

ISSN 2188-6973

**CON
VOC
ARTE**

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º3 | ARTE E GEOMETRIA | SET'16

ISSN 2183-6973

**CON
VOC
ARTE**



**Convocarte - Revista de
Ciências da Arte**

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial e Revisão
de Pares

**Nº3, Setembro de 2016
Tema do Dossier Temático**

Arte e Geometria -
Ensaio de História da Arte

Ideia e Coordenação Geral
Fernando Rosa Dias

**Coordenação Científica
do Dossier Temático
n.º 2 e 3 – Arte e Geometria**
Simão Palmeirim

Periodicidade
Semestral

Edição
FBAUL - CIEBA
(Secção Francisco d’Holanda e Área de
Ciências da Arte e do Património)

ISSN
2183-6973

e-ISSN (Em linha)
2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos
convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita
convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa
loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem
Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Design Gráfico
João Capitolino

Apoio à edição digital
Ricardo Vilhena, Paulo Santos e Tomás
Gouveia (FBAUL)

Créditos capa n.º 3
Modernismo Online: Arquivo Virtual da
Geração de "Orpheu"

Créditos capa dossier temático n.º 3
Pedro J. Freitas

Produção Gráfica
inPrintout - Fluxo de Produção Gráfica

Tiragem
100 exemplares

Propriedade e Serviços
Faculdade de Belas Artes da
Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Área de Ciências da Arte
e do Património (gabinete 4.23)
Largo da Academia Nacional de Belas
Artes, 1249-058 Lisboa
(+351) 213 252 100
belasartes.ulisboa.pt

**Conselho Científico Editorial e Pares
Académicos – nº3**

Interno à FBAUL

António Oriol Trindade – FBAUL/CIEBA
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/
CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando António Baptista Pereira –
FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH
Pedro Freitas - FCUL

Externo à FBAUL

Angela Ancora da Luz - UFRJ
António Quadros Ferreira - Professor
Emérito da FBAUP
Delinda Collier - SAIC
Isabel Nogueira - UC
Joana Cunha Leal – FCSH-UNL
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA-UGR
Pascal Krajewski - CIEBA
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Rita Macedo – FCT-UNL
Simão Palmeirim - CIEBA-FH
Sylvie Pic - UAM

**Membros Honorários do Conselho
Científico Editorial (Honorary Advisory
Member of the Editorial Scientific Board)**

Michel Guérin - Professeur Émérite UAM
James Elkins - SAIC

Abreviaturas

CFCUL - Centro de Filosofia das Ciências
da Universidade de Lisboa
CIEBA - Centro de Investigação e
Estudos em Belas Artes
FBA-UGR - Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Granada
FBAUL - Faculdade de Belas Artes da
Universidade de Lisboa
FCSH-UNL - Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa
FCUL - Faculdade de Ciências da
Universidade de Lisboa
FH - secção Francisco d’Holanda do
CIEBA
SAIC - School of the Art Institute of
Chicago
UFRJ - Professora da Universidade
Federal do Rio de Janeiro
UAM - Université d’Aix-Marseille

Índice

CONVOCARTE N.º 3

– 010

EDITORIAL

– 013

DOSSIER TEMÁTICO – ARTE E GEOMETRIA: TEORIAS, APLICAÇÕES E DERIVAÇÕES

– 014

Introdução

– Simão Palmeirim

– 016

Entrevista a António Quadros Ferreira

– 023

E Antes da Geometria? Os Motivos Denominados "Geométricos" na Arte Rupestre Pré-Histórica

– Andrea Martins

– 041

Da Génese Geométrica na Composição Artística – Âmbito e Prespectiva Histórica

– Francisco Henriques

– 054

"A Estereometria e a Perspectiva Linear na Tábua Pentecostes Atribuída à Oficina do Mestre da Lourinhã"

– António Oriol Trindade

– 071

Point, Ligne, Plan: Axiomatique de l'Abstraction (Hilbert, Kandinsky)

– Pascal Krajewski

– 089

Kandinsky: da Teosofia à Bauhaus

– João Peneda

– 108

Boulondrian?

– José R. Vaz

– 123

Franz Weissmann: A Transposição do Quadrado à Terceira Dimensão. Construções Geométricas

– Angela Ancora Luz

– 136

Geometria, entre Suporte e Tema da Obra de Arte, em Almada Negreiros

– Pedro J. Freitas

– 146

A Geometria Nadiriana, ou o Aprofundamento da Teoria como Estratégia da Parrésia

– António Quadros Ferreira

– 167

A Abstracção Geométrica nas Origens da Arte Abstracta em Portugal – Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Almada Negreiros e Joaquim Rodrigo

– Fernando Rosa Dias

– 195

"A Subtil Narrativa Geométrica na Gravura de Teresa Sousa"

– Joanna Latka

– 212

Simbolismo Geométrico na Arte de Lima de Freitas

– Lígia Rocha

– 239

Geometry within Southeast Asian Installation Art: The Special Case of Albert Yonathan Setyawan

– Leonor Veiga

– 261

ESTUDOS DE HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE

– 262

Cirilo, Taborda e Garrett

– Margarida Calado

– 277

Teixeira Lopes e a Construção de um Herói Brasileiro

– José Francisco Alves

– 290

Arte Pública Escultórica do período colonial em Cabo Verde

– Joaquim Saial

– 309

**A exposição Alternativa Zero:
Tendências Polêmicas na Arte
Portuguesa Contemporânea
(1977), os seus 40 anos e a
sua Recepção Crítica**

– Isabel Nogueira

– 325

**CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL
E PARES ACADÉMICOS**

– 329

**PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES
DE PUBLICAÇÃO**

– 335

PRÓXIMOS NÚMEROS

– 343

**CALENDÁRIO PARA PRÓXIMOS
NÚMEROS**

Editorial



Este número assume a continuidade do tema de *dossier Arte e Geometria*, lançado no número antecedente, com um conjunto de textos mais vocacionados ao âmbito da história da arte. Os textos deste número resultam do mesmo ciclo de chamada de trabalhos e revisão de pares do número anterior. O conjunto de ensaios, com prefácio próprio da coordenação do *dossier temático*, concentra textos no âmbito da história de arte, abrangendo visões mais sintéticas como estudos de casos. Tal como no número anterior abrimos com uma entrevista a um especialista do tema, que pretendemos dar continuidade nos próximos números, na mesma cumplidade entre produção artística e ensaísta, no caso com o artista e investigador António Quadros Ferreira, que seja enquanto artista, seja enquanto ensaísta, tem trabalhado assaz em torno da geometria na pintura. Segue-se um texto original para *Convocarte* da sua autoria.

A segunda pasta de *Estudos de Historiografia de Arte Portuguesa* é livre, ao contrário da pasta do número anterior dedicada a Rui Mário Gonçalves, mas mantém o espírito de incorporar estudos originais da arte e cultura portuguesa, em torno da historiografia da arte, da crítica, da estética, etc, enquanto pesquisas ainda pouco exploradas.

O ensaio de Margarida Calado, dá continuidade a texto do número 1 de *Convocarte*, como uma segunda parte, ou um novo capítulo, de uma historiografia da arte portuguesa, dedicado agora a nomes de finais do século XVIII e inícios de XIX (Cirilo, Taborda e Garrett), historiografia que assim se vai construindo, com orgulho nosso, no seio de *Convocarte*. Segue-se um estudo de José Francisco Alves sobre uma escultura monumental de António Teixeira Lopes para o Rio Grande do Sul no Brasil, em homenagem ao herói brasileiro General Bento Gonçalves, «o líder maior da Revolução Farrapilha ou Guerra dos Farrapos, ocorrida no extremo sul brasileiro entre 1835 e 1845». Joaquim Saial apresenta um estudo sobre a escultura pública do Estado Novo feita em território colonial, no caso para Cabo Verde, adiantando um espaço de trabalho que tem estado esquecido na historiografia da nossa escultura. Dentro de uma área que *Convocarte* quer desenvolver neste espaço, com estudos em torno da crítica de arte em Portugal, Isabel Nogueira apresenta-nos uma avaliação da fortuna crítica da mítica exposição colectiva de arte portuguesa *Alternativa Zero*, abordando a sua recepção crítica e expondo as suas polémicas.

Na continuidade dos editoriais anteriores, apontamos sumariamente algumas orientações elementares de *Convocarte*:

- O princípio de *convocar* especialistas em reflexão sobre um *tema* (de dossier) relativo às *artes*.
- Uma revisão de pares com preocupações de abrir um espaço dialéctico e de discussão, que se pretende qualitativo e ajustado às artes e ciências humanísticas.
- A defesa da pluralidade de línguas de referência no mundo universitário português, articulando a diversidade com a possibilidade de partilha transnacional: nas nossas páginas temos promovido o português, o espanhol, o francês e o inglês.

No final deste número apresentamos o tema seguinte de *dossier* em versão trilingue (português, francês e inglês) que será a orientação dos nossos trabalhos para 2017: *Arte e Activismo Político*, seguindo-se a apresentação da investigadora Cristina Cruzeiro, coordenadora deste *dossier temático*.

A Coordenação Geral



Arte e Geometria: Ensaios de História da Arte

16	1+6	7
32	3+2	5
64	6+4	1
128	1+2+8	11
256	2+5+6	13

ratio $\approx \frac{1010}{610} + \frac{2 \cdot 10}{10} = \pi + \pi$
 $\frac{1010}{610} = \frac{101}{61}$
 $\frac{101}{61} = \frac{101}{61}$

$\frac{9 \cdot 10}{2\sqrt{5}}$
 $\sqrt{5}$
 $\sqrt{5}-1$

$\sqrt{3}$
57
 ϕ

$\sqrt{5}+1$
 ϕ^2

ϕ^2

$\frac{1}{\phi}$
 $\frac{1}{\phi}$



Contemplando os resultados da convocação proposta pelos dossiês temáticos dos números 2 e 3 da *Convocarte*, pudemos subdividir (com as devidas ressalvas a que este tipo de repartição artificial obriga) o prolífico conjunto de artigos reunidos em três linhas fundamentais. No segundo número da revista, o dossiê congrega um grupo de abordagens que teorizam sobre conceitos da própria geometria (aplicada à arte), propondo visões renovadas da mesma como tópico pleno de autonomia; e um grupo de artigos que se caracterizam pela expansão que apresentam do tema em si, focando a geometria no campo das artes quando ligada a outras áreas do saber (como a antropologia ou o ensino). Este terceiro número reúne um eclético grupo de estudos de caso que focam a pertinência da geometria para a História da Arte, desmultiplicando-se em diversas abordagens que reforçam a multiplicidade de aplicações que o tema oferece ao debate académico.

A abrir o dossiê temático do número 2 da revista, apresentou-se uma entrevista a James Mai; neste número, António Quadros responde a uma série de questões colocadas pelos editores sobre o espaço que ocupa a geometria na relação entre a sua prática artística e a teorização sobre a mesma. A entrevista é seguida do artigo do autor sobre a geometria na obra de Nadir Afonso.

As entrevistas e artigos respectivos não serão meros preâmbulos, mas desde logo servem de introdução à multiplicidade de perspectivas que o tema dos dossiês implica. O segundo número prossegue com cinco artigos, muito distintos, que propõem teorias sobre a geometria na arte, com um forte pendor operativo, prático.

O terceiro número reúne, após a referida entrevista e respectivo artigo de António Quadros, um conjunto de estudos de caso que procuram contribuir, pelo reconhecimento da relevância da geometria como disciplina, para a História da Arte.

Andrea Martins apresenta-nos considerações sobre a arte esquemática do período pós-paleolítico em Portugal, com foco na transformação de pictogramas em ideogramas, maioritariamente expressos em motivos geométricos. Também abordando o caso nacional, mas recuperando o fecundo período do século XVI, António Trindade foca-se na estereometria e perspectiva linear de uma obra atribuída ao Mestre da Lourinhã. Francisco Henriques oferece-nos

uma visão abrangente, de uma perspectiva historiográfica, sobre metodologias geométricas aplicadas à composição visual no contexto internacional, mas com atenção redobrada ao caso português.

Sucedem-se quatro artigos que se centram nas novidades que o século XX traz à pintura europeia, nomeadamente com a experiência do abstraccionismo geométrico. Pascal Krajewski estabelece uma relação entre os programas axiomáticos de David Hilbert e Wassily Kandinsky, não deixando de notar a diferença de resultados. João Peneda relaciona o pensamento teórico do mesmo autor russo com a teosofia e a antroposofia, reiterando a importância destas doutrinas para a geometria oculta do autor. José Vaz analisa as interpretações geométricas de Charles Bouleau da obra pictórica de Piet Mondrian propondo que estas devam ser, no mínimo, encaradas com cepticismo. Finalmente, Angela da Luz propõe-nos uma leitura geométrica da obra de Franz Weissmann, focando a passagem da bidimensão à tridimensão no caso escultórico. Ainda no plano internacional, mas focando a contemporaneidade, o artigo de Leonor Veiga aborda a geometria presente nas instalações do artista asiático Albert Yonathan Setiwan.

Ainda no século XX, mas regressando a território nacional, temos quatro artigos que focam a geometria na obra de artistas portugueses. Lígia Rocha apresenta-nos o pensamento teórico da geometria sagrada por Lima de Freitas, contemplando a sua aplicação em algumas obras do autor. Joanna Latka relembra a gravura de Teresa Sousa, com particular foco na fase geométrica desta precocemente falecida autora portuguesa. Pedro Freitas propõe-nos uma dupla leitura da obra geométrica de Almada Negreiros, olhando para a geometria como ferramenta e simultaneamente como tema da obra deste modernista. Finalmente, Fernando Rosa Dias apresenta-nos uma leitura dos percursos do abstraccionismo geométrico em Portugal, focando particularmente a obra de Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo e Almada Negreiros.

Simão Palmeirim

Entrevista a António Quadros Ferreira



*P1, 200x800cm (módulos de 100x100),
acrílico sobre tela, 2013 (integrado no
projecto Cosmogonies que esteve patente
no Lugar do Desenho/Fundação Júlio
Resende (Gondomar), entre 19 de Janeiro
e 13 de Abril de 2013.*

A geometria, que marcou a produção artística ao longo dos tempos, parece estar em crise nos últimos tempos, com a sua última grande expressão, enquanto movimento nas últimas abstrações geométricas (*op art*, nova abstracção, *hard edge*, etc.). Comente o sentido desta afirmação?

Não estarei certo se poderemos dizer que existe uma crise da geometria aplicada ou implicada na produção artística contemporânea. Pois, parece-me, o que acontece de um modo geral, é a possibilidade da utilização da geometria de uma de duas maneiras: (1) a geometria como princípio organizativo, ou de processo - geometria implícita, ou (2) a geometria como gramática expressiva, ou de sistema - geometria explícita. Por isso, a geometria não estará em crise, porque ela existe e permanece na construção e nos enunciados dos objectos artísticos. Possivelmente ela, geometria, como não está presente de uma forma directa no corpus e reportório mais imediatos e mais explícitos dos objectos, existe a percepção do seu abandono ou impersistência. Mas a verdade é que a geometria não estando, eventualmente, está, de facto. Isto é, a geometria é inerente a um pensamento autoral e artístico, não em termos de condicionar os grandes movimentos das

(últimas) abstracções geométricas, mas em termos de ocupação de um novo lugar. Poder-se-á dizer que muito possivelmente a geometria ocupa agora uma outra dimensão estética, que será nomeadamente a do lugar expositivo, isto é, colocando-se o elemento geométrico como elemento constituinte e de organização de um discurso que faz com que ocorra uma efectiva aproximação entre a *produção do objecto* e a *recepção da exposição*. Por isso, atrever-me-ia a dizer que, muitas vezes, a geometria ocupa, também ou apenas, o *lugar de fora*, e não o *lugar de dentro*. O lugar de fora prende-se com as condições enunciadas pelo pintor/artista, pelas relações de forte implicação suscitadas pelo *donner à voir*. Este *donner à voir* estará comprometido, a montante, com o *donner à faire* que a dimensão autoral não prescinde, com efeito.

Qual a actualidade da geometria para a arte contemporâneas, sobretudo depois dos anos 80 do século XX e do pós-modernismo dessa década?

A actualidade e presença da geometria permanece inalterada, na minha opinião. Inalterada porque a geometria persiste como elemento de um profundo implícito. Isto é, a geometria, que faz parte das práticas picturais, permite a adopção de uma estratégia de construção ou de *fábrica*, na acepção de Antoine Perrot. E, desta maneira, transforma-se no grande *constructo da pintura* uma vez que se constitui, a geometria, na fábrica do pintor, do olhar, e do enunciado. A instância do enunciado é a que possibilita uma maior aproximação à natureza instalatória do objecto, ao objecto enquanto lugar de um exercício de composição, à narrativa pictural enquanto possibilidade de uma teoria. Pela geometria o enunciado faz-se aproximar a uma instância de teoria, enquanto lugar do pensar, à praxis, enquanto lugar do fazer. Justamente, porque a questão central, aquela que é permanente e transversal na pintura enquanto disciplina de criação e de investigação artísticas, é obviamente a da revelação da *aura autoral*. Pela construção de uma ideia de consciência, de verdade e de caminho o processo autoral é, sem dúvida, a matriz de toda a acção artística, a razão de ser da investigação artística, o sentido mesmo da primazia da obra de arte, onde o autor encontra-se em estado de relação que, umbilicalmente ligado à obra, o está também em relação com o processo - num permanente antes que antecipa o jogo do fazer a obra. A criação artística permite a pintura dizer (entre o dizer-se e o dizer-nos), permitindo que a pintura se exprima pelo sensível. Com efeito, o processo autoral não se fecha ou não se confina, mas abre-se em praxis, em convicção e em caminho, e organiza-se, em solidão e em fé. Com efeito, ainda, é pela investigação que é possível determinar-se a pertença de uma memória do projecto, da acção e do pensamento. Com efeito, finalmente, é com a investigação que se apresenta um projecto de criação artística onde o mistério da pintura é o mistério do que se pensa fazendo e do que se faz pensando. Se o acto de criar é o acto de emprestar um sentido, o acto de investigar não é nunca um acto periférico ou adicional, é antes um acto

que se confunde com a essência mesma do acto de criar. Nesta conformidade o universo da geometria tem uma omnipresença, diria, paradigmática. Deste modo, o que se demonstra é o seguinte: a arte (com a geometria dentro e ou fora) encerra em si todo o universo da investigação, pelo que, em inerência a pintura é investigação, e a investigação é pintura. A geometria transporta consigo verdade e mundo, isto é, transporta um estado de criação enquanto estado de alerta, enquanto estado de absoluta lucidez. Projecto em encontro de autor onde se diz um centro entre um passado e um futuro, onde se diz um caminho em movimento e, compreendendo-o, a sua matriz sempre fundadora: matriz de processo de auto-conhecimento conducente à identidade autoral. O caminho do pensar e do fazer é o caminho da direcção única. O caminho onde a violência da pureza e da simplicidade são inquestionáveis. O caminho do pensar e do fazer é o caminho do fazer falar a pintura, caminho do autor e da obra. Em antecipação ao fazer, ou ao pensar, o autor transporta dentro de si todo o universo referencial de todos os seus objectos, de toda a sua obra, de toda a sua memória de que a geometria pode ser enunciado ou mediação. Na pintura existe a presença de uma dimensão absoluta de uma espécie de experimentação cega, por via da abertura ao acaso, ao mistério, à inconsciência, e à imponderabilidade. O rigor e a certeza da pintura é absolutamente incerta. Dito de um outro modo, o criador é todo aquele que transforma a incerteza em certeza, a inconsciência em consciência, a realidade em totalidade, a experiência oceânica em realidade cósmica. É justamente aqui que a geometria encontra o seu novo lugar: no lugar do processo que não se restringe apenas ao fazer concreto e oficial dos objectos, mas que se coloca numa outra dimensão, que tanto é prévia – ao nível das dimensões conceptuais, como posterior – ao nível das dimensões expositivas e de apresentação, o que faz com que a investigação artística seja o grande território de criação artística. E, neste território, estará a geometria em estado de absoluta transcendência que não se confina, apenas, às relações de lugar e de medida que podem orientar e organizar o espaço de composição dos objectos.

Como explicaria a necessidade da geometria no seu processo artístico?

No meu processo artístico a geometria sempre esteve e está presente. Umhas vezes numa dimensão mais explícita, noutras ou quase sempre, numa dimensão bem mais implícita, que mais não é do que a apropriação da natureza geométrica das formas e das estruturas para a incorporação de um processo autoral. Processo este que transporta a geometria, mas que condiciona a sua revelação. Muitas vezes a geometria, que participa da construção do processo, ou apenas acompanha o desenvolvimento do processo, outras vezes, dissipa-se por opção autoral. Existe uma relação dicotómica entre a razão e a emoção e, nesta relação, a geometria ora se revela ora se omite. A decisão que determina as opções desta natureza não estão distanciadas ou afastadas da lógica

da geometria, porque delas é sempre oriunda. Com efeito, os momentos do dizer pictural são os momentos de um processo. No caso do meu processo, os momentos do dizer pictural são momentos iniciáticos de uma arquitectura da pintura, que pretendem consubstanciar a presença do acto de pintar, fundamentalmente, enquanto acto que consagra o impulso criativo como constituindo um impulso de jogo (Schiller), ou o oposto a um modelo, a um estilo, a uma taxonomia, pelo que a *invenção no acto de pintar* será, neste contexto, a apreensão dos princípios geradores da metamorfose, onde, na prática, nada se inventaria, apenas tudo se transformaria. Pintar certo, enquanto objectivo central do acto de pintar, é pintar com emoção e com regra (ou razão). Tomadas, ora como constante, ora como (in)variável, a emoção e ou a regra (ou razão) conjugam-se como vectores essenciais do fazer pictural, do *pintar certo* (Joaquim Rodrigo), ou, e no limite, a consequência, prática, de uma ideia de pintura, entre a *façon de la forme* e o *choix de la matière* (Heidegger). O acto de pintar será então o acto de *generare*, ou o acto de um entendimento entre a liberdade e o limite. De uma estrutura da afirmação e do desvio, da tensão e da liberdade, a pintura parece ser sempre, assim, a pintura de uma contaminação, sempre a pintura de uma arte da invenção (ou *ars inveniendi*), sempre a pintura de um topos (inventivo e cognitivo) (e) de um espaço (de covariância) de conhecimento. O acto de pintar (ou a atitude do pintor) oscilaria, no meu caso, e independentemente do contexto histórico, em constatações tão díspares como, nomeadamente, no âmbito de relações tríades, entre *reunir, acumular, e compor* (Alberti), entre *sacrificar, subordinar, e generalizar* (Denis), entre *suprimir, diminuir, e exagerar* (Lhote), entre *recolher, escolher, e agrupar* (Whisther), e entre *desejar, optar, e condicionar* (Valéry). O processo da pintura será, por isso, o processo que decorre entre o pintar e o pintor, entre a *ordem* (do acto primordial do pintor) e o *modo* (do acto primordial da pintura), ou o modo de pintar entendido como *modo di maniera*. No acto de pintar as modalidades organizativas oscilam entre o caos e a ordem, entre a causa e o efeito, onde a *com-posição* se coloca como causa da invenção, e a invenção como efeito da composição, em consubstanciação do princípio de que *l'art c'est choisir* (Thierry de Duve). A exigência do acto de pintar é a exigência do acto artístico entendido enquanto realização da regra, de uma regra, a que a geometria, adoptada, transformada, ou manifestada, permite suportar a emoção contida no discurso da pintura.

Quais as interferências entre a sua produção teórica e a prática artística, enquanto artista que encontra na geometria uma base necessária de funcionamento?

Na minha realidade de artista a geometria faz parte de todo o processo do pensar e do fazer, tanto das dimensões mais teóricas e avulsas do ensaio artístico, como das dimensões mais práticas e conjuntas da prática artística. Contudo,

por mais diferenciadas que sejam as duas realidades, existe uma bissectriz ou um denominador comum que se transcende, parece-nos, numa estratégia onde a investigação artística encontra, aí, o seu lugar distintivo e radical, que faz conformar a coerência de um pensamento existente que é eminentemente teórico, mas que é, no meu caso, uma emergência que acontece em dois sentidos. Por isso, a prática artística pode e deve ser entendida como fazendo parte, integrante, do processo de investigação artística. É evidente que existirão, aparentemente, dois tipos de investigação artística: a investigação em, e a investigação sobre. A investigação artística pensada apenas enquanto possibilidade de reflexão crítica sobre a prática artística, é a investigação que decorre pelo lado de fora do objecto de arte, por isso, falamos de investigação sobre. Ao contrário, a investigação artística pensada na dimensão da própria prática artística é a possibilidade de investigação artística absoluta que, para além de potenciar o que pode decorrer da existência do objecto de arte, nomeadamente, a recepção e a reflexão, críticas, permite a fundamentação, de um outro modo, da criação artística, seja pela via do processo e do sistema de criação, seja pela via do contexto teórico - trata-se, assim, de investigação em, ou de investigação pelo lado de dentro. A prática artística, enquanto prática artística desligada de um pensar, e de um contexto, não deverá ser considerada investigação. Mas, em ambiente académico, a prática artística implica a possibilidade dessa mesma prática repercutir uma teoria, um conhecimento, uma memória, uma especulação. Uma prática artística que se pensa tem, na sua matriz, uma estratégia de investigação. Essa estratégia, e presença, de investigação, é fundamental para a prática artística coerente e consequente. Dir-se-á, então, que, não só a criação e prática artísticas são a substância e sentido da investigação, como a mesma investigação enquanto caminho de processo e de projecto é fundadora de uma prática artística que encontra no pensar o sentido do fazer, e neste o do pensar.

Considerando estas relações, existe uma teoria definida prévia que enforma a prática artística, como um programa, ou se há teoria a emergir da prática? Ou funciona de outro modo esta articulação entre teoria e prática?

É sempre difícil discorrer sobre as práticas pessoais, bem como sobre as reflexões teóricas em resultado tanto de um pensamento como de uma praxis autoral. Contudo, a questão contida na pergunta é muito pertinente. Diria, então, e respondendo, que me parece haver a possibilidade de constituição de uma *teoria prévia*, ou teoria que resultaria da convicção de que a prática artística permite a sua possibilidade, ou ilação. Mas, e por outro lado, também existe, pela argumentação já indiciada, que a prática é suscitadora de um exercício de organização. E todo o exercício de organização é sistemático e teórico. Deste modo, o programa ou reportório artístico é do âmbito teórico, porquanto resulta das aquisições das praxis. Existe uma relação dialéctica de

causa e efeito, no meu caso, onde as relações entre a teoria e a prática são decorrentes de uma sedimentação temporal de incorporação de memórias, e de constituição de um juízo que, sendo dinâmico, é portador de um conhecimento acumulado e sistematizador de questões tão cruciais como: como começa a pintura? começa pela ideia? começa pelo desenho? começa pela vontade? Começará pela vontade da ideia, provavelmente. A ideia será uma espécie de pré-processo do processo: processo como caminho do pintor onde a obra, como aparente fim, se integra. Consequência de um trabalho do pintor, como começa e como acaba o processo? O processo acaba por funcionar, então, como janela aberta para o mundo permitindo ao pintor sobreviver à obra. Mas a obra pode não sobreviver ao pintor. O processo da pintura, e tudo aquilo que a envolve, tem uma relação directa com a vida. Ou, *a única questão relevante para a arte é a sua relação com a vida*, como nos diz Deleuze. O processo em pintura decorre de uma relação vital com a vida, reiterando-a, e até replicando-a, isto é, de uma relação vital com a circunstância do lugar e do contexto. O que quer dizer, de uma relação implícita e explícita, entre a pintura e o pintor, e as suas implicações, conceptuais, originárias do princípio da obra de arte entre a *afirmação da teoria* e a *existência da história*. Contudo, entre as *étapes de l'oeuvre*, sugeridas por Klein, e a definitiva formulação do *ready-made rectifié*, dos neo-dadaístas, o objecto e o corpo assumem-se como momentos ou fases de uma osmose – a da arte e a do artista, onde a ausência, ou o abandono, de regras pensadas, ou não, permite supor a deslocação do centro de gravidade da *arte com artistas* para os *artistas sem arte*, como sugere Jean-Phillippe Domecq? Esta será uma questão crucial que nos interroga no âmbito de um processo de construção de um discurso que deverá estar alocado a uma dimensão autoral e, nesta relação, a origem, de facto, dos objectos artísticos, ou não, como razão de ser das narrativas possíveis.

Quais os seus enquanto artista português, com os projectos históricos da arte portuguesa marcados pela geometria e quais os que lhe são mais preponderantes (falamos tanto de afinidades plásticas como de teóricas)?

Esta pergunta é de difícil resposta. Porquanto se trata de uma questão dúplice, isto é, de uma questão que se coloca na minha postura de criador (aparentemente a principal) e numa outra postura que passa por reflectir, não exclusivamente a minha criação, mas a criação de outros autores. Mas, e curiosamente, todas as minhas reflexões teóricas sobre projectos históricos da arte portuguesa marcados pela geometria têm um significado muito preciso: o de realizar uma aproximação a realidades outras, para uma melhor compreensão das mesmas, e desse modo contribuir para que exista algum contributo possível para a divulgação de autores e obras. Obviamente que também as afinidades existentes com o meu próprio trabalho que podem ser, são certamente, um motivo central de aproximação. Esse exercício, que também é de

recepção, acaba sempre por suscitar contaminações eventuais. O que não me preocupa especialmente, tanto mais que o problema dos territórios que cada um de nós percorre não é nunca um problema, pois os territórios, no meu caso concreto, são territórios também de alguma transversalidade entre a teoria e a prática em que a geometria das formas é o elemento efectivamente mediador dos enunciados e dos objectos.

E Antes da Geometria? Os Motivos Denominados "Geométricos" na Arte Rupestre Pré-Histórica

Andrea Martins

Doutora em arqueologia Pré-Histórica. Investigadora integrada da
UNIARQ - Faculdade de Letras de Lisboa.

Preâmbulo

Falar de geometria na Pré-História é um tema cuja complexidade abarca numerosas linhas de investigação e problemáticas, podendo ser aplicada quer na cultura material (artefactos), construções ou ainda nas manifestações gráficas rupestres. A inexistência do conceito leva-nos à procura de indícios nos registos arqueológicos que nos revelem a adopção de medidas conceptuais relacionáveis com a problemática em questão.

Por diversas condicionantes optei por abordar neste texto a arte rupestre pós-paleolítica, especificamente o ciclo artístico de pintura esquemática existente em Portugal, que abarca cronologicamente o período entre o VI milénio a.C até início do III milénio a.C, ou seja, desde as primeiras comunidades agro-pastoris do Neolítico até ao final do período Calcolítico e início da Idade do Bronze. Esta arte denominada "Esquemática" difere totalmente dos grafismos Paleolíticos, onde se destacam as figuras zoomórficas "Naturalistas", sendo no entanto a arte paleolítica caracterizada pela existência de numerosos signos abstractos. Na arte Esquemática os motivos perderam totalmente os seus caracteres formais, ficando reduzidos a formas simples, esquemáti-

The so called Pre-historic rock art is part of the archeological science. The artistically concept wouldn't be a goal of Prehistoric art, being this understood more as an element of the ritual-symbolic universe of these communities. The identification of geometric motifs from prehistoric epochs corresponds, therefore, to the perception that we nowadays have of rectilinear or circular morphologies, with numerous variants. These motifs are present since the Upper Paleolithic until the end of Iron Age, moment marked by the arrival of the classical world into the Iberian Peninsula. In the present Portuguese territory we find diverse artistic cycles, we underline in the present work the post-Paleolithic schematic art.

Keywords: Rock Art; Archaeology; Neolithic; Chalcolithic; Symbolic; Schematic painting.

cas, sem reconhecimento (contemporâneo) dos seus atributos morfológicos e significado. Os pictogramas transformaram-se em ideogramas, que muitas vezes surgem expressos em motivos geométricos, de traçado rápido e sem pormenores técnicos. A abstracção é assim predominante na arte esquemática, concepção que voltaremos a ter passados alguns milénios em diversos ciclos artísticos do século XX.

1 - “Arte” Rupestre e História da Arte: a mesma palavra, conceitos distintos.

A denominada arte rupestre Pré-Histórica corresponde a um ramo específico da ciência arqueológica. O conceito artístico não seria o objectivo da arte Pré-Histórica, sendo esta entendida como mais um elemento do universo simbólico-ritual destas comunidades. A terminologia utilizada em estudos de iconografia Pré-Histórica é idêntica à contemporânea fruto dos condicionamentos linguísticos e de normalização temática, não existindo o conceito de geometria.

A arte rupestre será provavelmente uma das matérias que mais controvérsia terá suscitado na ciência arqueológica, quer pela sua especificidade como pela aparente subjectividade inerente. A arte parietal não faz parte do património material, no sentido em que não é possível manusear, tocar, transferir, diferenciando-se assim dos outros materiais arqueológicos. As pinturas e gravuras rupestres são resultados de expressões simbólicas e práticas dos homens e mulheres pré-históricos e por isso, por serem vestígios que reflectem pensamentos e acções pessoais, poderão provocar medo, insegurança e talvez algum constrangimento pessoal na sua abordagem. A dificuldade acrescida da atribuição cronológica ajuda à criação deste sentimento de incapacidade de compreensão ou mesmo frustração, levando a que frequentemente a arte rupestre seja relegada para um segundo plano nas abordagens arqueológicas.

A arte rupestre deverá ser encarada como um material arqueológico, simples e puro, sendo que terá de ser analisado como qualquer outro, com metodologias adequadas e integrado no seu contexto arqueológico. Este conceito separa-a da História da Arte, onde o conceito de “Arte” tem um intrínseco valor artístico no sentido de expressão. A arte é uma expressão simbólica e pessoal, é a transmissão de emoções, sentimentos, uma actividade do foro psíquico onde, através de diversos materiais criamos algo. A arte é uma concepção que imita a aparência das coisas, não como estas são na realidade mas como surgem num determinado momento e desde o ponto de vista de um único espectador (Giedion, 1981). Contudo, para os homens e mulheres pré-históricas esta transposição de signos obedeceria a cânones culturalmente determinados, premissas conhecidas pela comunidade e por esta razão não seria unicamente uma actividade estritamente pessoal, ou seja, resultado de um prazer ou expressão individual.

A uniformidade cultural dos diversos ciclos artísticos, quer paleolítico (onde encontramos a mesma tipologia de figuras desde o centro da Europa

até ao extremo ocidental da Península Ibérica), quer o da arte esquemática (difundida por toda a Península Ibérica e Europa pelas primeiras sociedades produtoras), demonstram que estas figuras, a escolha e a sua tipologia, não poderá corresponder a um restrito gosto ou acção pessoal. Estes ciclos artísticos corresponderão a uma espécie de códigos de linguagem, que poderiam ser ou não compreendidos por todos os membros da comunidade, mas que tinham como função expressar determinados actos ou símbolos.

A indefinição epistemológica inerente aos estudos de arte rupestre é resultado do seu enquadramento na disciplina geral que é a Arqueologia, estando contudo conotados com o âmbito da disciplina académica da História da Arte, onde a análise antropológica e arqueológica da arte rupestre pré-histórica não é efectuada.

O objecto de estudo é também muito difícil de definir, sendo comum em muitos investigadores a negação do conceito "arte", surgindo diversas propostas de terminologia para suplantar esta dificuldade (Cruz Berrocal, 2004: 29), como por exemplo "Rupestrologia" (Vinas et al., 2000: 133). Achamos que o termo "arte" poderá ser utilizado em diversas circunstâncias, permitindo assim uma terminologia comum e familiar para os investigadores; porém, ao considerarmos que o conceito que temos actualmente de "arte" é distinto do das comunidades pré-históricas, necessitamos de outra designação classificativa. A técnica de execução, o estilo e a cronologia surgem como os elementos diferenciadores dos vários tipos de manifestações pré-históricas, podendo assim ser utilizados na nomenclatura a empregar. Em concreto, a designação de "Pintura Rupestre Esquemática" foi definida por J. Martínez García (2002), superando tentativas anteriores (Martínez García, 1998), e tem como conceito teórico de base que a "arte rupestre" é um produto cultural e não um produto artístico.

A identificação de motivos geométricos realizados em época Pré-Histórica corresponde assim à percepção que temos actualmente de morfologias rectilíneas ou circulares, com inúmeras variantes. Estes motivos surgem desde o Paleolítico Superior até ao final da Idade do Ferro, momento que marca a chegada do mundo clássico à Península Ibérica. As influências orientalizantes sentidas já na Idade do Ferro poderão mostrar já a adopção de noções de geometria mas apenas aplicadas à arquitectura.

2 - O Estilo Esquemático: abordagem conceptual

Os estudos de arte rupestre, tal como a História de Arte em geral, recorrem a uma categoria analítico-descritiva que é a noção de "estilo", tendo cada um características próprias que o distinguem dos outros. O "estilo" foi utilizado como definidor de fases cronológicas e culturais, não apenas relativamente à arte rupestre mas também às várias produções artefactuais, identificando e individualizando horizontes crono-culturais. Este conceito foi acompanhando as diversas correntes epistemológicas, desde uma fase estruturalista, onde os

trabalhos de Leroi-Gourhan (1964; 1965) foram marcantes, até à actual proliferação de abordagens, dependentes do enquadramento teórico de cada autor, levando nos finais da década de 1990 a uma crise do próprio conceito de “estilo” (Domingo Sanz, 2005).

Para caracterizar a arte, é necessário estudar o “estilo”, não estando, contudo, este directamente relacionado com cronologia. Esta relação foi um dos principais problemas dos estudos de arte pré-histórica, sendo que a obsessão por estudar o estilo como informação cronológica, impediu que se estude a arte na sua vertente gráfica e estética. O estilo é um elemento unificador pois permite transmitir mensagens através da forma, que são reconhecidas num determinado grupo.

Em Arqueologia o “estilo” é a forma de fazer algo, reflectida nas semelhanças formais dos objectos, resultante da recorrência das convenções e normas utilizadas na sua elaboração (Cruz Berrocal, 2005). O “estilo” é qualquer modo característico, e portanto, reconhecível, em que se leva a cabo uma acção ou se cria um artefacto (Renfrew e Bahn, 2000: 419).

Corresponderá às características distintivas de um determinado artefacto, neste caso a arte rupestre, permitindo reconhecer uma unidade cultural, pois correspondem a códigos conhecidos pela comunidade, sendo entendido como um meio de comunicação. As variedades de “estilos” em arte rupestre, tanto paleolítica como pós-paleolítica, reflectem estas unidades culturais específicas.

Ao aceitarmos a arte rupestre como mais uma componente da cultura material, as diferenças estilísticas terão necessariamente de ser utilizadas para identificação de grupos ou entidades sociais. Através da arte rupestre poderão ser definidos territórios, quer do ponto de vista espacial como social e cultural, bem como relações entre grupos que poderão partilhar o mesmo espaço ou espaços adjacentes. Porém, terá de se ter em conta que determinado estilo poderá não corresponder intrinsecamente a uma mesma comunidade ou grupo, e que existem diferenças a nível técnico e estilístico que poderão ser resultantes de diversos outros factores. O estilo, ao ser elemento unificador de um grupo, terá necessariamente de ser também uma acção pessoal, que poderia ser realizada por alguém especificamente designado para esta função (por exemplo o xamã) ou por todo o grupo. Ao efectuar o reportório iconográfico, o “artista” poderia ter alguma liberdade individual criativa, ou poderia restringir-se aos cânones pré-estabelecidos formalmente, como uma normativa sócio-cultural. Estas acções poderiam ser efectuadas em momentos rituais, de congregação do grupo ou inter-grupais, ou, por outro lado, individuais (como rituais iniciáticos). No sentido oposto, o acto de pintar ou gravar, poderia ser também uma acção quotidiana, integrada no dia-a-dia da comunidade, reconhecida por todos. A análise estilística tentará responder a algumas destas questões, tendo como limitação a impossibilidade de definição cronológica a um horizonte concreto.

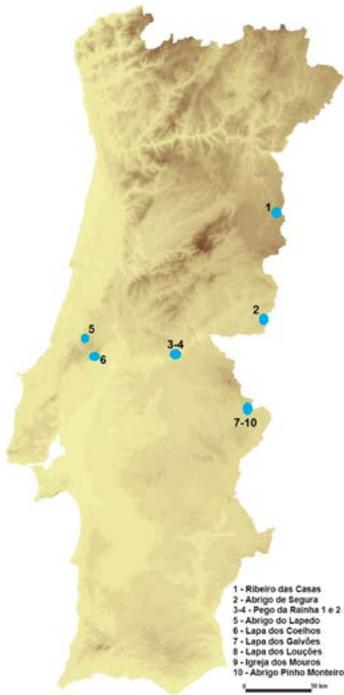
A Pintura Rupestre Esquemática (PRE) enquadra-se assim na tradição estilística denominada como Arte Esquemática Pós-Paleolítica, correspondendo a uma convenção técnica, estilística e cronológica. É formada por grafismos, onde os seus caracteres tipológicos estão reduzidos às formas mais simples ou básicas, tornando-se esquemas. O naturalismo puro está ausente, podendo, no entanto, ser possível estabelecer sub-estilos, alguns dos quais com atributos naturalistas ou sub-naturalistas, onde surgem motivos com características formais reconhecíveis empiricamente (por exemplo, com pormenores anatómicos ou ornamentos). No extremo oposto encontra-se o esquematismo total, onde apenas são reconhecidos signos, que terão valor intrínseco, conhecido pela comunidade/pessoa que os realizou, mas que para nós será sempre desconhecido.

A terminologia atribuída às representações esquemáticas reflecte o pensamento sócio-cultural contemporâneo, correspondendo a termos utilizados para uma uniformização, permitindo o entendimento geral. Porém, o significado e a ideia que temos actualmente desses signos poderá ser totalmente distinto do que as comunidades que os realizaram tinham, situação que já poderá não ser tão linear nas representações naturalistas. Teoricamente, a pintura de um cavalo paleolítico, com todos os pormenores anatómicos, representará um cavalo. A partir deste pressuposto poderemos propor numerosas hipóteses interpretativas, mas a questão é que para aquelas pessoas era um animal, um cavalo, que observaram demoradamente. Nas representações esquemáticas, uma barra também poderá representar um cavalo, mas o nosso desconhecimento da linguagem e dos códigos pré-históricos não permite que façamos esta extrapolação.

Para diversos autores, a arte esquemática representa uma arte simbólica, sem ligação com a realidade, totalmente abstracta, com uma redução progressiva dos detalhes até atingir esquemas muito restritos (Acosta, 1968; Ripoll Perelló, 1983).

Surge tanto em suportes rupestres como em suportes móveis ou construídos (no caso, por exemplo, da "arte megalítica"), realizada por diversas técnicas, como pintura ou gravura, e tem uma larga diacronia, iniciando-se no Neolítico Antigo e perdurando até ao início da Idade do Bronze. Formalmente, destaca-se pela simplificação dos seus traços, podendo surgir figuras isoladas ou em composições, existindo uma elevada variedade tipológica. A sua distribuição espacial é também alargada, existindo em toda a Península Ibérica, podendo também ser aplicada a sua terminologia em geral à arte pós-paleolítica europeia.

O estilo esquemático corresponderá assim a manifestações específicas, de diversas comunidades, realizadas num determinado espaço físico e cronológico. Não corresponderá a uma determinada cultura ou a uma sociedade, mas será reflexo do universo sócio-cultural partilhado por diversas comunidades, e é esta diversidade que acaba por lhe conferir uma certa homogeneidade.



Sítios arqueológicos analisados
(Martins, 2014)

3 - Abrigos com Pintura Rupestre Esquemática em Portugal - os contextos analisados

Foram analisados diversos abrigos com PRE existentes no território actualmente Português, que se distribuem desde os contrafortes quartzíticos da Serra de São Mamede (Portalegre) até ao vale do Côa (Martins, 2013; 2014) (Imagem 1). São eles: Abrigo do Ribeiro das Casas (Almeida), Abrigo do Lapedo (Leiria), Lapa dos Coelhos (Torres Novas), Abrigos do Pego da Rainha (Mação), Abrigo de Segura (Segura) e núcleo de abrigos de Arronches (Portalegre) - Lapa dos Gaivões, Lapa dos Louçõs, Igreja dos Mouros e Abrigo Pinho Monteiro.

Estes abrigos surgem em diversos suportes geológicos (calcário, quartzito e granito) e a sua configuração é muito diversa podendo corresponder a áreas de grande dimensão como a Lapa dos Gaivões, paredes verticais como o Pego da Rainha 1 ou ainda a pequenas reentrâncias sem iluminação natural como a Lapa dos Louçõs. O acesso a estes abrigos pode também ser muito condicionado como no Abrigo de Segura, sendo todas estas características condicionantes prévias ao momento de execução do reportório iconográfico.

A iconografia existente é muito variada, predominando como já foi referido os motivos esquemáticos, existindo porém também representações classificáveis como antropomórficas ou zoomórficas.

As categorias de motivos mais esquemáticos são diversas, correspondendo a segmentos de linhas, que podem ser entrecruzados, paralelos ou oblíquos, motivos reticulados ou morfologias circulares. O ponto surge como o motivo mais simples, totalmente abstracto, sendo a barra o prolongamento desse ponto através de um segmento de recta.

As características de execução (tinta plana ou dígitação) condicionam o aperfeiçoamento técnico dos motivos, tornando-os morfologias em que o contorno é irregular e não linear. Esta

especificidade leva a que a adopção de medidas consideradas geométricas seja problemática pois não correspondem aos cânones estabelecidos. Consideramos assim em análise motivos que não representam tipologias reconhecíveis (antropomorfos, zoomorfos, ramiformes) e cuja simplificação morfológica resume-se aos elementos mais simples (ponto, traço, círculo).

3.1 - Barras

No conjunto de abrigos estudados foram identificadas 154 barras, distribuindo-se por seis sítios: Lapa dos Gaivões; Abrigo Pinho Monteiro; Igreja dos Mouros; Lapa dos Coelhos; Pego da Rainha 1 e Pego da Rainha 2.

Esta tipologia de motivos deverá ser a que se encontra mais representada, em termos quantitativos, nos sítios com PRE em toda a Península Ibérica. As barras podem surgir isoladas ou, mais frequentemente, em conjuntos, que por vezes podem agrupar dezenas de figuras. Podem surgir associadas a outros motivos, como antropomorfos, zoomorfos ou pontos, bem como fazer parte de cenas.

A interpretação destes motivos relaciona-os, segundo alguns investigadores, a representações muito esquemáticas de antropomorfos (Breuil, 1935; Acosta, 1968: 115; Balbín Behrmann *et al.*, 1977:21). Esta classificação advém da recorrência da existência de barras em diversas cenas em que participam como se fossem motivos antropomórficos, correspondendo, desta forma, a figuras humanas totalmente esquematizadas. Outros investigadores interpretam as barras como sistemas de numeração, podendo simbolizar o número de pessoas que frequentavam o abrigo, a composição social ou ritual da comunidade ou, ainda, algum tipo específico de contabilidade (Martínez Perelló, 1993:320).

Estes motivos poderão também corresponder ao auge da abstracção de uma determinada tipologia, não necessariamente antropomórfica, que perdeu todas as suas características formais (Collado Giraldo, 1995:174).

As barras podem surgir dispostas na vertical, na horizontal ou em eixos inclinados, quer para a esquerda como para a direita. Encontramos todas estas variantes nos abrigos estudados, tendo em média entre 3 e 6 cm de comprimento por 1,5 - 2 cm de largura. O método de execução destes motivos será, na grande maioria dos casos, efectuado através de digitação, perceptível pelos limites arredondados e pela espessura do próprio traço, nunca com menos de 1 cm. Esta técnica implica necessariamente a colocação do dedo, ou dedos, no pigmento em estado semi-líquido ou pastoso, cobrindo a totalidade da ponta dos dedos de forma homogénea e espessa, de maneira a que o pigmento fique pressionado contra o suporte uniformemente. Este contacto directo com o meio, com o veículo de transmissão e com o objectivo final, ou seja, com o pigmento, o suporte e o motivo, poderão ter implicações simbólicas ou rituais, que infelizmente, para nós, são totalmente desconhecidas.



Lapa dos Gaivões - painel 6 - conjunto de
28 barras
(foto A. Martins)

Surgem diversos conjuntos de barras, alguns dos quais muito numerosos, como no painel 1 do Abrigo Pinho Monteiro, onde se distribuem desorganizadamente pela superfície, contrastando com os alinhamentos existentes no painel 6 da Lapa dos Gaivões (Imagem 2). Estes dois exemplos reflectem a complexidade que um motivo, aparentemente tão simples, possui na interpretação do reportório iconográfico. Estas distintas disposições mostram, certamente, distintos significados ou acções, ou seja, diferentes categorias para cada figura ou conjunto de figuras. Em diversos abrigos surgem agrupamentos de barras, dispostas horizontal ou verticalmente, representando assim uma repetição sistemática de algo, podendo funcionar como um qualquer tipo de sistema de contabilidade. Surgem grupos de 28 barras (painel 6 da Lapa dos Gaivões), dez barras (painel 9 da Lapa dos Gaivões), sete barras (painel 9 da Lapa dos Gaivões), cinco barras (painel 1 do Pego da Rainha 2; painel 1 da Lapa dos Gaivões) e quatro barras (painéis 5 e 6 do Abrigo Pinho Monteiro), demonstrando grande variabilidade quantitativa. Os grupos de quatro ou cinco barras poderão mesmo ter sido

executados de uma só vez, ou seja, pressionando simultaneamente vários dedos com pigmento contra o suporte.

A importância destes motivos na iconografia da PRE é também revelada pela sua adopção exclusiva em determinados sítios, como no caso do Pego da Rainha 1, onde surgem 20 barras, podendo os quatro pontos identificados corresponder a barras em mau estado de conservação, sendo assim um abrigo monotemático. A adopção desta tipologia de motivos, desprovidos de quaisquer características naturalistas, revela a existência de um código iconográfico, por nós desconhecido, mas certamente presente no universo conceptual destas comunidades.

3.2 - Pontos

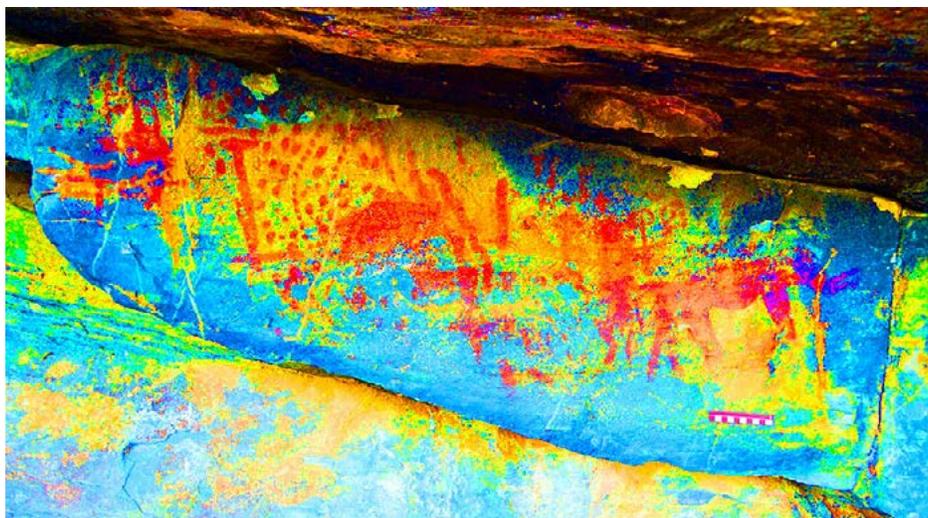
No conjunto de abrigos estudados foram identificados 261 pontos, distribuindo-se por seis sítios: Lapa dos Gaivões, Abrigo Pinho Monteiro; Lapa dos Coelhos; Pego da Rainha 1; Pego da Rainha 2 e Abrigo de Segura.

Os pontos serão, a par das barras, um dos motivos mais frequentes na PRE existente na Península Ibérica. Esta morfologia, extremamente simples, surge por vezes nomeada de “digitação” (Martínez Perelló, 1993: 321), designação que achamos inapropriada por corresponder à técnica empregue na execução do motivo. Os pontos podem ainda ter sido executados por outro método, como o tamponado, ou seja, pressionando o pigmento contra o suporte através de um artefacto com a ponta redonda e de textura esponjosa.

Este motivo pode, igualmente, surgir isolado ou em conjuntos, estando muitas vezes associado a outras morfologias, como barras, zoomorfos ou antropomorfos, conseguindo ainda ocorrer agrupamentos com formas bastante definidas. Surgem, de igual modo, grandes conjuntos de pontos dispostos sem organização aparente, em agrupamentos, formando uma espécie de nuvens de pontos, de formatos subcirculares (Acosta, 1968: 114).

A interpretação destes motivos esquemáticos está, muitas vezes, associada à reprodução de actividades rituais e/ou simbólicas (Martínez Perelló, 1993: 321), interpretação esta alcançada, na nossa opinião, de maneira muito superficial. Poderão, também, estar relacionados com algum tipo de sistema de contabilidade ou numeração, ou mesmo simbolizar o rasto de algum animal (sangue, pegadas) como foi sugerido por Collado Giraldo (1995: 185). Os pontos podem, para nós, adquirir um significado idêntico, em alguns casos, às covinhas, que são dos motivos mais comuns na gravura rupestre esquemática.

Contudo, tal como foi referido para as barras, as tentativas interpretativas para este tipo de motivo abstracto e simples esquematicamente são muito difíceis de estabelecer e definir. A associação a outros motivos, como antropomorfos ou zoomorfos, poderá indicar algumas recorrências e permitir realizar algumas considerações, podendo os pontos, simplesmente, fazer parte integrante da morfologia de outros motivos. Por outro lado, as associações de pontos podem levar à criação de outras figuras de cariz geométrico, como



Lapa dos Gaivões – painel 5 – conjunto de pontos e motivos esquemáticos
(foto A. Martins, tratada digitalmente)

o motivo 37 de formato em cone existente no painel 5 da Lapa dos Gaivões, ou surgirem distribuídos pelo espaço livre de uma composição, funcionando como uma espécie de preenchimento de fundo, situação observável nos 76 pontos existentes também no referido painel (Imagem 3). As nuvens de pontos aparecem também nos abrigos analisados, estando presentes no painel 2 do Abrigo Pinho Monteiro (26), agrupadas numa das áreas limítrofes da superfície.

3.3 - Motivos Circulares

No conjunto de abrigos estudados foram identificados oito motivos circulares, distribuindo-se por três sítios: Lapa dos Gaivões; Pego da Rainha 1 e Abrigo de Segura.

Os motivos circulares caracterizados encontram-se divididos em sete categorias: círculo simples; semi-círculo ou arco; concêntrico; com ponto central; segmentado internamente com barras verticais; segmentado internamente com barras horizontais e espiral.

O sub-tipo dos círculos segmentados internamente corresponde aos motivos interpretados por P. Acosta como figuras humanas de braços em asa (1968: 31), definição esta que achamos

problemática, tendo optado por colocá-los, tal como J. Bécarez Pérez (1983: 143), nos motivos circulares. O círculo simples surge como a morfologia mais esquemática, a par do próprio semi-círculo, sendo formas distintas, uma fechada e a outra aberta, mas com extrema simplicidade. Os restantes sub-tipos correspondem a variações dos motivos iniciais, podendo adquirir uma segmentação interna com barras verticais ou horizontais, pontos no interior, outros círculos internos ou formarem uma espiral.

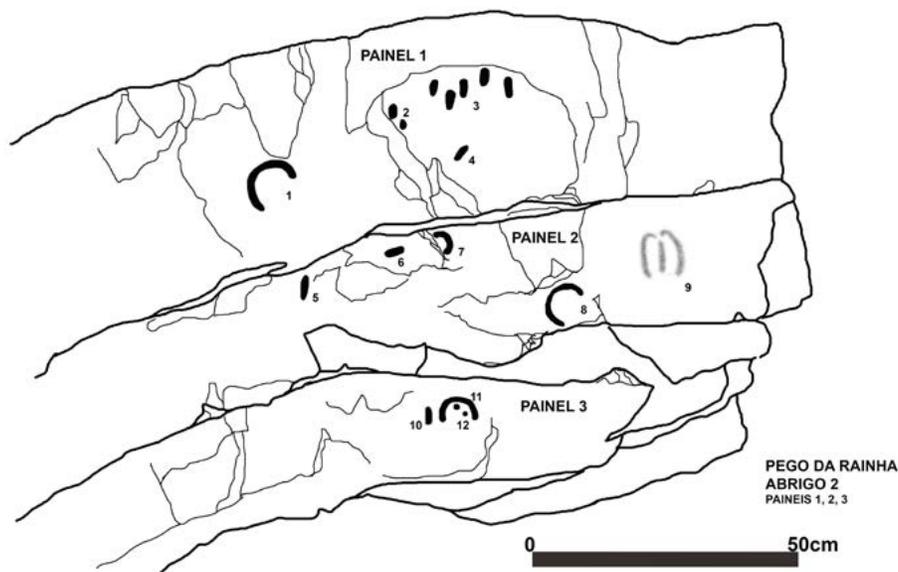
A interpretação destes motivos é muito complexa, estando, para alguns autores, relacionada com motivos solares ou lunares, tendo os sub-tipos ainda outros significados, como os ovals serem a representação de ovos, traduzindo a ideia de renascimento e regeneração da Natureza (Gomes, 2010).

Contudo, o que verificamos nos abrigos estudados é que este tipo de motivos surge associado a outras figuras, fazendo parte integrante de uma mesma composição. No painel 1 da Lapa dos Gaivões o círculo (4) encontra-se ligado à extremidade superior do antropomorfo (3), representando alguma espécie de objecto que este transporta ou outro tipo de associação mais simbólica. No painel 4 do mesmo abrigo, o pequeno círculo ovalado (21) encontra-se igualmente unido à extremidade do braço de um antropomorfo, fazendo parte de uma cena muito elaborada, adquirindo também, muito possivelmente, a categoria de um objecto (Fig. 3.2).

Apenas o motivo 31 da Lapa dos Gaivões foi enquadrado no sub-tipo dos concêntricos (Imagem 4), sendo esta morfologia rara na PRE (Martínez Perelló, 1993: 321), contrastando com elevada presença no reportório iconográfico das gravuras do Noroeste Peninsular ou da denominada Arte Atlântica (Alves, 2009; Baptista, 1981; Costas Goberna et al., 1999; Martins, 2006). O significado deste tipo de motivo é muito diverso, sendo para alguns a representação da Água, embora para outros esteja relacionado com a

Lapa dos Gaivões - painel 4 - círculos concêntricos
(foto A. Martins, tratada digitalmente)





Pego da Rainha 2 - motivos semi circulares
(Martins, 2014)



Vida e a Morte (Béltran, 1989: 116), ou, simplesmente, desconhecido (Acosta, 1968). Tendo em conta a sua localização geográfica e a morfologia representada propomos estarmos perante uma representação de um recinto de fossos. Estes círculos concêntricos poderão corresponder a uma espécie de mapa ou planta do povoado, sendo que alguns destes contextos (Santa Vitória e Monte da Contenda) são visíveis desde a Lapa dos Gaivões.

No Abrigo de Segura encontramos, na extremidade do painel 2, um motivo ovalado, preenchido internamente por um pigmento vermelho vinhoso, excepto numa pequena área, criando uma diminuta oval interior.

Os quatro motivos semi-circulares existentes encontram-se todos no Pego da Rainha 2, correspondendo a semi-círculos, cuja abertura se encontra disposta em distintas orientações (Imagem 5). São de dimensões distintas e mostram uma organização interna. O motivo 11 possui no interior dois pequenos pontos, podendo representar uma esquematização de ídolo oculado

(Acosta, 1968: 68), interpretação esta que merece algumas reservas da nossa parte.

3.4 - Motivos Geométricos

No conjunto de abrigos estudados foram identificados 12 motivos geométricos, distribuindo-se por cinco destes sítios: Lapa dos Gaivões, Lapa dos Louções, Igreja dos Mouros, Abrigo Pinho Monteiro e Abrigo do Lapedo.

Nos motivos geométricos encontramos diversos sub-tipos, caracterizados pela rigidez dos seus caracteres formais, geralmente formados por linhas rectas, quebradas ou cruzadas, que se podem juntar dando origem a morfologias como os triângulos. Esta tipologia de motivos é muito diversa, tendo sido definidos vários sub-tipos: 1 - Linhas rectas ou traços, correspondendo a simples linhas dispostas na vertical ou na horizontal, apresentando diversas dimensões; 2 - Linhas quebradas verticais, também denominadas por zig-zags verticais; 3 - Linhas quebradas horizontais, também denominadas por zig-zags horizontais; 4 - Triângulos e 5 - Morfologias em Ângulo.

O motivo 1 da Lapa dos Gaivões formado por um traço horizontal com dois triângulos associados corresponde a uma morfologia geométrica indeterminada, sendo possível, no entanto, ser interpretado, com muitas reservas, como uma representação ídoliforme triangular (Acosta, 1968: 74). Esta mesma interpretação pode também ser aplicada no motivo 1 do Abrigo do Lapedo, também formado por uma morfologia constituída por dois triângulos.

Um único motivo triangular (4) surge na Igreja dos Mouros, adquirindo porém esta morfologia um traço semi-curvo na extremidade inferior, representando algum tipo de figura antropomórfica muito esquemática.

Relativamente às linhas quebradas, estas são a maioria das vezes referenciadas como zig-zags, devido à sua morfologia em duplos Z. Esta morfologia foi interpretada de maneira distinta

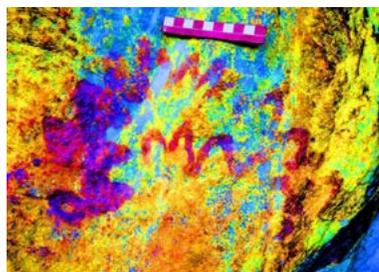


Imagem 6 - Lapa dos Gaivões - painel 1 - motivos em zig-zag (foto A. Martins, tratada digitalmente)



Imagem 7 - Lapa dos Louções - painel 2 - traços rectilíneos (foto A. Martins)



Lapa dos Louções – painel 2 – motivo polilobulado e motivos reticulados (foto A. Martins, tratada digitalmente)

consoante a sua disposição, sendo os zig-zags horizontais considerados representações de figuras humanas com os membros inferiores dobrados (Breuil, 1935; Acosta, 1968). Os zig-zags em posição vertical podem também ser interpretados como figuras humanas, ou, mais frequentemente como zoomorfos serpentiformes (Acosta, 1968: 123). Estes motivos poderão também estar relacionados com a representação de água e do movimento perpétuo desta (Castro, 1962).

Os motivos 10, 13 e 14 da Lapa dos Gaiões correspondem a representações de linhas quebradas horizontais, ou zig-zags horizontais, sendo formados por vários segmentos de recta, quebrados em ângulos rectos (Imagem 6).

O sub-tipo de traços rectos, formados por linhas dispostas na vertical ou na horizontal, que se podem entrecruzar, corresponde aos motivos 18 e 34 do Abrigo Pinho Monteiro e 8 e 9 da Lapa dos Louções (Imagem 7). Estes conjuntos de traços, dispostos verticalmente, em feixes desorganizados, caracterizam-se pela imprecisão e irregularidade do traço. Estas características

são potenciadas pelo método de execução, possivelmente, através da utilização do colorante em bruto.

Estes motivos geométricos mostram uma grande diversidade tipológica e formal, não sendo identificáveis com morfologias mais naturalistas, levando a que as tentativas de interpretação tenham de ser tomadas com cautela e prudência.

O motivo 4 da Lapa dos Louções trata-se da única figura polilobolada identificada neste estudo, sendo uma morfologia rara na iconografia da PRE. Esta figura é formada por um traço central, que mostra, de ambos os lados, cinco semi-círculos desalinados (Imagem 8). A interpretação para este tipo de motivo é muito difícil de definir, pois poderá corresponder apenas a uma morfologia geométrica, mas também a uma representação halteriforme pluricircular (Acosta, 1968: 83) ou ainda à representação de diversos antropomorfos sobrepostos realizando acrobacias (Gomes, 2010: 444).

4 - Pintura Rupestre Esquemática - um ciclo artístico Peninsular

Através da análise e estudo de diversos sítios com pintura e gravura esquemática podemos considerar a arte esquemática como uma expressão simbólica da comunidade e para a comunidade, sendo maioritariamente de todos e para todos. É um facto que existem algumas situações em que o conhecimento da arte estaria apenas acessível a alguns, mas não é, definitivamente este o panorama mais geral que se observa nos sítios estudados. Esta “democratização” do reportório iconográfico, facilmente usufruível por todos, revela este carácter universal e identitário da arte esquemática peninsular. A presença de motivos semelhantes em áreas geográficas distantes revela-nos essa uniformidade conceptual, onde os mecanismos simbólicos estão inerentes aos grupos humanos, mesmo que estes possam possuir uma cultura material distinta. A antropização dos locais escolhidos efectua-se tendo em conta numerosas variantes, encarando o abrigo como uma imensa tela onde ficarão gravadas estórias, mitografias, rituais ou simples cenas quotidianas de uma determinada comunidade num determinado espaço temporal.

A difusão de imagens, símbolos, ou a circulação de objectos, é realizada desde períodos recuados, existindo portanto certamente contactos directos frequentes entre as diversas comunidades que ocupavam a Península Ibérica durante o VI e o III milénio a.C. No entanto, estes contactos directos não serão os responsáveis por esta uniformidade iconográfica, mas antes a partilha de um mesmo universo simbólico-cultural.

A arte esquemática seria assim apenas mais um elemento cultural que faz parte do território de uma comunidade, formado por espaços habitacionais, locais de actividades económicas, espaços funerários e locais sociais. Seria nestes locais sociais, frequentados por um número diverso de pessoas, que se efectuariam a antropização da paisagem e ficariam perpetuadas imagens que poderiam ser revisitadas.

A procura de explicações elaboradas para a arte Pré-Histórica tornou-se quase um elemento definidor dos estudos académicos, onde a complexificação simbólica exige que procuremos interpretações não redutoras ou superficiais. Porém, podemos também encarar estas representações como algo muito mais simples, em que, apesar do devido distanciamento cronológico-cultural, algumas das tipologias são facilmente reconhecíveis por nós. Na prática, conseguimos aceder cognitivamente à iconografia esquemática tal como se acede à arte naturalista paleolítica. A impossibilidade de estabelecimento de cronologias finas, que poderiam balizar cada motivo em períodos distintos da Pré-História recente, não deverá também inibir os investigadores na demanda de explicações, mas antes incentivá-la.

5 - A “geometria” na arte rupestre pós-paleolítica? Palavras finais de uma breve introdução...

Falar de geometria na arte rupestre pós-paleolítica mostra-se assim uma tarefa árdua e complexa, onde as inúmeras variantes nos levam para caminhos muito diversos. Ao analisarmos em diferentes escalas - território, abrigo, painel e motivo - podemos encontrar acções que terão pressuposto uma planificação prévia à execução do reportório iconográfico, tendo em conta o suporte e a sua disposição. Podemos falar em conceitos de geometria nos painéis gravados com a denominada “Arte Atlântica” onde surgem sucessões de espirais e círculos concêntricos cujos raios distam exactamente de um ponto central, estando adaptada toda a composição ao espaço existente? Terão os traços rectilíneos subjacente a noção de ponto e de linha, ou, serão a transposição da linha do horizonte (que é provavelmente a nossa primeira visão rectilínea)? Serão marcação de caminhos ou trajectos? Corresponderão os motivos reticulados à planificação de estruturas habitacionais ou terrenos agrícolas, sendo assim a representação esquemática de plantas ou mapas?

Apenas com a complexificação da sociedade podemos abordar os termos propriedade pessoal, levando à existência de posse de espaços que teriam de ser normalizadas de forma a evitar conflitos. O comprimento, a área e o volume deverão ter sido utilizados empiricamente de forma a definir espaços.

No mesmo período cronológico existiram civilizações que podemos dizer mais avançadas tecnicamente (Suméria e Egípcia) que erigiam complexas construções (por exemplo zigurates e pirâmides) enquanto na Península Ibérica as construções antrópicas eram mais simples. No entanto as recentes descobertas arqueológicas revelam-nos que os povoados de fossos do sul da Península Ibérica obedecem a cânones de construção rígidos e previamente estabelecidos, tendo um ponto central ao redor do qual se desenvolvem linhas concêntricas de estruturas negativas. De igual modo os grandes hipogeus e *tholoi* funerários mostram uma organização do espaço e construção arquitectónica que revela conhecimento de regras básicas de engenharia, tornando possível a construção destes grandes monumentos megalíticos.

A questão da geometria na Pré-História abarca assim inúmeras possibilidades, não apenas relativamente à arte rupestre, mas também relativamente a construções e planificações proto-urbanísticas. Estas breves palavras pretendem ser uma primeira abordagem a um tema complexo visto de uma perspectiva não habitual no mundo arqueológico.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Fernando Rosa Dias o convite para participar neste número da Revista Convocarte, juntando assim a Arte Rupestre Pré-Histórica à História da Arte.

Bibliografia

ACOSTA, Pilar (1968) - La Pintura rupestre Esquemática en Espana, Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueologia, Universidad de Salamanca, Salamanca, 250 p.

ALVES, Lara Bacelar (2009) - O sentido dos signos. Reflexões e perspectivas para o estudo da arte rupestre do Pós-Glaciário no Norte de Portugal, In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo, ed, Actas Arte Prehistórico al Aire libre en el Sur de Europa, Junta de Castilla y León, p. 381-412.

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo; FERNÁNDEZ-MIRANDA, Manuel; MOURE ROMANILLO, Alfonso (1977) - El Abrigo con pinturas esquemática de Hoyo de Pela (Navalvillar de Pela, Badajoz), Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 43, p. 5-26.

BAPTISTA, António Martinho (1981) - O complexo de gravuras rupestres da Bouça do Colado (Parada - Lindoso), Giesta, nº 4, Braga, p. 6-16.

BÉCARES PÉREZ, Julián (1983) - Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática, Zephyrus, XXXVI, Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 137-148.

BELTRÁN MARTINEZ, António (1989) - Ensayo sobre el origen y significado del Arte Prehistórico, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

BREUIL, Henri (1935) - Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique, Vol. IV - Sud-Est et Est de l'Espagne, Imprimerie de Lagny.

CASTRO, Luís de Albuquerque (1962) - A simbólica e a evolução dos ondulos, STUDIUM GENERALE - Actas do I Colóquio Portuense de Arqueologia, Porto, p. 3-10.

COLLADO GIRALDO, Hipólito (1995) - Sistematización cronológica de la pintura rupestre esquemática en la provincia de Badajoz: Los abrigos de la Sierra de Magacela, Espacio, Tiempo y Forma, Série I, Prehistoria y Arqueologia, nº 8, p. 135-190.

COSTAS GOBERNA, Fernando; HIDALGO CUÑARRO, José; PEÑA SANTOS, António de la (1999) - Arte Rupestre no Sur da Ría de Vigo, Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 204 p.

CRUZ BERROCAL, Maria (2004) - Paisaje y Arte Rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la Pintura Levantina, Facultad de Geografía e Historia - Departamento de Prehistoria, Universidad Complutense de Madrid, 465 p. (Tesis Doctoral - ISBN: 84-669-2565-1).

CRUZ BERROCAL, Maria (2005) - Del Estilo en el Arte Rupestre Postpaleolítico Levantino, Manuel Santos Estevez e André Troncoro-Meléndez (coord.), Reflexiones sobre Arte Rupestre,

paisaje, forma y contenido, Trabajos de Arqueoloxia e Patrimonio, 33, Santiago de Compostela: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento

DOMINGO SANZ, Inés (2005) - Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, Valencia, 457 p., (Tesis Doctoral, policopiado).

GIEDION, Siegfried (1981) - El presente eterno: los comienzos del arte, Alianza Editorial (Tradução Maria Luísa Balseiro), 599 p.

GOMES, Mário Varela (2010) - Arte Rupestre do Vale do Tejo - Um Ciclo Artístico-Cultural Pré e Proto-Histórico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 3 vols, (Dissertação de Doutoramento, texto policopiado).

LEROI-GOURHAN, André (1964) - Les religions de la préhistoire, Presses Universitaires de France.

LEROI-GOURHAN, André (1965) - Préhistoire de l'Art Occidental, Éditions d'Art Lucien Mazenod, Paris.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (1998) - Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco, Arqueología Espacial, 19-20, p. 543-561.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (2002) - Pintura Rupestre Esquemática: el Panel, Espacio Social, Trabajos de Prehistoria, 59, nº 1, p. 65-87.

MARTÍNEZ PERELLÓ, Maria Isabel (1993) - Arte Rupestre en Badajoz. Un nuevo abrigo con pinturas esquemáticas: El morro del Valle de la Venta (Cabeza del Buey), Revista de Estudios Extremeños, Tomo XLIX, nº 2, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, p. 309-336.

MARTINS, Andrea (2006) - Gravuras rupestres do Noroeste Peninsular: a Chã da Rapada, Revista Portuguesa de Arqueologia, vol. 9, nº 1, Instituto Português de Arqueologia, p. 47-70.

MARTINS, Andrea (2013) - A Pintura Rupestre Esquemática em Portugal: muitos sítios, mesmas pessoas?, In ARNAUD, José; MARTINS, Andrea; NEVES, César, coord., Arqueologia em Portugal - 150 anos, Associação dos Arqueólogos Portugueses, p. 495-505.

MARTINS, Andrea (2014) - Abrigos de Arte Esquemática Pintada do Centro de Portugal: mundo simbólico e antropização da paisagem, Universidade do Algarve, 2 vols (tese doutoral-texto policopiado)

RENFREW, Colin; BAHN, Paul (2000) - Archaeology: Theories Methods and Practice, Thames & Hudson, 3ª edição, p. 385-420.

RIPOLL PERELLÓ, Eduardo (1983) - Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica, Zephyrus, XXXVI, Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 27-35.

VIÑAS, Ramon; MARTÍNEZ, Roberto; DECIGA, Ernesto (2000) - La interpretación de l' Art Rupestre, Cota Zero, nº 16, Barcelona: EUMO Editorial, p. 133-146.

Contactar autor (a) - amartins@letras.ulisboa.pt

Da G3nese Geom3trica na Composi3o Artística – 3mbito e Perspectiva Hist3rica

F r a n c i s c o H e n r i q u e s

Phd em Ci3ncias da Arte, e MFA em Teorias da Arte, pela FBAUL. Investigador do CIEBA (Centro de Investiga3o e Estudos em Belas-Artes), no n3cleo Francisco de Holanda - Ci3ncias da Arte e do Patrim3nio. Colaborador do projecto interdisciplinar Blackbox, financiado pela ERC na FSCH-UNL.

Entre estudos de v3rios autores nacionais e estrangeiros que contribuir3am para o aprofundamento do conhecimento sobre *metodologias geom3tricas subjacentes e auxiliares da composi3o art3stica*, averigu3mos que ao longo de toda a hist3ria da arte - sobretudo em alguns momentos espec3ficos e em casos eruditos muito particulares, nomeadamente o do per3odo que mais nos ocupa, o Renascimento - foram aplicados sistemas geom3tricos singulares capazes de conter em si esquemas de ordena3o de toda a estrutura compositiva. Al3m das bem conhecidas metodologias de representa3o perspectiva que permitem a representa3o sistematizada e mensurada do espa3o, falamos de outros sistemas de subdivis3o geom3trica, igualmente regidos por id3nticas regras matem3tico-geom3tricas, m3todos de divis3o rigorosos e precisos das 3reas concernentes em que se inscrevem as obras de arte. Ainda que relativamente pouco difundidas, estas metodologias e preocupa3es est3ticas n3o se limitam a restritos e long3nquos per3odos hist3ricos, pelo contr3rio, tal como alguns investigadores t3m demonstrado, no caso de certos artistas, e dependendo das suas preocupa3es est3ticas ou do seu grau de esclarecimento,

This article attempts to focus a differentiated set of geometric methodologies, applied in the creation of certain works of art belonging to various artistic styles over time, both by national and international authors. These known but not widely spread methodologies have become increasingly structured and now encompass the study of a significant amount of artworks and artists. In some cases, the methods chosen by some of the artists analysed herein may even be known within the context of Portuguese art.

Keywords: Altarpiece; Geometry; Meaning; Narrative; Sculpture.

verifica-se a aplicação destas metodologias *auxiliares* também por autores contemporâneos.

Embora conhecidas, mas não amplamente divulgadas, estas metodologias têm vindo a ser relativamente sistematizadas e alargadas ao estudo de um número suficiente de obras e artistas, podendo mesmo, em alguns casos, já ser conhecidas preferências ou métodos eleitos por alguns dos artistas estudados, em muitos casos, também em contexto artístico nacional (CASIMIRO, L., 2004; HENRIQUES, F., 2006 e 2016; e PALMEIRIM, S., 2016).

Para início desta abordagem, consideramos importante começar por referir alguns dos estudiosos que mais sólidos contributos forneceram neste contexto da ciência geométrica aplicada ao estudo da arte ao longo dos séculos, necessariamente começando por mencionar um dos mais importantes pioneiros nesta metodologia de análise, Jay Hambidge. Movido por profundas preocupações de ordem estética e compositiva ligadas à arte clássica, este investigador desenvolveu uma série de estudos em torno do que denominou *elementos da simetria dinâmica*¹ (HAMBIDGE, J., 1920; 1923; e 1967), nos quais se dedica a um amplo conjunto de metodologias geométricas que verificou empregues na arte ao longo dos séculos. Procurando as relações universais identificadas por Euclides nas formas plana, efectuou múltiplas viagens à Grécia, executando extensos e meticulosos estudos de artefactos, esculturas, e edifícios clássicos (tais como os vasos gregos, a estátua de Zeus em Olímpia, ou a de Atenas em Egina, o Pártenon, ou o templo de Apolo em Figalia), análises que o conduziram à formulação daquele seu importante conceito.

Sempre escorado nos fundamentos da geometria euclidiana, o conceituado autor explicita e distingue dois tipos essenciais de *simetria*, *estática* e *dinâmica*, a primeira resultando num processo de desenvolvimento formal caracterizado por algum *estatismo* relativo ao modo de arranjo dos diferentes elementos de uma dada composição; a segunda correspondendo a um processo de ordenação e crescimento, simultaneamente interno e externo à própria forma, proporcionando novos arranjos formais estabelecidos em infinita continuidade proporcional, verificada na natureza e na arte, e desde sempre almejada e empregue por artistas desde a antiguidade - em determinados períodos históricos procurada e aplicada com maior empenho e proficiência.

Nos seus estudos Hambidge explana os métodos geométricos construtivos dos vários rectângulos a que chamou "dinâmicos" (os Rectângulos de Ouro (Φ), o Rectângulo da Raiz do Número de Ouro ($\sqrt{\Phi}$), o de Raiz de Dois ($\sqrt{2}$), de Raiz de Três ($\sqrt{3}$), etc.), clarificando igualmente as principais *entidades geométricas inerentes* a cada uma delas e que no seu interior se desenvolvem. Estes rectângulos, opostos aos "estáticos" (cujo módulo é um número inteiro ou fraccionário), têm por módulo um número irracional cujo próprio nome indica.

Seguidamente, Hambidge expõe e demonstra as "decomposições harmónicas" destes rectângulos por recurso i) à subdivisão interna destas áreas pelas suas diagonais e respectivas perpendiculares, ii) empregando um idêntico

conjunto de outras *identidades* que decorre de outras figuras geométricas inerentes como sejam os *gnómones* e/ou os rectângulos *semelhantes* do *marco* original, iii) ou recorrendo ao conjunto de linhas decorrentes das intersecções destas outras, perpendiculares entre si e paralelas aos lados do *marco*. É este o intricado conjunto de *entidades geométricas* usado por alguns artistas como auxiliar prévio da sua composição, as quais - na sua acepção - lhes permite participar de uma *ordem universal*, a mesma que encontram expressa no número ou na música, e na sua tradução formal, a geometria.

Na continuidade dos estudos de Hambidge, e constantemente citando-os, Matila Ghyka (GHYKA, M., 1927 e 1931) averigua, explora e aprofunda as existentes relações proporcionais em diversos elementos do meio natural (até então inéditas e só amiúde referidas ou comprovadas) mas igualmente identificadas por si na arte ao longo de um largo período que se estendia desde a antiguidade clássica à sua contemporaneidade, e passando pelos diferentes períodos artísticos intermédios. Analisando os diferentes sistemas proporcionais e as suas propriedades matemático-geométricas - com particular incidência sobre a *divina proporção* e o *Número de Ouro* - o autor esclarece uma miríade de relações intrínsecas ao crescimento das plantas ou da formação das conchas, entre muitos outros, mas igualmente às formas planas e aos volumes tridimensionais, revelando, seguidamente, uma série de estratégias, paralelismos e analogias empregues por artistas que ao longo dos séculos os aplicaram nas suas criações - os quais disseca, e claramente expõe e demonstra.

Ecoss dos notáveis trabalhos destes dois investigadores continuam a fazer-se sentir actualmente, por vezes aprofundados e amplificados por outros autores que os empregam nas suas análises, alargados a outras obras e artistas que estes anteriores não abarcaram, embora esses novos investigadores encontrem nos seus estudos as sempre transversais metodologias que lhes concede adequada corroboração, e eles mesmos abrindo o espectro a novas possibilidades de investigação.

Paralelamente, e neste seguimento, tornaram-se igualmente importantes as obras de Fredrik Lund (LUND, F. M., 1921), Tons Brunés (Tons, B., 1967), Martin Kemp (KEMP, M., 1990), Miranda Lundy (LUNDY, M., 2006), Robert Lowlor (LOWLOR, R., 2013), Prys Hemenway (HEMENWAY, P., 2005), Andrew Sutton (SUTTON, A., 2009), ou Fernando Corbalán (CORBALÁN, F., 2010), muitas vezes clarificando a linguagem e os métodos empregues, outras vezes ampliando o alcance dos modelos e os respectivos processos construtivos. Entre todos, encontramos particular interesse no trabalho de Nigel Pennick (PENNICK, N., 2001), historicamente abrangente e sem o acentuado carácter esotérico de outros autores, não tão sumariamente restrito aos esquemas geométricos de uns, ou tendencialmente matemáticos de outros (embora, na matemática todos sempre necessariamente escorados). A explanação de Pennicks é verdadeiramente abrangente, começando por referenciar textos só sumariamente conhecidos, como os ancestrais *Manasar Silpa Shastra*, em sânscrito, nos quais

se encontram as primeiras evidências dos traçados da Vesica Piscis e da sua aplicabilidade ao delineamento das edificações erigidas para o *privilegiado relacionamento do homem com o divino*; da migração desta metodologia para ocidente e da sua utilização entre outros, por Vitruvius; ou os esquemas de agrimensura dos *Harpedonaptae* egípcios, redundando nos equitativos traçados de divisão dos rectângulos pelas suas diagonais². Amplo, o seu trabalho refere igualmente os sistemas medievais *ad triangulum* e *ad quadratum* empregues, em parte, até ao período gótico, ou os diferentes e mais evoluídos sistemas geométricos empregues pelos artistas renascentistas. Aqueles métodos anteriores, Paulo Pereira aborda-os no contexto nacional e refere-os no âmbito da *"arquitectura tradicional «à moderna», pré-renascentista"*, na qual os mestres pedreiros os empregavam recorrendo a *"traçados baseados no quadrado e nas suas faculdades de transformação [podendo] gerar proporções harmónicas"*, e para os quais *"não têm de dominar a aritmética, e muito menos a matemática, bastando-lhes simples instrumentos como o compasso e a régua ou esquadro - ou, em maiores medidas, uma corda devidamente marcada"* (PEREIRA, Paulo, 2011, pg. 982-985).

Ainda em contexto internacional, de importância maior e absolutamente essencial é a obra de Charles Bouleau (BOULEAU, C., 1996)³, enfatizando a particular atenção que os artistas dedicam à escolha das dimensões do rectângulo que delimita a obra de arte, porquanto essas medidas comportem enormes implicações no sequente trabalho de estruturação das respectivas organizações compositivas. Muito abrangente no seu estudo - de todos os autores, talvez, o mais completo - Charles Bouleau identifica uma série de metodologias geométricas preferencialmente empregues nos diferentes períodos da Idade Média, do Renascimento, Barroco, Rococó, Neoclassicismo, por fim identificando mesmo uma série de soluções em obras de artistas seus contemporâneos.

Baseado nos seus antecessores, este investigador demonstra como, no interior de cada rectângulo, decorrendo das dimensões dos lados e da sua relação proporcional e, sobretudo, do seu processo construtivo, emerge um importante e singular conjunto de linhas, geométrica e naturalmente ordenadas, proporcionando ao artista um conjunto de *guias* que o podem auxiliar na disposição dos diferentes elementos da composição. Este *traçado regular*, que não é possível ser captado de imediato nem é visível numa usual observação, encontra-se na génese das obras de alguns artistas, servindo-lhes como auxiliar de estruturação e suporte a toda a composição, para *disposição e estabelecimento das relações* entre os seus vários elementos.

Quanto ao desconhecimento de qualquer documentação relativa a este método e qualquer esboço da sua aplicação, Bouleau refere a importância conferida ao sigilo de que se revestia a prática dos artistas nestas matérias para além do espaço da sua oficina, *"segredos"* ou *"ciência"* da arte que só no contexto oficial era conhecido, transmitido apenas aos iniciados, muitas

vezes só aos mais experimentados oficiais e colaboradores, mas nunca ao vulgo (BOULEAU, C., 1996, pg. 9 e 42).

Análoga, embora diferenciada, é abordagem de Martin Kemp no interessante e muito amplo estudo supracitado *The Science of Art*, procurando traçar a genealogia e o desenvolvimento da perspectiva linear ao longo de um arco cronológico que se estende do *trecento* ao *dealbar* do século XIX. Analisando as pinturas dos primeiros impulsionadores e percussores da representação perspéctica, e as obras e os escritos dos principais artistas e teóricos do renascimento italiano - e em simultâneo, todos os teóricos antigos (filósofos, matemáticos, geómetras, médicos, e físicos) cujos contributos encontrou naqueles referidos, e que compreendeu fundamentais para os desenvolvimentos e descobertas que os conduziram à elaboração de um sistema mensurado de representação do espaço sobre superfícies - prossegue ao longo dos séculos, percorrendo todos os mais importantes protagonistas deste sistema de organização e representação espacial, desvelando todo o processo (metodologias práticas e teóricas) a que chamou *ciência da arte*. Num grande número de casos, o autor faz integrais análises geométricas que o conduzem a descortinar os sistemas perspectivados que estruturam algumas das mais interessantes pinturas e representações daqueles períodos. Num outro conjunto desses casos, comprova as metodologias que esses mesmos autores alcançaram primeiramente por dedução matemático-geométrica, e que somente depois os conduziu à concepção de notabilíssimas obras de arte. Nesta continuidade, Kemp aborda igualmente questões em torno da luz e da cor, e ainda dos *engenhos ópticos* que permitiam a alguns artistas processos adicionais para uma muito almejada e mais verosímil representação pictórica do espaço do real, os quais, mais tarde, já no século XIX, culminaram na invenção da contemporânea *máquina fotográfica*⁴.

Já em contexto nacional, de interesse absolutamente fulcral é a obra seminal de Luís Casimiro, porquanto represente um importante e incontornável manancial didático, claramente expondo e sintetizando o amplo conjunto de métodos que vários daqueles autores aprofundaram ao longo de várias décadas. Na sua tese de doutoramento, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)* (CASIMIRO, L., 2004), no seguimento da metodologia desenvolvida e aplicada por Charles Bouleau - embora explanando-a e investigando mais além - Luís Casimiro atesta a existência de um vasto conjunto de traçados geométricos aplicados a um acervo de quarenta e quatro pinturas da Anunciação. Sempre fundamentado em Bouleau, Hambridge, Ghika e, inevitavelmente, Euclides, o autor projecta mais longe a sua pesquisa, investigando, dissecando, e expondo uma série de modelos que lhe permitissem conduzir - e a outros investigadores depois de si - à integral compreensão desses mesmos processos e metodologias geométricas para análise das obras de arte, tendo mesmo estendido o seu estudo ao "maior número possível de métodos construtivos dos rectângulos conhecidos pelos artistas

do Renascimento, [de modo a] compreender as leis que regem a sua criação e determinam a respectiva estrutura interna” (CASIMIRO, L., 2004, pg. 889).

O seu método - que denominou *matemático-geométrico* (mas também, *iconográfico e iconológico*) - é um “processo de análise (...), baseado na aplicação de regras matemático-geométricas de acordo com critérios estabelecidos e percorrendo etapas bem definidas, com o objectivo de propor uma leitura, cientificamente fundamentada, daquele que terá sido, eventualmente, o *esquema geométrico de composição* utilizado (...), ou seja, a estrutura geométrica que esteve na génese da obra (...), como traçado regulador, auxiliando o artista a organizar a sua composição” (CASIMIRO, L., 2004, pg. 853). No seu estudo, tendo por base a análise dos sistemas geométricos previamente empregues pelos artistas como auxiliares das suas composição - e demonstrando que, em pintura, os sistemas de divisão interna plenamente se interligam com os sistemas de representação perspectiva - esta metodologia permite-lhe esclarecer mais amplas e interessantes leituras iconográficas e interpretações iconológicas do largo acervo a que se dedicou, relacionando e elucidando de forma mais ampla o conjunto de elementos formais que nelas encontra.

No âmbito da *ciência perspectiva* em contexto da pintura nacional, cabe a António Oriol Trindade o mais amplo estudo dos sistemas perspectivos, numa extensa e completa análise efectuada a um vasto acervo de obras de pintura de cavalete e de tectos abobadados, num arco cronológico que se estende, aproximadamente, de 1470 a 1815 (TRINDADE, A., 2008). Neste estudo, o autor deixa explícito que, ao contrário do que se assistiu nos grandes centros de produção pictórica renascentista - Itália e França, sobretudo, mas Alemanha e Espanha também - a *obra de pintura de cavalete* daquele período em Portugal, surge sempre de forma acentuadamente titubeante. O investigador afirma mesmo não ter encontrado exemplos que evidenciassem o conhecimento da tratadística coeva que naqueles centros de produção se vinham a desenvolver e, de lá, amplamente difundindo. Como o autor pode comprovar, seria habitual, entre nós, o recurso a fontes imagéticas - na sua maioria gravados avulsos esporadicamente adquiridos e/ou cópias variadas, assim como colecções de gravuras ou de livros que constituíam *acervos* particulares dos artistas - sobre as quais seriam efectuadas grelhas de transposição destinadas a serem posteriormente ampliadas e transferidas para as telas. Estas fontes imagéticas serviam o propósito de fornecer material visual do qual eram retirados os motivos, quer das figuras principais, quer de objectos secundários e adereços, de fundos de interior ou de paisagem, de modo a serem usados aglutinadamente por junção directa ou por sobreposição, na maioria das vezes resultando num heteróclito somatório de fragmentos. Embora a uma primeira vista estas “composições” possam iludir o espectador, e até, em muitos casos, as suas obras aparentem consistência formal, mesmo no caso de representações perspécticas torna-se evidente o uso das grelhas de transposição, revelando o empirismo das construções. A sensibilidade do

artista poderia intuitivamente conduzi-lo a uma efectiva *aproximação* formal, mas a análise detalhada e o exame consubstanciado de António Trindade acaba por revelar múltiplas irregularidades e um grande número de incongruências no arranjo perspectico da obra. De facto, seja na representação de elementos de arquitectura ou na das figuras humanas, o autor verifica a existência de uma incorrecta gradação das escalas, horizontais ou verticais, não diminuindo estes elementos adequadamente e de acordo com os diferentes planos de profundidade, ou então apresentando dissonâncias nas localizações que deveriam ocupar nos espaços representados. Após a sua análise, o autor refere-nos que na pintura renascentista portuguesa, a perspectiva linear plana se realiza por sectores “à boa maneira flamenga” (TRINDADE, A., 2008, pg. 1077). Concebida de modo “híbrido”, verifica-se que justaposta ao “rigoroso” desenho dos pavimentos, se opõe uma incongruente representação perspectiva dos alçados e elevações a partir deles levantada, “como é o caso generalizado do desenho incorrecto dos arcos circunferenciais” (TRINDADE, A., 2008, pg. 1077).

Mais recentemente, e ainda no âmbito da pintura que abarca o chamado *Século de Ouro* da pintura portuguesa, Simão Palmeirim faz um estudo pormenorizado e abrangente sobre a *aquisição e aplicação das competências geométricas e de composição*, ao longo do arco cronológico que se estende do final da Idade Média [c. 1400] ao dealbar do Renascimento [c. 1525] (PALMEIRIM, S., 2016). Na sua análise, o autor começa por identificar quais os possíveis *traçados geométricos e composicionais* mais usuais naquele período - entre os quais, aqueles inerentes às divisões do Círculo; às divisões internas do Quadrado (quer como *figura estática* ou *dinâmica*); ou das formas resultantes da conjugação de ambos (com o Círculo inscrito no Quadrado, ou do Quadrado encimado pelo Semicírculo); mas também das divisões do Pentágono (isto é, dos traçados decorrentes de alguns dos métodos coetaneamente conhecidos para a sua construção); e dos traçados internos dos vários Rectângulos (sejam *dinâmicos* ou *estáticos*, segundo as supracitadas divisões originalmente propostas por Jay Hambidge). Seguidamente, aplica estes traçados a cada uma das obras de pintura em análise, isto é, procurando a sua estrutura interna (o seu traçado próprio), mas igualmente a sua “extrapolação” sempre que se verifique a sua integração num conjunto retabular maior (como seja o caso dos grandes polípticos e em cujos ciclos iconográficos se poderiam inserir), bem como na harmonização da *máquina retabular* com a edificação arquitectónica que o acolhe e para a qual foi propositadamente concebida.

Nesta pertinente e profícua abordagem, o investigador consegue mesmo identificar e traçar um processo evolutivo da *aquisição e aplicação* das várias metodologias e competências *geométricas e composicionais* empregues por diferentes artistas e/ou oficinas, e as respectivas contaminações consoante os locais de aprendizagem, contactos com outros artistas, e itinerâncias em

companhas ou outros contextos oficinais. Num primeiro momento, aquele em que se inserem os três primeiros conjuntos de obras correspondentes ao início do período analisado, identifica-os mais marcados pelas “linhas circulares”, isto é, o da utilização “das propriedades da circunferência, especialmente na aplicação do traçado $\sqrt{3}$ (que compõe a chamada *vesica piscis*)” (PALMEIRIM, S., 2016, pg. 431). Num segundo momento identifica contaminações e miscigenações de outras competências geométricas ligadas a Φ , supondo que tais encontros tenham resultado do encontro com documentados mestres flamengos que trouxeram consigo as mais recentes novidades do centro europeu, ou das também documentadas viagens dos mestres nacionais a esses locais. Estes resultados, apresenta-os num sucinto e bem elaborado gráfico permitindo uma clara compreensão dessa evolução.

Fundamentado na sua análise e relacionando múltiplos dados, o autor permite-se rever e considerar outras propostas de autorias e anteriores atribuições cuja corroboração documental é inexistente ou se encontra ainda desconhecida, ou mesmo supor possíveis contactos entre artistas cujas obras, afastadas geograficamente, exibem idênticos esquemas geométricos subjacentes às suas organizações compositivas. Abre, no entanto, uma necessária ressalva relativa à indispensável hierarquização que existiria na detenção das competências geométricas por mestres e oficiais - naturalmente, aqueles que se ocupavam das encomendas de maior prestígio - face à menor “sofisticação” de conhecimentos de outros colaboradores incumbidos de obras de menor relevância. Depois de múltiplas observações e constatações, o autor assevera estarmos “perante oficinas que sofrem evoluções e mudanças, que têm pontos comuns e divergentes entre elas, tanto na aquisição como na aplicação de competências geométricas, mas acima de tudo estas competências são constatáveis e a sua análise é rica em informação sobre a pintura portuguesa da época” (PALMEIRIM, S., 2016, pg. 443).

Concomitantemente, o trabalho deste investigador projecta-se a outro momento artístico bem distinto, com pressupostos estéticos muito diferenciados, desta feita já na contemporaneidade e incidindo sobre a produção artística de Almada Negreiros. Sendo bem conhecida a obra multidisciplinar deste celebrado nome da vanguarda Modernista nacional, cuja obra plástica explora uma inequívoca e bem patente vertente geométrica, Simão Palmeirim (isoladamente, mas também em coautoria com Pedro Freitas) dedicou-lhe uma série de artigos em publicações nacionais e internacionais, e um interessante estudo monográfico intitulado *Livro de Problemas de Almada Negreiros* (PALMEIRIM, S., 2014 a) e b); e PALMEIRIM, S., e FREITAS, P., 2014, e 2015). Nestas suas pesquisas, o autor preocupa-se com as diferentes relações geométricas que Almada explorou como autodidata (Almada não teve qualquer formação artística), e sem conhecidas revelações dos seus métodos construtivos apriorísticos. Neste caso, o método analítico de Palmeirim revela-se o mesmo, para tal empregando sucessivos traçados geométricos,

dessa forma descortinando os correctísimos modelos – ou *sistemas* – geométricos compositivos que presidiram às composições de Almada.

No campo da escultura, sobre o qual, até à data, não existia qualquer estudo geométrico em território nacional, Francisco Henriques (HENRIQUES, F., 2006) dedica uma análise geométrica às obras escultóricas em pedra do período do Renascimento, nesse primeiro momento investigando apenas a obra retabular de Nicolau Chanterene - artista de grande nomeada e absolutamente imbuído das principais preocupações artísticas e científicas que moviam o escol intelectual da Europa renascentista. Nessa análise o autor identifica algumas das competências geométricas do insigne escultor; dá a conhecer a sua metodologia geométrica empregue como auxiliar prévia de composição; e fornece um conjunto de eficazes contributos para a leitura iconográfica e interpretação iconológica obras retabulares daquele artista.

Após óptimos resultados obtidos com aquele estudo, e perante um tão alargado número de interessantes obras escultóricas deste período em território nacional - um dos mais intensos e profícuos momentos de produção escultórica em Portugal - o mesmo autor considerou premente conhecer a existência e a extensão da aplicação de semelhantes metodologia geométricas na génese criativa de outros escultores a trabalhar entre nós neste mesmo período. Com esse objetivo, empreende então um mais amplo estudo denominado *Portais Para o Espaço do Divino - Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento* (HENRIQUES, F. 2016), no qual coligiu um conjunto total de 216 obras de tipologia retabular. Depois de afastadas todas as que não reuniam essenciais condições de estudo (por se encontrarem incompletas, acrescentadas, apeadas, ou deslocadas, e deste modo impedindo uma correta, integral e rigorosa análise), este estudo estendeu-se a um conjunto de 103 retábulos, 29 portais, 27 arcos triunfais e 17 túmulos.

Neste estudo analisou, descreveu e caracterizou todos os espécimes, posteriormente ordenando-os por tipologias e subtipologias, introduzindo um novo e amplo conjunto de dados que contribuem para o estudo, inventariação e preservação daquele legado artístico, cultural e patrimonial.

Depois de efectuada a análise plástica e iconográfica de todas as obras, procedeu à identificação das *metodologias geométricas empregues como auxiliares prévias de composição*, posteriormente organizando e apresentando todo o conjunto no Volume III que compõe aquele estudo, devidamente identificadas e geograficamente ordenadas, acompanhadas pelas fotografias respectivas, e pelas análises geométricas, plásticas e iconográficas correspondentes. Nesse volume expõe a análise integral de todas as obras relacionadas, conteúdo que possibilita uma constante e consistente comparação entre si.

Após a *análise geométrica, plástica, e iconográfica* efectuada a todas as obras referenciadas, e da aturada comparação dos resultados aferidos em cada um dos espécimes inventariados, identifica e efectua uma mais clara seriação e ordenação dos mesmos: i) por um lado, avaliando o grau de excelência das

suas características plásticas e compositivas; ii) e por outro, identificando a existência, ou ausência, de metodologias geométricas habitualmente utilizadas pelos escultores de antanho, empregues, com maior ou menor conhecimento e proficiência como *auxiliares prévios* de composição.

Tendo em conta os diferentes níveis de concretização artística e avaliação das competências geométricas empregues em cada obra, o autor identifica então três grandes sectores de organização, ainda que alguns dos espécimes, por via das suas particularidades - podendo revelar características de um e de outro sector - possam ocupar híbridos locais de charneira.

Num primeiro grupo inclui todas as obras que denunciam claras execuções frustradas, isto é, todas as que revelam insuficientes características escultóricas e compositivas, evidenciando tibiezas de representação, modelação e concepção plástica das representações. Este grupo inclui todas as obras nas quais se verifica a não aplicação das normas tratadísticas dos respectivos elementos estruturais e, sobretudo, nas quais se verifica a ausência, insuficiência, ou inadequação às referidas metodologias geométricas.

Sob o segundo sector o autor situa todas as obras que se afastam já do plano *artesanal*, isto é, evidenciando, senão boas, pelo menos regulares características escultóricas e compositivas, quer na representação e modelação das várias figuras e motivos decorativos, bem como na concepção e correcta adequação dos diferentes elementos tectónicos que constituem e estruturam toda a composição, e eles mesmos já procurando concordância ou mostrando preocupações de natureza compositiva em adequação a sistemas geométricos de ordenação.

Por fim, perante toda a análise, emerge um conjunto de cerca de 25 obras de arte, aquelas de maior e inequívoco valor e interesse artístico - simultaneamente escultórico e geométrico, devidamente alicerçadas em eruditos conceitos da geometria euclidiana - no qual o autor identifica o interessante enlace entre as respectivas organizações compositivas e as metodologias geométricas empregues, sempre numa sistemática adequação dos vários elementos compositivos em estrito seguimento dos fundamentos da geometria plana. Este grupo de obras é composto pelos mais complexos e interessantes casos de estudo de todo o *corpus analítico*, o qual se vê devidamente acompanhado pelas indispensáveis e mais detalhadas imagens explicativas e demonstrativas.

Inédito no âmbito da escultura renascentista em Portugal, baseado na decifração das metodologias geométricas empregues como auxiliares de composição pelos artistas de antanho, este estudo *geométrico de obras de tipologia retabular* averigua a existência de um conjunto de diferentes métodos então empregues em território nacional, bem como as diferenças de erudição desses escultores relativamente aos conhecimentos científicos da época. A sua aplicação a um tão alargado conjunto de obras permitiu ao autor identificar modelos compositivos preferencialmente utilizados por diferentes escultores, em obras que se encontram documentadamente atribuídas. As

suas características plásticas e compositivas claramente diferenciam as produções escultóricas, permitindo reconhecer, numa dada obra, os princípios e o modo criador de uma dada personalidade artística - singularidades que, por extensão, permitem identificar esse *modelo* noutras obras cuja autoria possa permanecer desconhecida ou indevidamente atribuída.

O autor comprova, quer para as obras habitualmente atribuídas a Nicolau Chanterene ou a João de Ruão, quer para outras atribuídas a Diogo Jacques, ou mesmo a Tomé Velho, as discrepâncias encontradas entre o rigor e as características de certos traçados encontrados em obras seguramente atribuídas (ou mesmo documentadas) desses autores - e outras atribuições propostas nalguma historiografia, de obras em que não se detectam esses traçados ou se detectam outros - obrigando a uma revisão dos termos dessas atribuições, seja retirando-as do elenco das obras a esses autores atribuídas, seja reequacionando a informação subjacente aos percursos desses mesmos autores. Assim, ao mesmo tempo que esclarece questões de ordem compositiva em obras retabulares e para-retabulares - as quais se prendem e definitivamente interligam com o integral domínio da ciência geométrica dos seus criadores - este estudo geométrico simultaneamente levanta outras questões de igual importância no âmbito da historiografia da arte, eficazmente contribuindo para o esclarecimento de autorias de obras cujos autores não se encontram ainda devidamente documentados.

Esta extensa e exaustiva análise permitiu ao autor demonstrar também, que ainda que geograficamente afastadas dos grandes centros de produção artística e cultural coevos, as obras escultóricas deste período em Portugal claramente evidenciam o mesmo tipo de preocupações artísticas, estéticas, filosóficas e teológicas, vendo-se igualmente escoradas nos domínios das ciências exactas, nomeadamente, a matemática, a geometria, e a cosmografia, numa perfeita síntese de todo o *Quadrivium*. Algumas delas, como seja o caso do retábulo da Pena, em Sintra, ou o Cenotáfio de D. Afonso de Portugal (hoje no museu de Évora), a Porta Especiosa, na Sé Velha de Coimbra, ou o retábulo de S. Marcos, na igreja do Salvador, em Coimbra, entre tantas outras, apresentam-se como exemplares da maior excelência escultórica e compositiva, notavelmente escoradas e projectadas segundo correctísimos sistemas de organização geométrica - verdadeiros tratados de geometria passados à pedra - sem qualquer paralelo em qualquer dos grandes centros de produção artística de antanho, a não ser pela sua imensa originalidade e excelência artística, organizando intrincados *mecanismos de significação* que elevam bem alto sublimes ressonâncias semânticas.

Realçamos, neste artigo, a inequívoca importância dos estudos geométricos da arte, disciplina que ao longo dos séculos tem servido os propósitos de alguns artistas para elaboração das suas complexas composições, tal como o demonstram os estudos de autores nacionais e internacionais de relevo. A aplicabilidade dos estudos geométricos às obras de alguns artistas permite

descortinar as metodologias de que aqueles se socorreram, quer com o intuito da rigorosa, mensurada, verosímil e sistemática representação do espaço, quer com o propósito da elaboração e organização *harmónica* das suas criações [arquitectónicas, escultóricas ou pictóricas]. O contributo do estudo geométrico da obra de arte permite uma mais ampla e eficaz descrição iconográfica e uma interpretação iconológica das várias obras e, por isso, das suas, por vezes, complexas estratégias de significação. Em vários dos estudos citados ficou explícito como estas três componentes – plástica, geométrica, e compositiva – plenamente se conjugam para compor um discurso em que se entretecem mais elaborados níveis de significação, tornando bem explícito porque a historiografia e a teorização da arte devem cada vez mais ser feitas com o seu contributo e recorrendo às suas competências científicas e técnicas, as quais comportam importantes contributos para o aprofundamento do conhecimento técnico, material, formal, e semântico da obra de arte.

Notas

¹ A publicação de 1967 foi aquela por nós consultada, embora a mesma tenha recebido diferentes edições em datas anteriores. Trata-se de uma publicação póstuma, editada pela Yale University Press, resultando de um esforço de compilação pela sua esposa, dos seus trabalhos e preleções que estenderam de 1916 a 1920, com publicações nos EUA e na Europa. Só em 1967 a publicação desta compilação passou a ser comercializado pela Dover Publications.

² Ao qual Miranda Lundy chama *Sandreckoner* (LUNDY, M., 2006, pg, 16-17), o título inglês dado a um manuscrito de Arquimedes no qual o matemático grego se propõe a calcular o número de grãos de areia que caberia no universo. Esta denominação, contudo, nunca a encontramos referida em nenhum dos outros autores consultados.

³ Embora a edição original francesa seja de 1963, foi esta edição espanhola que consultámos.

⁴ Mais recentemente, um incrementado e mais aprofundado estudo do processo evolutivo destes *engenhos* (já à margem deste contexto que agora nos ocupa), veio a ser notavelmente desenvolvido por Oliver Grau (GRAU, O., 2003), delineando o trajeto percorrido por artistas, teóricos e cientistas para desenvolvimento destes dispositivos, assim como de toda a evolução das suas aplicações e representações pictóricas, que paulatinamente conduziram os artistas contemporâneos ao processo de *imersão* do espectador na imagem.

Bibliografia

BRUNES, Tons, 1967. *The Secrets os Ancient Geometry - and its use*. Copenhaga, Rhodos.

CASIMIRO, Luís Alberto, 2004. *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CORBALÁN, Fernando, 2010. *La Proporción Áurea. El Lenguaje Matemático de la Belleza*. Barcelona: RBA Libros.

GHYKA, Matila, 1927. *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*. Paris: Gallimard.

GHYKA, Matila, 1931. *Le Nombre d'Or. Rites et Rythmes Pythagoriciens dans le Development de la Civilisation Occidentale*. Paris: Gallimard.

GRAU, Oliver, 2003. *Virtual Art - From Illusion to Immersion*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

HAMBIDGE, Jay, 1920. *Dynamic Symmetry - The Greek Vase*. Oxford, Oxford University Press.

HAMBIDGE, Jay, 1923. *Dynamic Symmetry in Composition As Used By The Artists*. Cambridge, Massachusetts, Ed. do autor.

HAMBIDGE, Jay, 1967. *The Elements of Dynamic Symmetry*. Dover Publications, Nova York.

HEMENWAY, Prynne, 2005. *Divine Proportion. ϕ Phi in Art, Nature, and Science*. Nova York: Sterling Publishing Co Inc.

HENRIQUES, Francisco, 2006. *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene - Geometria e Significação*. Tese de Mestrado apresentada à FBAUL, Lisboa.

HENRIQUES, Francisco, 2016. *Portais Para o Espaço do Divino - Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*. Tese Doutoral apresentada à FBAUL, Lisboa.

KEMP, Martin, 1990. *The Science of Art - Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Londres: Yale University Press.

LAWLOR, Robert, 1982. *Sacred Geometry - Philosophy and Practice*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

LUND, Fredrik Macody, 1921. *Ad quadratum; a study of the geometrical bases of classic & medieval religious architecture*. Londres, B. T. Batsford.

LUNDY, Miranda, 2006. *Sacred Geometry*. Nova Iorque: Wooden Books Ltd.

PALMEIRIM, Simão; FREITAS, Pedro, 2014 a) "A linguagem do quadrado" *Cinequanon*, nº 8, FLUL.

PALMEIRIM, Simão, 2014 b) "Geometria na obra abstracta de Almada Negreiros. Quatro composições de 1957". *Revista de História da Arte*, série W, nº2. IHA-FCSH-UL.

PALMEIRIM, Simão; FREITAS, Pedro, 2014. *Os Problemas de Matemática de Almada Negreiros*, atas do Encontro Nacional da SPM.

PALMEIRIM, Simão; FREITAS, Pedro, 2015. "Almada Negreiros and the geometric canon" *Journal of Mathematics and the Arts*, Oxford: Taylor and Francis.

PALMEIRIM, Simão, 2016. *A Aquisição do Espaço Plástico Renascentista na Pintura Portuguesa de c. 1411 a c. 1525*. Competências Geométricas e Compositivas do Final da Idade Média ao Renascimento. Tese Doutoral apresentada à FBAUL, Lisboa

PENNICK, Nigel, 2001. *Sacred Geometry*. Londres: Capall Bann Publishing.

PEREIRA, Paulo, 2011. *A "Fábrica Medieval". Concepção e Construção na Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa.

SUTTON, Andrew, 2009. *Ruler & Compass - Practical Geometric Construction*. Nova Iorque: Wooden Books.

TRINDADE, António de Oriol Pena Vazão, 2008. *Um Olhar Sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*. Tese de Doutoramento apresentado à FBAUL. Lisboa.

“A Estereometria e a Perspectiva Linear na Tábua Pentecostes Atribuída à Oficina do Mestre da Lourinhã”

António Oriol Trindade

Professor Auxiliar de Desenho da FBAUL; Investigador do CIEBA.

Da Oficina do dito Mestre da Lourinhã e da perspectiva linear na pintura portuguesa do Renascimento

Este artista e a respectiva oficina estiveram activos pelos anos de 1510-1539 na região de Lisboa cosmopolita. Não se sabe com a certeza absoluta quem teria sido este pintor, mas alguns historiadores pensam ter sido o ourives e iluminador Álvaro Pires. O nome atribuído, dado por conveniência, nada tem a ver com a terra do mesmo nome que se sabe nunca ter tido uma oficina de pintura. A produção deste autor ou oficina, pelo menos a que se conhece ou a que chegou aos nossos dias, compreende um pouco menos de trinta painéis. A sua produção acompanhou o tempo e os reinados de D. Manuel I (1495-1521) e de D. João III (1521-1557)¹. Foi certamente um autor próximo das instâncias reais e da esfera da ordem de São Jerónimo, inspirando-se sobretudo em modelos flamengos mas também italianos.

Independentemente do estilo e do valor deste artista no campo da história da arte, que não nos cabe aqui tratar, diremos que a perspectiva linear na sua obra é bastante controversa ou rudimentar, um pouco como acontece com outros autores do mesmo período². Mas esta contradição presente na sua obra, que verificamos em várias obras

This paper focuses a geometric and a stereometric analysis of a Portuguese Renaissance picture, "Pentecostes", attributed by historians to the Mestre da Lourinhã (Lourinhã Master) workshop, today belonging to the Museu Nacional da Arte Antiga in Lisbon. The geometric efficiency of the scenery representation in this painting, which shows a biblical scene, was detected by our geometric analysis of the painting, with geometric and resulting refunds and pictorial reconstructions, building through the geometric elements represented. The analysis allowed that we find in this board is almost an exception example in the question the effectiveness of spatial representation and linear perspective in portuguese renaissance painting workshops, or in the portuguese/flemish Renaissance workshops, where the linear perspective was made with empiric or primitive methods, which are so far away of the Leone Battista Alberti costruzione legittima method, already known in Italy for a long time.

Keywords: Geometry, Stereometry, Perspective, Painting, Renaissance.

atribuídas a esta oficina, todas apresentando uma perspectiva linear de matriz artesanal, contrasta em muito com outra obra atribuída ao mesmo autor, que apresenta um rigor geométrico quase sem par na nossa pintura quinhentista ou renascentista, como é o *Pentecostes*, c. 1520-30, hoje no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa. Este contraste e desfasamento geométrico, entre outras obras atribuídas ao mesmo autor e a pintura atrás referida, fazem-nos desconfiar um pouco dos autores do desenho desta obra que, por hipótese, poderão nem ter sido os mesmos autores que realizaram o desenho das arquitecturas fundeiras das outras pinturas atribuídas à mesma oficina de pintura dita deste Mestre da Lourinhã. De facto, o rigor geométrico, quase absoluto, da obra *Pentecostes*, só encontra paralelo, por exemplo, na tábua que representa uma *Apresentação de Cristo no Templo*, saída do núcleo do Espinheiro de Évora, outrora pertencente ao retábulo do altar-mor do convento do mesmo nome e atribuída à oficina de Frei Carlos, o misterioso frade-pintor do convento de Évora. Outro aspecto de assinalar é o rigor da distribuição perspéctica das figuras no cenário pictórico da tábua que parece ser mais bem conseguido nas pinturas do núcleo do Espinheiro, como já analisámos noutra lugar e anteriormente com a análise da obra atribuída a Frei Carlos³. Importa referir que mesmo assim, apesar de uma boa e eficaz estereometria espacial desta tábua, como veremos de seguida – para além da tábua da *Apresentação de Cristo no Templo*, atribuída à oficina de Frei Carlos –, toda a pintura luso-flamenga do período do Renascimento, do chamado período dos primitivos, por contraste, não apresenta cenários estereométricos e perspécticos tão bem conseguidos como no caso da nossa vizinha Espanha, onde os autores contemporâneos ou as oficinas contemporâneas de Juan de Flandes e de Juan de Borgoña, como bem analisaram Joaquim Garriga i Riera, nos mostram cenários de uma eficácia estereométrica e perspéctica enorme, sem dúvida conhecedores dos tratados de Jean Pelérin Viator e no caso de Juan de Borgoña cremos que mesmo da regra da *costruzione legittima*⁴.

Das tábuas de perspectiva de matriz artesanal atribuídas à oficina do autor

Antes de analisarmos com mais detalhe a perspectiva linear plana da obra *Pentecostes*, que se destaca pelo seu rigor geométrico no campo da perspectiva, mas que ainda assim nos mostra alguns erros, como veremos, importa assinalar que as restantes obras saídas da oficina deste autor, ou atribuídas a este, nos legaram construções geométricas em que a perspectiva linear surge repleta de erros, que mais nos fazem interrogar sobre a verdadeira autoria das arquitecturas fundeiras da tábua *Pentecostes*. É sabido, até pela tradição flamenga, que as arquitecturas eram registadas num momento desfasado do registo das figuras que eram desenhadas num segundo ou noutra momento, durante a realização da obra, feita assim e como já vimos noutra lugar⁵ com o exemplo de outras oficinas e autores, segundo sectores e de forma individual, fragmentada e empírica. A análise de uma série de pinturas que apresentam

arquitecturas de fundo atribuídas ao dito Mestre da Lourinhã, mostra-nos arcaísmos de construção que reflectem o desconhecimento de um modelo perspectico ao modo de Itália, ou mesmo ao modo de Viator, exceptuando a gigantesca tábua do *Pentecostes* cujo rigor, só aparentemente absoluto, quase parece um *trompe l'œil*, devido às dimensões e à escala da pintura.

Uma dessas tábuas que mostra a perspectiva de forma empírica e artesanal, realizada por sectores, ou não respeitando um modelo eficaz, proveniente de conventos extintos, outrora na igreja da Misericórdia da Lourinhã e que hoje se encontra no Museu Nacional da Arte Antiga, é a que representa uma *Profissão de Santa Paula*, realizada na primeira metade do séc. XVI. Com o auxílio dos dados de arranque do perspectógrafo clássico, do ponto principal da perspectiva e do ponto de distância das diagonais ou das direcções de nível a 45° do pavimento, como os elementos que determinam a distância de visão, verificámos as mais variadas incorrecções estereométricas. Assim, partindo daqueles dados, constactámos que nesta obra o pavimento está correcto. A construção do mesmo está familiarizado com outros do mesmo período e de outros artistas, pelo que é bem conseguido, e cremos que fora conseguido ou construído com o recurso da diagonal cruzada que intersecta as ortogonais que partem dos pontos de partida de uma qualquer linha de base que podia ser a própria margem ou limite inferior da tábua de suporte⁶. Esta linha de base, era já denominada de "*punta partita*", utilizando a terminologia latim de Jean Pelérin Viator, que publicou em 1505 a primeira edição do seu *De Artificialis Perspectiva*⁷. O autor ou os autores podiam ainda ter utilizando os terceiros pontos equidistantes do ponto principal, ou ainda com o recurso das linhas horizontais paralelas divididas no mesmo número de segmentos. No entanto, os erros também surgem nesta pintura com abundância, pois verificamos o absurdo de pelo menos quatro pontos de fuga para a mesma direcção de linhas ortogonais, o que mostra, por exemplo, que a inclinação e a perspectiva das figuras femininas, ou as freiras que lêem a Bíblia, situadas na parte esquerda da composição, está incorrecta, pois as rectas ortogonais que lhes são tangentes deveriam convergir no respectivo ponto de fuga, o mesmo do pavimento, ao invés de convergirem absurdamente para outro ponto; ao mesmo tempo que a mesa de altar por detrás da figura humana do primeiro plano apresenta as respectivas ortogonais modeladoras deslocadas e convergentes para outro ponto divergente do ponto de fuga principal das ortogonais do pavimento; de referir ainda as janelas, ou os janelões da parede de fundo, que não deveriam ter aquela inclinação ou aquele contorno aparente, mas antes outro, pois as arestas ortogonais que resultam da intersecção das vergas ou soleiras com as ombreiras, ao invés de convergirem para o ponto de fuga principal do pavimento, convergem antes para outro ponto de fuga, admitindo que essas soleiras ou vergas são de nível⁸.

Depois os erros acentuam-se também noutras obras, como é o caso de uma das oito tábuas do antigo retábulo de Santiago, que pertenceu à igreja

de Santiago em Palmela e que hoje está no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa, que representa a *Investidura de D. Pedro Fernandes*. Também aqui são óbvias as construções geométricas empíricas das arquitecturas que se elevam sobre o pavimento bem construído. De facto, as ortogonais modeladores de outros sectores que não os do pavimento, apresentam um descuido de traçado, convergindo para outras direcções que não a correspondente à do ponto de fuga das ortogonais do pavimento. O primeiro erro assinala-se na aresta de nível que modela o degrau onde está assente a figura eclesiástica que fornece o hábito, que ao invés de convergir para o ponto de fuga do pavimento, converge para outro lugar distinto; depois, nos sectores mais recuados e superiores, continuamos a verificar esses erros, como é o caso das ortogonais que modelam os degraus da mesa do altar de fundo e os capitéis e partes superiores das pilastras que sustentam os arcos, muito pouco rigorosos em termos de perspectiva linear plana⁹.

No conjunto retabular da igreja matriz de Cascais, igualmente verificamos as mesmas ingenuidades que já presenciámos noutras obras, como são as pinturas que representam as cenas da *Virgem da Anunciação* e da *Natividade*, onde o empirismo de raiz flamenga é evidente. Também nestas obras as ortogonais modeladoras de vários detalhes da composição convergem ingenuamente para pontos de fuga distintos, pressupondo assim vários horizontes que certamente não eram intenção do pintor os ter representado¹⁰.

A tábuia do Pentecostes do Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa

Mas é na obra *Pentecostes*, realizada na primeira metade do século XVI e proveniente de um extinto convento que não se sabe ao certo qual foi e que hoje está no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa, que a perspectiva linear plana é a mais bem conseguida na obra atribuída a este “Mestre da Lourinhã” (**Fig. 1**). A propósito da consistência geométrica desta obra, analisada no campo da história da arte, refere o historiador Manuel Batoréo:

“O Pentecostes do M.N.A.A. sugere-nos um momento da pintura portuguesa em que a mudança de gosto para as sugestões de arte clássica e, conseqüentemente, para Itália, se exhibe com maior evidência. Verificamos, logo numa primeira aproximação, a coexistência de duas fórmulas que, todavia, não se contaminam. A cena decorre no interior de uma sala cujo espaço está organizado em obediência a modelos perspécticos desenvolvidos a partir de Piero della Francesca e Alberti, mas o tratamento dos personagens que povoam a cena obedecem ao estilo que, para utilizar as palavras de Adriano de Gusmão, “nos foi grato até muito tarde”. [...] Diríamos que o Pentecostes consegue reunir os dois pontos extremos daquilo que Panofsky caracteriza como a “bipolarização” entre o formulário italiano e o empirismo flamengo, isto é, resumindo ao essencial, estabelecer a diferença entre o distanciamento a que o observador é obrigado perante a cena e a abertura desta

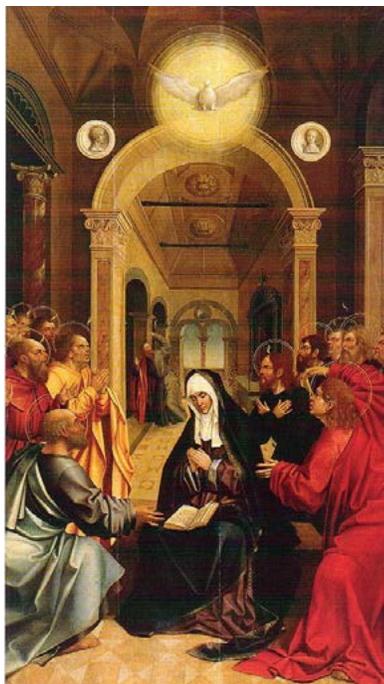


Fig.1- Atribuído ao Mestre da Lourinhã, Pentecostes ou Descida do Espírito Santo, primeira metade do século XVI, óleo s.madeira, 197x110cm, proveniente de Conventos extintos e hoje no MNAA Fig. incluída em Manuel Batoreo, Pintura Portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã...p.139.

à participação de quem olha. [...] O tipo de perspectiva à italiana representada na pintura que estudamos pode ser reconhecido através de um traçado imaginário das linhas de força que definem a cobertura e as do pavimento e se reúnem numa horizontal [Linha do Horizonte] coincidente com o parapeito da loggia que vemos ao fundo. Esta horizontal [Linha do Horizonte] é cortada, exactamente ao centro, por uma perpendicular que une a pomba do Espírito Santo e a figura da Virgem, passando pelo mainel da janela, verdadeiro eixo da composição e alusão, recorrentemente encontrada noutras pinturas, ao *axis mundi*"¹¹.

Em boa verdade, as dimensões "exageradas" desta obra e o cenário perspéctico criado fazem dela um verdadeiro *trompe l'œil*, como se tratasse de um prolongamento virtual de um espaço real, uma vez colocada a pintura numa parede de fundo de alguma capela de igreja onde certamente esteve. Neste sentido, é interessante verificar e referir paralelamente outros registos e exemplos de efeitos de *trompe l'œil* associados ao tema do *Pentecostes* na nossa pintura renascentista, como os realizados na oficina de Vasco Fernandes, quer para a Sé de Viseu, mas sobretudo antes para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, já referidos por Fernando António Baptista Pereira¹². Esta eficácia ilusionista dos *Pentecostes* de Vasco Fernandes acordam muito na eficácia do *Pentecostes* atribuído ao Mestre da Lourinhã, o que nos faz duvidar também por aqui da autoria da tábuas onde se centra o nosso texto, pois nas restantes tábuas atribuídas à oficina daquele não encontramos semelhantes efeitos ilusionísticos de prolongamentos espaciais. Em relação à eficácia ilusionística da tábuas do *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, da oficina de Vasco Fernandes, refere Baptista Pereira "que o pintor parece querer prolongar ilusionisticamente pelo espaço da representação, nele encenado, com acentuado dramatismo, o tumulto causado

pelas línguas de fogo em alguns dos circunstantes, principalmente nos que se encontram no primeiro plano e em certos sectores do fundo"¹³. Esta solução é levada posteriormente para a Sé de Viseu "citando, na arquitectura representada, a "abóbada dos nós" da própria Sé de Viseu, num efeito de prolongamento ilusionístico do espaço que já tinha sido ensaído no modelo de referência"¹⁴.

No entanto, apesar dos paralelos ilusionísticos, o cenário perspéctico criado do *Pentecostes* atribuído ao Mestre da Lourinhã traz, de facto, outras novidades à pintura deste período, onde todas as arquitecturas desenhadas estão rigorosamente representadas em termos de perspectiva linear plana, exceptuando-se, contudo, os arcos de perfil do espaço da *loggia* situada no segundo plano mais recuado da pintura, onde quer os dois arcos que são visíveis no lado esquerdo, quer o outro arco concheado que se lhes encontra de frente, do lado direito da composição, apresentam, os três, arcos de elipse que não correspondem à verdade científica, geométrica ou perspéctica e que assim negam, pelo menos nestes sectores, os métodos de desenhar rigorosamente os arcos de circunferência situados em planos de perfil, como os que vemos bem explícitos, descritos e presentes na obra e círculo de Piero della Francesca, Alberti e de outros italianos, como já vimos anteriormente, como por exemplo, nos conhecidos e já referidos painéis urbanatos. Qualquer das formas, o centralismo e a simetria da composição evocam muito as composições italianas da Renascença, que contrariam, como já vimos, o descentralismo nórdico. Pelo erro de desenho dos arcos de circunferência que se projectam segundo arcos de elipse, que estão mal representados na *loggia*, mais especificamente no segundo espaço mais recuado, talvez seja exagerado dizer que no cenário representado foram utilizados directamente ou em obediência os métodos e receitas italianas, por nós já referidos noutra lugar, de Piero della Francesca e Alberti¹⁵, colocando outra hipótese quanto a nós mais plausível de no mesmo cenário do *Pentecostes*, terem antes sido empregues métodos mais de acordo com aquilo que Viator descreve e receita no seu tratado, pois pelas influências e pelas características da pintura nórdica deste autor, ou dos autores desta obra, mais adivinhamos que na perspectiva empregue tenham sido empregues os métodos do cónego de Toul, Jean Pélerin.

Numa análise perpéctica por nós efectuada sobre esta obra, onde restituímos os pontos de fuga dominantes e as linhas essenciais que modelam as arquitecturas de fundo, verificamos que, de facto, as dimensões das figuras que habitam o cenário não correspondem metricamente às arquitecturas que as envolvem, pelo que assistimos a um desfasamento geométrico, digamos assim, entre a racionalidade e a quase perfeição presidida no desenho do cenário e o empirismo representado no desenho das figuras (**Fig.2** e **Fig.3**). Começando pela perspectiva do pavimento, não há dúvida que o mesmo está correcto, onde todas as ortogonais, mesmo as que modelam outros sectores da composição, convergem para o mesmo ponto de fuga

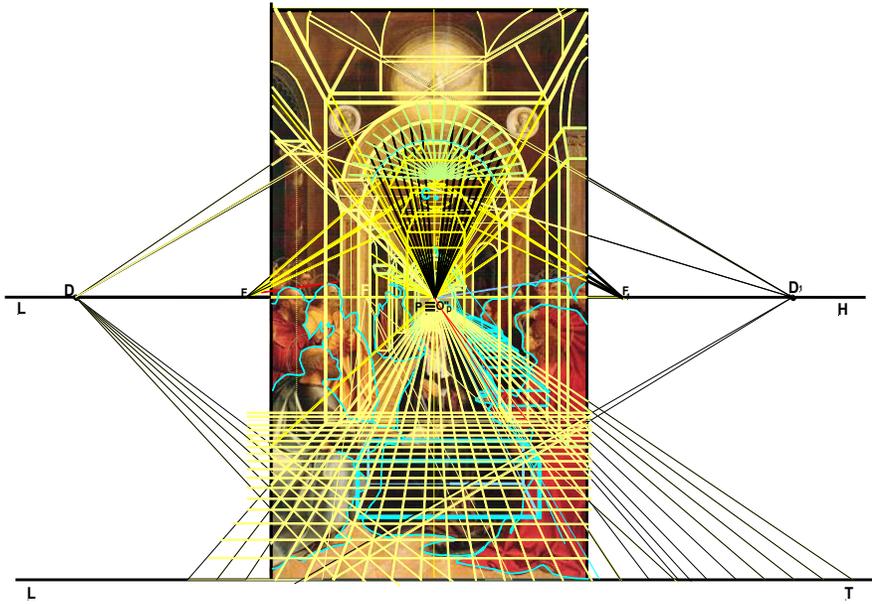
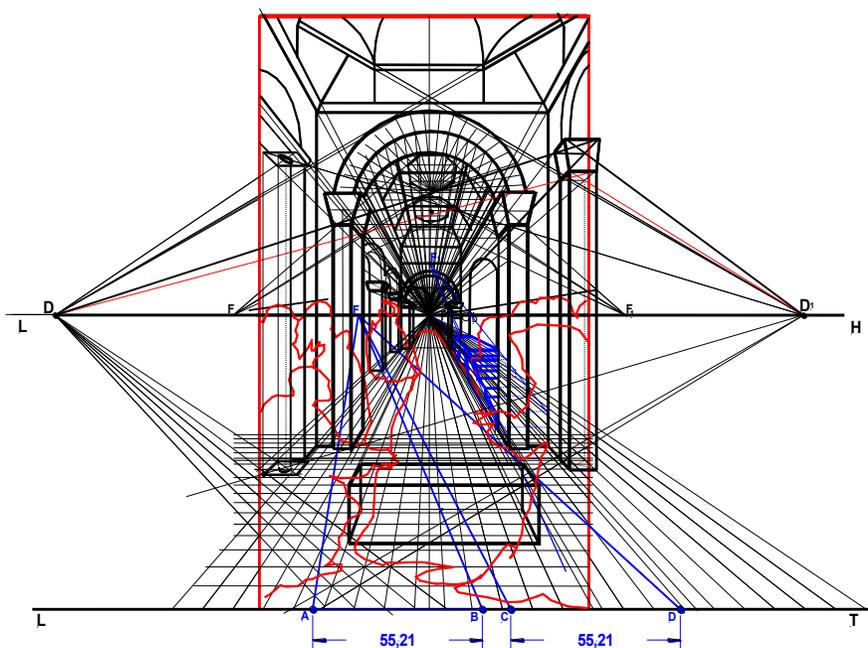


Fig.2- Atribuído ao Mestre da Lourinhã,
Pentecostes ou Descida do Espírito Santo,
primeira metade do século XVI.
Estudo perspéctico do autor.

principal **P**, modernamente o ponto de fuga das rectas de topo ou das rectas perpendiculares ao quadro perspéctico. Por outro lado, todas as diagonais de nível (abertura à esquerda) e (abertura à direita) em relação à linha de base ou Linha de Terra, ou ainda a qualquer fronto-horizontal paralela àquela, que percorrem os vértices opostos dos quadriláteros “quadrados” que modelam os ladrilhos, convergem correctamente para os respectivos pontos de distância **D** e **D1**. Só este pormenor de todas as ortogonais estarem correctas no seu desenho já mostra a evolução e a erudição espacial desta obra em relação às restantes realizadas pelo mesmo autor, ou autores e onde, como vimos, reflectem as mais variadas ingenuidades perspécticas. Mas é na cobertura do espaço mais próximo do centro de projecção, onde se desenrola a cena principal, ou do que dela é visível, que verificamos o primeiro sinal de rigor na execução deste sector e de quase todo o cenário desta obra. De facto,

as duas direcções de linhas de nível que modelam as arestas de nível oblíquas que rematam superiormente os ângulos da cobertura, convergem exactamente para os mesmos pontos de distância do pavimento, quer as que fazem **45°** (abertura à esquerda) quer as que fazem **45°** (abertura à direita) com a Linha de Terra ou de base, pelo que é perfeitamente de admitir que o autor do desenho das arquitecturas de fundo conhecesse a metodologia de Viator, ou o método dos terceiros pontos equidistantes do ponto principal, ou pontos de distância, **D** e **D1**, que Viator descreve e ilustra no seu tratado. Importa aqui assinalar o contraste entre a representação correcta da cobertura desta obra do *Pentecostes* com a representação mais artesanal de uma cobertura semelhante realizada pela mesma altura e por nós já referida e estudada. Referimo-nos à cobertura do espaço da cena principal da pintura que representa a *Aparição de Cristo à Virgem*, pertencente ao antigo e primitivo retábulo do

Fig.3- Atribuído ao Mestre da Lourinhã, Pentecostes ou Descida do Espírito Santo, primeira metade do século XVI. Estudo perspéctico do autor.



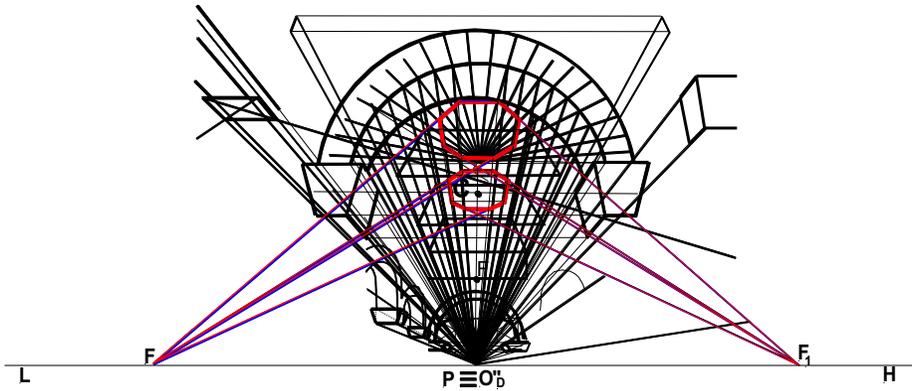
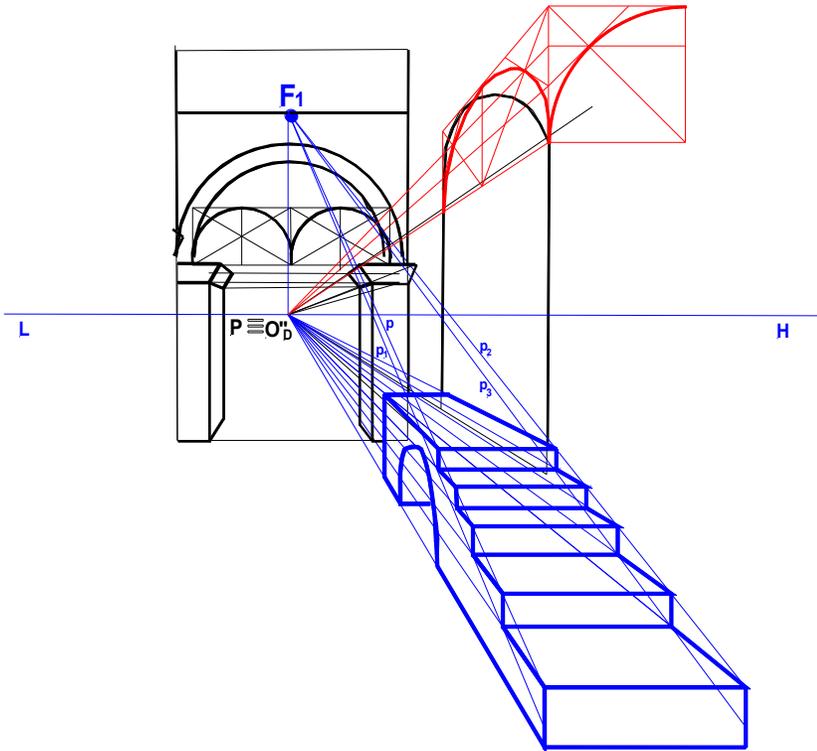


Fig.4- Atribuído ao Mestre da Lourinhã, Pentecostes ou Descida do Espírito Santo, primeira metade do século XVI. Estudo perspectivo do autor, mostrando os pontos de fuga das diagonais que modelam os caixotões octogonais irregulares que adornam a parte superior da cobertura, ou massarda, do segundo espaço mais recuado representado na obra.

convento da Madre Deus de Xabregas em Lisboa atribuído à oficina de Jorge Afonso e hoje também no Museu nacional da Arte Antiga¹⁶. Nessa cobertura, ao contrário e em contraste evidente com a da obra *Pentecostes* atribuída ao “Mestre da Lourinhã”, as semelhantes linhas diagonais de nível que rematam os ângulos, ao invés de convergirem para os mesmos pontos de distância do pavimento, **D** e **D1**, convergem antes para dois pontos distintos **F** e **F1**, situados na mesma linha do Horizonte, pelo que a obra ou a representação do espaço no caso da obra de Xabregas parece ter sido desenhada por sectores e não de forma unitária e coerente como a que nos propõe o mestre ou os mestres do *Pentecostes* do “Mestre da Lourinhã”¹⁷.

Por outro lado, nesta obra do “Mestre da Lourinhã”, podemos verificar que as diagonais que percorrem os vértices opostos dos quadriláteros “quadrados” que modelam as bases e a parte superior dos capitéis presentes em toda a pintura também convergem para os mesmos pontos de distância. Mas importa assinalar que as linhas diagonais de nível que modelam os lados extremos dos caixotões octogonais, que adornam a parte superior da cobertura do espaço mais recuado em relação ao centro de projecção, não convergem para os mesmos pontos de distância mas antes para dois pontos distintos **F** e **F1** situados na mesma Linha do Horizonte, provan-



do que os mesmos caixotões não são regulares (**Fig.4**). Por outro lado, as larguras dos tramos, ou vãos entre as arcadas da *loggia*, situadas no lado esquerdo da composição estão também correctas do ponto de vista perspéctico, o que verificámos recorrendo ao Teorema atribuído a Tales, considerando, para tal, um ponto de fuga arbitrário **F** posicionado na Linha do Horizonte e onde projectámos na linha de base ou Linha de Terra as linhas de nível que partem daquele ponto de fuga e que passam nos pontos extremos, em perspectiva, dos segmentos, pertencentes ao Geometral, ou plano de terra, que medem aquelas larguras, separadas pelas pilastras e paramentos arquitectónicos. Na Linha de Terra, verificámos que esses dois segmentos, **AB** e **CD**, se projectam com iguais medidas, provando também por aqui que não se tratou de uma construção geométrica empírica (**Fig2** e **Fig.3**).

Fig.5- Ampliação do pormenor da escadaria, situada no lado direito da composição, e do erro, por nós emendado a vermelho, registado pelos autores no desenho do arco concheado que encima aquela, da obra atribuída ao Mestre da Lourinhã, Pentecostes ou Descida do Espírito Santo, primeira metade do século XVI.

Estudo perspéctico do autor.

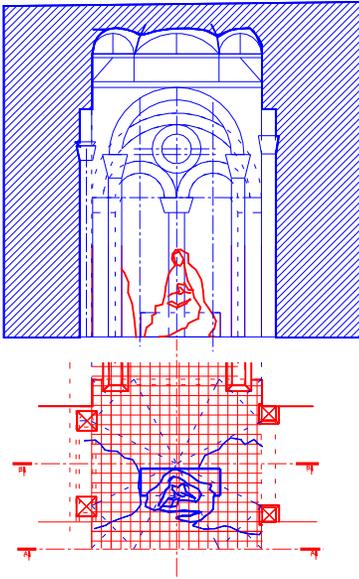


Fig.6- Restituição em dupla projecção, horizontal e vertical, e em escala reduzida dos cortes transversais A e B, ou A + B da obra Pentecostes.

Desenho do autor..

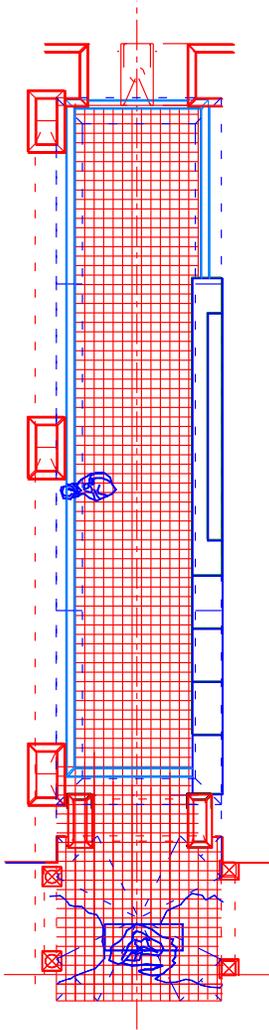
Outro pormenor de rigor geométrico, observamos no pormenor da escadaria situada do lado direito, também ela representada correctamente, onde os degraus diminuem proporcionalmente em relação às distâncias, apresentando todos igual medida, e onde as rectas de perfil **p**, **p1**, **p2** e **p3**, paralelas entre si e que percorrem os respectivos vértices, convergem todas para o mesmo ponto de fuga **F1**, situado exactamente no eixo de simetria da composição e sobre o grande arco de fundo que abre uma paisagem. Mas este rigor da escadaria contrasta com o erro representado no desenho do arco de elipse que modela o contorno aparente da semicircunferência que envolve a concha. Um desenho por nós efectuado e sobreposto ao realizado pelo/s autor/es da obra, mostra bem o contraste entre o rigor do desenho da escadaria e a incorrecção no desenho daquele arco de elipse, tal como acontece nos arcos opostos situados na parte superior da *loggia* e do lado esquerdo da composição (**Fig.5**). Por hipótese, bastante aceitável, podemos pensar com legitimidade que o método utilizado para o desenho da escadaria se podia aparentar ao método utilizado e ilustrado na folha IX frente do capítulo X da segunda edição do tratado de Viator de 1509.

Dois exemplos que contrastam com a falta de rigor do arco referido da tábuca *Pentecostes*, vislumbra-se muito bem em dois exemplos do Renascimento italiano, por nós já estudados e analisados, mais especificamente na obra de Domenico Veneziano, *Madonna e Cristo no Trono com São Francisco, S. João Baptista, S. Zenobius e S. Lucia*, parte do altar de Santa Lúcia de Magliolias, c.1445-47¹⁸, e também noutra pintura realizada poucos anos depois, onde vemos sem dúvida a aplicação da ciência da perspectiva de Leone Battista Alberti e de Piero della Francesca, mais especificamente nos conhecidos painéis urbanatos que representam vistas ou perspectivas *De la Città Ideale*, atribuídos, sem certezas, ao círculo de daqueles dois autores ou a Luciano

Laurana, realizados c.1460-70, no último quartel do séc.XV. Num desses painéis urbanatos, os arcos semicircunferenciais existentes nos planos de perfil, que se situam nas margens esquerda e direita, como a própria espessura dos mesmos, são de um rigor absoluto, onde o ou os autores certamente ou muito provavelmente aplicaram as metodologias descritas por Piero no seu *Manuscrito Parmensis*. De facto, podemos apreciar e quase adivinhar o desenho subjacente aos arcos, considerando o quadrado envolvente e o octógono, uma vez também subdividido em mais oito partes determinando o hexadecágono – como Piero enuncia no seu manuscrito –, ou seja, em formas que facilitaríamos, em muito, o traçado dos arcos referidos, na medida em que os respectivos lados funcionam como tangentes perfeitas nos vários pontos das circunferências que se projectam segundo arcos de elipse. O desenho conjectural, por nós já proposto e efectuado noutra lugar para a construção dos arcos de um dos três painéis, particularmente no que hoje está na cidade de Berlim, acorda em várias proposições de Piero, onde a metodologia adoptada para a respectiva construção poderíamos verificar nas proposições 16 e 17 do seu Livro I e nas proposições IX, X e principalmente XI do seu Livro 2, onde Piero descreve e considera o octógono e o hexadecágono circunscritos, para o correcto desenho dos arcos em perspectiva, quer os que se situam numa posição de frente, quer os que se situam numa posição de perfil¹⁹.

Centrando-nos novamente na tábua *Pentecostes*, verificamos que a estereometria e a clareza do cenário construído com a perspectiva, bem como a coerência, quase absoluta, do respectivo desenho, exceptuando os referidos arcos da *loggia* do espaço do segundo plano, permitem-nos com os elementos fornecidos pela imagem da própria pintura, considerando a distância de visão equivalente ao segmento compreendido entre o ponto principal **P** e o ponto de distância **D** ou **D1**, proceder à restituição da planta e do alçado do respectivo cenário, o que verificámos com o auxílio de dois cortes transversais **A** e **B** conjugados num só desenho e em que apresentamos as respectivas projecções horizontal e vertical (**Fig.6**). Arbitrando a Linha de Terra como sendo a linha coincidente com a linha de base da própria pintura e admitindo que a representação ocupa o espaço daquilo que hoje designamos na moderna perspectiva de Espaço Real²⁰, ou seja de que tudo o que está representado se situa por detrás do quadro perspéctico, e considerando também os elementos da distância de visão, que corresponde ao segmento **PD** ou **PD1**, e da altura de visão, que corresponde à distância entre a Linha de Terra e a Linha do Horizonte, conseguimos extrair as medidas necessárias, em dupla projecção ortogonal, quer dos elementos de nível, quer das cotas, ou alturas, de todos os elementos da composição, principalmente os correspondentes às arquitecturas de fundo, uma vez que as figuras foram certamente desenhadas empiricamente. Por este método das restituições, conseguimos restituir quer a planta, quer o alçado com corte

Fig.7- Ampliação da restituição da planta, em escala reduzida, do cenário da obra Pentecostes atribuída ao Mestre da Lourinhã. Desenho do autor.



transversal conjugado do cenário criado pelo/s autor/es da obra, como também já tínhamos visto noutra lugar, no caso da *Apresentação de Cristo no Templo*, saída da oficina de Frei Carlos.

Depois de restituídos aqueles elementos e de desenhadas a planta e o alçado com duplo corte, verificamos que o espaço criado corresponde a um longo corredor separado por duas paredes frontais que assim dividem dois espaços, sendo que o primeiro, onde se desenrola a cena principal, situada num plano mais próximo, é de secção e de planta quadrada, como a restituição nos permitiu, de facto, verificar (**Fig.7 e Fig.8**). A simetria do espaço criado pelos autores é quase perfeita, tal como a perspectiva, com excepção do desenho dos arcos da *loggia* e das figuras humanas empregues, e se repararmos bem na planta por nós restituída, verificamos que as arestas de nível a 45° (a.d) e 45° (a.e) que modelam os ângulos da cobertura do primeiro espaço de planta quadrada, conjuntamente com as outras arestas horizontais e de topo (ver na **Fig.8**, as linhas a traço interrompido que representam essa cobertura), modelam ou desenharam, ambas, um hexágono irregular, que corresponde à base directriz da cobertura cujo vértice ou ponto de maior cota se situa precisamente no eixo central daquele espaço. Não deixa de ser interessante notar que a forma do hexágono irregular que modela a referida base da cobertura se familiariza igualmente com os hexágonos, igualmente irregulares, que modelam os caixotões que são visíveis na superfície plana que modela a parte superior da cobertura do segundo espaço mais recuado da composição, mais longo e em forma de corredor.

Considerações finais

A obra *Pentecostes atribuída ao Mestre da Lourinhã* analisada neste texto, conjuntamente com a *Apresentação de Cristo no Templo* da oficina de Frei Carlos, que já tivemos oportunidade de analisar noutra lugar, são talvez os dois melhores

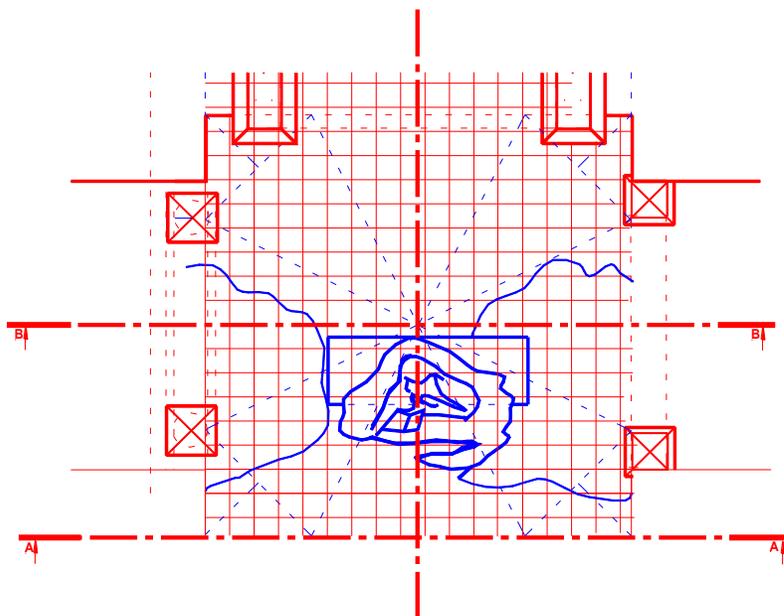


Fig.8- Ampliação da restituição da projecção horizontal do corte A+B do primeiro espaço, onde poderemos verificar a planta de secção quadrada, do cenário da obra Pentecostes atribuída ao Mestre da Lourinhã. Desenho do autor..

exemplos da perspectiva linear plana ensaiada na pintura das nossas oficinas da Renascença e a análise geométrica que fizemos deste caso particular fazem-nos até duvidar da respectiva autoria, uma vez que outras obras atribuídas àquele autor apresentam uma estereometria e uma perspectiva linear de matriz artesanal, muito mais toscas e rudimentares.

Nota

¹ Cf. BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (2001), *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese de Doutoramento, 2 vols., Lisboa, FBAUL; BATORÉO, Manuel (2004), *Pintura Portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Faculdade de Letras, Caleidoscópio, pp. 21-24.

² Sobre a composição e organização dos retábulos da nossa pintura renascentista vide BAPTISTA PEREIRA, Fernando António

(2001), *Imagens e Histórias de Devoção...*; sobre a geometria plana das composições dos retábulos da nossa pintura renascentista vide também a recente tese doutoral de PALMEIRIM, Simão (2016) *A Aquisição do Espaço Plástico Renascentista na Pintura Portuguesa de 1411 a 1525. Competências Geométricas e Compositivas do Final da Idade Média ao Início do Renascimento*, FBAUL, Junho de 2016, orientada pelo Prof. Fernando António BAPTISTA PEREIRA e coorientada pelo autor do presente artigo.

³ Cf. ORIOL TRINDADE, António (2005), "A Recepção do Modelo da Perspectiva Linear Renascentista a Norte e Oeste dos Alpes e um Exemplo Concreto no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa", in *Revista Arte e Teoria*, nº6, Revista da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp.51-73; ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavelete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*, tese de Doutoramento, Lisboa, FBAUL, 2 vols, Vol.I, pp.575-594.

⁴ Cf. GARRIGA I RIERA, Joaquim (2004), "*Diestros en el Contra Açer de la Bista...:La Perspectiva Lineal y los Talleres de Pintores Hispanos en el Siglo XVI*", in *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante El Renacimiento*, Universidade de Valladolid [Simpósio e catál., coord. de Maria José Redondo Cantera], Valladolid, ed. do Secretariado de Publicaciones e Intercambio Cultural, p.140; GARRIGA I RIERA, Joaquim (1994), "La Intersegazione de Leon Battista Alberti (I)", in *Revista d'ART*, Nº20, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, Universidade de Barcelona Publicações; BATTISTA ALBERTI, Leon (1973),,, edição de Cecil GRAYSON, *Opere Volgari. De Pictura*, Bari, disponível na Web, *De Pictura de Leon Battista Alberti*, http://www.iberliber.it/biblioteca/a/alberti/de_pictura/html/index.htm; IVINS, M., Jr. (1973), *On the Rationalization of Sight - With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective, Alberti, Albrecht Durer e Jean Pélerin Viator* (contém em apêndice as 1ª e 2ª ed. facsimiladas do tratado *De Perspectiva Artificialis* de Jean Pelérin Viator, 1505 e 1509), New York, Da Capo Press, (1ªed. de 1938, Metropolitan Museum of Art); ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol.I, pp. 507-535.

⁵ Cf. ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol.I., Cap.2, subcapítulos 2.2 e 2.3., pp.464-760.

⁶ Sobre esta análise vide ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol.I., pp.633-636.

⁷ Sobre a perspectiva linear de Jean Pelérin Viator vide os interessantes estudos onde se analisa a comparação com a perspectiva

de Alberti e de Durer, de: IVINS, M. (1973), Jr., *Op.cit.*, pp.14-43; e o estudo pioneiro de BRION-GUERRY, Liliane (1962), *Jean Pélerin Viator. Sa Place dans l'Histoire de la Perspective*, col. Les Classiques de L'Humanisme, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres.

⁸ Cf. ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol.I., pp.633-636. Aqui apresentámos ainda uma correcção por nós efectuada que mostra o que seria a versão geométrica mais correcta desta obra, atribuída àquele pintor ou oficina, onde: todas as ortogonais convergiriam para o ponto de fuga das ortogonais do pavimento; as figuras das freiras, à esquerda, teriam outra inclinação relativamente à linha do horizonte, respeitando a inclinação do Geometral ou do plano de terra onde assentam; bem como a mesa de altar e as janelas fundeiras, que teriam outro contorno aparente e inclinação diferentes daqueles que o autor ou os autores nos legaram (vide a Fig.513 relativa a esse estudo).

⁹ *Idem, Ibidem*, pp.636-637.

¹⁰ *Idem, Ibidem*, pp.638-639.

¹¹ BATORÉO, Manuel (2004), *Op.cit.*, p.138.

¹² Cf. António BAPTISTA PEREIRA, Fernando (2001), *Imagens e Histórias de Devoção...*, Vol.I, pp.332-334.

¹³ *Idem, Ibidem*, p.333.

¹⁴ *Idem, Ibidem*, p.334.

¹⁵ Cf. ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol.I., pp.118-152 e pp.153-196; ORIOL TRINDADE, António (2012), "O *Manuscrito Parmensis* atribuído a Piero della Francesca", in *Arte e Teoria*, nºs13/14, Maio de 2012, Revista da Secção Francisco de Holanda, CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp.67-80.

¹⁶ Cf., também, sobre a disposição retabular das tábuas deste retábulo da Madre Deus de Xabregas, BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (2001), *Imagens e Histórias de Devoção...*, Vol.I, pp.370-375.

¹⁷ Cf. ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol. I., pp.622-625.

¹⁸ ORIOL TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva...*, Vol. I., pp.442-444. Importa referir que Martin Kemp já analisara o pavimento desta obra de Domenico Veneziano, embora não tivesse analisado os alçados e o rigor dos arcos de perfil. Cf. KEMP, Martin (1994), *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale (1ª ed. com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1990), pp.45-47.

¹⁹ *Idem, Ibidem*, pp.446-450; FRANCESCA, Piero della (1998), *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, Manuscrito Parmensis, 1576, pertencente à Biblioteca Palatina de Parma, com todas as reproduções originais, explicações, desenhos e notas da autoria de Jean Pierre Le GOFF, com Prefácio de Hubert DAMISCH, Posfácio de Daniel ARASSE e tradução do latim por Jean-Piere NERAUDAU, Paris, Medias Res, pp.122-141.

Bibliografia

BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (2001), *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese de Doutoramento, 2 vols., Lisboa, FBAUL.

BATORÉO, Manuel (2004), *Pintura Portuguesa do Renascimento. O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Faculdade de Letras, Caleidoscópio.

BATTISTA ALBERTI, Leone (1973), edição de Cecil GRAYSON, *Opere Volgari. De Pictura*, Bari, disponível na Web, *De Pictura de Leon Battista Alberti*,

http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/de_pictura/html/index.htm.

BRION-GUERRY, Liliane (1962), *Jean Pélerin Viator. Sa Place dans l'Histoire*,

²⁰ De facto, ao que parece, na representação perspéctica renascentista, ainda limitada no seu tempo, e segundo o legado da tratadística, de Alberti a Viator, passando por Piero della Francesca, as perspectivas apenas se representam para trás do quadro perspéctico, ou plano frontal de projecção, o que corresponde hoje em termos de terminologia àquilo que designamos de Espaço Real, situando-se este atrás do Espaço Virtual e do Espaço Intermédio, estes divididos pela Linha Neutra, resultante da intersecção do Plano Neutro, que contém o centro de projecção, com o plano Geometral.

de la Perspective, col. Les Classiques de L'Humanisme, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres.

FRANCESCA, Piero della (1998), *De la Perspective en Peinture (De Prospectiva Pingendi)*, Manuscrito Parmensis, 1576, pertencente à Biblioteca Palatina de Parma, com todas as reproduções originais, explicações, desenhos e notas da autoria de Jean Pierre Le GOFF, com Prefácio de Hubert DAMISCH, Posfácio de Daniel ARASSE e tradução do latim por Jean-Piere NERAUDAU, Paris, Medias Res.

GARRIGA I RIERA, Joaquim (2004), "Diestros en el Contra Açer de la Bista...: La Perspectiva Lineal y los Talleres de Pintores Hispanos en el Siglo XVI", in *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante El Renacimiento*,

Universidade de Valladolid [Simpósio e catál., coord. de Maria José Redondo Cantera], Valladolid, ed. do Secretariado de Publicaciones e Intercambio Cultural.

GARRIGA I RIERA, Joaquim (1994), "La Intersegazione de Leon Battista Alberti (I)", in *Revista d'ART*, N.º20, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, Universidade de Barcelona Publicações.

IVINS, M., Jr. (1973), *On the Rationalization of Sight - With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective, Alberti, Albrecht Durer e Jean Pélérin Viator* (contém em apêndice as 1ª e 2ª ed. facsimiladas do tratado *De Perspectiva Artificialis* de Jean Pelérin Viator, 1505 e 1509), New York, Da Capo Press (1ª ed. de 1938, Metropolitan Museum of Art).

KEMP, Martin (1994), *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale (1ª ed. com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1990)

ORIOLO TRINDADE, António (2005), "A Recepção do Modelo da Perspectiva Linear Renascentista a Norte e Oeste dos Alpes e um Exemplo Concreto no Museu Nacional da Arte Antiga em Lisboa", in *Revista Arte e Teoria*, n.º6, Revista da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

ORIOLO TRINDADE, António (2012), "O *Manuscrito Parmensis* atribuído a Piero della Francesca", in *Arte e Teoria*, n.ºs13/14, Maio de 2012, Revista da Secção Francisco de Holanda, CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

ORIOLO TRINDADE, António (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas: 1470-1816*, 2 vols., tese de Doutoramento, Lisboa, FBAUL.

PALMEIRIM, Simão (2016), *A Aquisição do Espaço Plástico Renascentista na Pintura Portuguesa de 1411 a 1525. Competências Geométricas e Compositivas do Final da Idade Média ao Início do Renascimento*, tese de Doutoramento, Lisboa, FBAUL.

Contactar autor (a) - a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

Point, Ligne, Plan: Axiomatique de l'Abstraction (Hilbert, Kandinsky)

Pascal Krajewski

PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering.
Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de
l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du laboratoire Ciberarte
(FBAUL-CIEBA).

Introduction

En 1899¹, le mathématicien David Hilbert (1862-1943) publie le mémoire *Grundlagen der Geometrie*, en français : *Principes fondamentaux de la géométrie*. Ce texte vient rebâtir le système de la géométrie dans une axiomatique plus robuste et ce faisant, donne une nouvelle base à toutes les mathématiques du XX^e siècle. C'est un texte majeur et fondateur.

En 1926², le peintre Wassily Kandinsky (1866-1944) publie *Punkt und Linie zu Fläche*, traduit en *Point, ligne, plan*, ou plus littéralement *Point et ligne sur plan*. Faisant suite à *Du spirituel dans l'art* (1911) où le peintre présentait sa théorie des formes et des couleurs³, ce nouveau texte⁴ se propose d'analyser les principes élémentaires du dessin, qui sont aussi ceux de tous les arts (l'essai est sous-titré « Contribution à l'analyse des éléments picturaux »).

Le texte de Hilbert, de 110 pages, est composé d'une introduction suivi de sept chapitres : Les cinq groupes d'axiomes, La non-contradiction et l'indépendance des axiomes, Théorie des proportions, Théorie des aires planes, Le théorème de Desargues, Le théorème de Pascal, Les constructions géométriques reposant sur les axiomes I-V.

Le texte de Kandinsky, de 120 pages⁵, est composé de 4 parties : Introduction, Point, Ligne,

At the end of the XXth century, the mathematical geometry is revolutionized by the work of Hilbert, who wrote some axiomatic Foundations of geometry. Twenty five years later, Kandinsky, abstract painter, published a book where he also built an axiomatic program for pictorial arts: Point and line to plane. Our essay explores the strange similarity between these two texts, which develop a new way of grounding their discipline on the three same primitive elements : point, line, plane. We will follow this idea to throw into the spotlight the axiomatic form of the two texts : the definition of the sufficient elements, the independence of the principles, the deduced applications and finally the purity of the established system. Thus, will appear the link between the axiomatization of a discipline and its construction of abstraction. Because, to certain extent, founding an axiomatics is like proposing a radical abstraction, even though the final

results prove to be divergent: the ideal and abstract vision VS the spiritual and concrete one.

Keywords: geometry, axioms, elements, mathematics, abstract art, abstraction.

Plan Originel – auxquelles se greffe un appendice d'illustrations.

Les deux hommes sont de la même génération et ils partagent une volonté de fonder leur discipline sur la liste complète et suffisante d'éléments dont la combinaison devrait permettre de générer déductivement l'ensemble des figures autorisées. Et force est de reconnaître que leurs formules bien souvent se répondent :

« Convention – Concevons trois systèmes différents d'êtres [Dingen] : les êtres du Premier système, nous les nommerons points et nous les désignerons par A, B, C,... ; les êtres du Deuxième système, nous les nommerons droites et nous les désignerons par a, b, c,... ; les êtres du Troisième système, nous les nommerons plans, et nous les désignerons par α , β , γ ,... ; les points seront aussi nommés éléments de la Géométrie linéaire ; les points et les droites, éléments de la Géométrie plane ; et les points, les droites et les plans, éléments de la Géométrie de l'espace ou éléments de l'espace. »

David Hilbert, « §1 : Les éléments de la géométrie et les cinq groupes d'axiomes »

« Le premier problème qui s'impose est naturellement celui des éléments de l'art [Kunstelemente], qui sont le matériau des œuvres, et qui doivent être de nature différente pour chaque forme d'art.

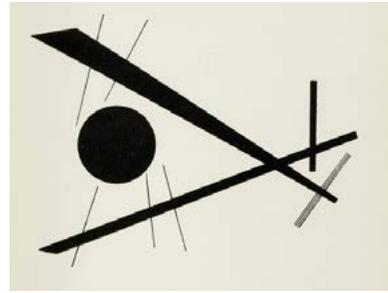
Nous devons tout d'abord distinguer des autres éléments les éléments de base, c'est-à-dire ceux sans lesquels aucune œuvre ne peut naître dans tel ou tel domaine de l'art.

Quant aux autres éléments, ils doivent être désignés comme éléments secondaires. (...)

Nous devons donc commencer ici par l'élément originel de la peinture : par le point. »

Wassily Kandinsky, « Introduction »

Si la forme du traité d'Hilbert est exemplaire d'une axiomatique claire, l'essai de Kandinsky est bien plus exubérant et tortueux. Nous allons donc tenter d'insuffler la forme du premier dans le maquis du second, pour en révéler l'essence axiomatique. Notre ambition sera donc ici de découvrir comment les démarches de ces deux auteurs se rejoignent, en quoi elles fondent littéralement une axiomatique de leur discipline (respectivement mathématique et art, au delà de la géométrie et de la peinture), pour finir par nous interroger sur le caractère « abstrait » ou « abstracteur » d'une telle entreprise. Et pour dérouler l'enchaînement logique de notre propre progression, posons la question qui la lance : « comment édifier une axiomatique⁶ ? »



Wassily Kandinsky, « Figure 3 », dans *Point, Ligne, Plan*, 1926.

1/ La liste suffisante d'éléments définis

Pour mettre en lumière le mouvement spécifiquement axiomatique des deux textes, on choisira de se glisser dans les pas d'Hilbert, dont les premiers consistent en l'identification et la définition des éléments. L'auteur va venir choisir les éléments originaires, ceux desquels partiront tous les développements futurs, ou encore ceux auxquels remontent nécessairement (en venant y buter) toutes les applications de sa discipline. Or il s'avère qu'en géométrie comme en peinture, les éléments premiers sont pour nos auteurs identiques : point, ligne, plan. C'est chose assez extraordinaire pour s'y arrêter quelques instants.

Qu'est-ce qu'un « élément » ? Étymologiquement, il s'agit d'un emprunt au latin « *elementa* », signifiant d'abord « les lettres de l'alphabet ». Littéralement, un élément désigne « chacune des choses dont la réunion forme une autre chose », c'est une « partie constitutive d'un tout » (Robert). Et dès lors, faire un traité des éléments reviendra à dresser le portrait d'un *tout*. Et l'élément se conçoit ici au *pluriel*.

C'est du moins le sens pré-moderne qu'on peut retrouver tant en géométrie qu'en peinture. Que ce soit *Les éléments d'Euclide* ou le *Traité des proportions* de Dürer⁷, ces projets visent à établir la



Wassily Kandinsky, « Figure 15 », dans *Point, Ligne, Plan*, 1926.

totalité des connaissances avérées et enseignables de la discipline. *Les éléments* d'Euclide (-IV^e s) sont constitués de 13 livres, regroupant l'ensemble des théorèmes et leur démonstration, dont la partie purement axiomatique (qui pose *a priori* les définitions, postulats et axiomes liminaires) ne fait que deux pages ! *Le traité des proportions* de Dürer (cir. 1515) avait initialement été conçu par son auteur comme « un chapitre d'un ouvrage beaucoup plus vaste qui aurait présenté tout le savoir nécessaire à la formation d'un peintre »⁸, et les quatre livres qui le composent aujourd'hui répertorient les bonnes façons de peindre différentes parties du corps humain (tête, membres, corps, etc).

Autant dire qu'il s'agit dans ces deux cas de dresser une liste exhaustive, d'écrire un dictionnaire, ou encore de forger un alphabet en exposant proprement toutes les lettres (*elementa*) qui le composent.

Les projets d'Hilbert et de Kandinsky, modernes, s'éloignent de cette conception des « éléments », dans la mesure où ils ne cherchent plus à en faire l'inventaire, mais à en découvrir les rares briques indivisiblement élémentaires, d'où tout le reste émane et auxquels tout peut être rattaché, dans un esprit non plus systématique (présentant une totalité intriquée) mais axiomatique (posant une source et des règles déductives). C'est moins l'établissement du corpus de toutes les lettres de l'alphabet (*elementa*) qu'ils ambitionnent que l'exhumation de la poignée des primes éléments de la langue (comme on parle des cinq éléments, dont chaque est un *elementum*)⁹. Et l'enjeu ne porte plus sur l'élaboration d'un système mais sur la claire exposition des quelques axiomes et de leur fonctionnement, de leur pouvoir génératif, de leur compréhension – qui permettra ensuite à tout un chacun de réaliser ce que bon lui semble dans la discipline concernée. Et la géométrie (euclidienne) n'est qu'une question d'espace en trois dimensions, que *point*, *droite* et *plan* suffisent à engendrer – et la peinture est affaire de traits et de couleurs déposés sur une surface, de sorte que *point* et *ligne* (entendus comme apposés sur un *plan originel*) seront les éléments premiers

du dessin sous-tendant toute peinture¹⁰. Et l'élément se perçoit alors au *singulier*.

En passant d'une acception plurielle à une singulière du terme « élément », le projet moderne a donc resserré le propos, focalisant l'enjeu sur quelques principes plutôt que sur tout un système (ce qui transparaît ne serait-ce que dans le volume à présent très léger des traités de Hilbert et de Kandinsky, comparés à leurs prédécesseurs). L'enjeu de cette nouvelle recherche élémentaire sera alors de dresser la liste exacte de ces éléments : ni trop, ni trop peu. L'entreprise théorique devra venir confirmer leur intuition, en ne les démentant pas ; il faudra que ces rares éléments, avec un égal emploi, portent l'entièreté de l'axiomatique à venir. Si l'un d'entre eux sert peu, ou s'il advient qu'un nouvel élément se présente en cours de route - alors le « pari élémentaire » aura été perdu. Le traité devra donc déployer tout ce qui se trouve en germe dans ces quelques éléments premiers ; et en bout de course, il faudra que l'entièreté du territoire ait été parcouru ou esquissé sans laisser de zones intouchables.

Précisons encore la conception kandinskyenne des éléments. Kandinsky distingue « l'élément » (entre guillemets), simple signe extérieur graphique ou pictural, forme dépourvue de toute intensité - de l'élément, tension vivante intrinsèque à la forme, contenue dans cette forme. S'il évoque des entités que l'on perçoit d'abord comme de simples « éléments » matériels (point, ligne, plan), il vise en fait leur réalité d'élément, leur intériorité, c'est-à-dire leur tension interne. Quelles définitions donne-t-il de ces éléments ?

Le premier élément sera le *point*, à entendre non en sa forme mais en sa résonance intime. Celle-ci se pressent dans le point géométrique, immatériel. L'élément *point* sera la concision, l'ultime union du silence et de la parole. « *Le point est, intérieurement, la forme la plus concise* », il est « *l'affirmation la plus concise et permanente* »¹¹.

Le second élément, qui d'une certaine manière découle du premier (et peut être vu comme secondaire), est la *droite*. Trace du point en mouvement, elle est le vecteur du dynamisme.

Le Plan Originel (P.O.) enfin, n'est pas un élément du même type mais le substrat nécessaire à leur matérialisation. Il s'agit tout simplement de la toile sur laquelle l'œuvre est peinte. Il doit être abordé comme autonome de son entourage. Il sera donc considéré en lui-même, abstraction faite de tout contexte d'accrochage, et sa résonance intérieure propre viendra de ses dimensions, de sa taille, et de sa texture (facture).

2/ L'indépendance non-contradictoire des principes

Le premier temps de la démarche axiomatique a posé les définitions et les conventions. Le second moment va consister à fixer des postulats et des axiomes, qui sont les schèmes basiques de manipulation de ces éléments, et qui programment les constructions légitimes à venir. Ainsi se préfigure ce qui se tient clos dans le couple définition-axiome. Quels sont, chez Hilbert et chez Kandinsky, les principes de l'édifice axiomatique ?



Wassily Kandinsky, « Figure 8 », dans *Point, Ligne, Plan*, 1926.

A lui seul, ce point révèle l'ambition et la révolution du travail d'Hilbert. Aux quinze axiomes et postulats d'Euclide¹², il substitue cinq groupes d'axiomes, beaucoup plus complets que le système euclidien et qui donneront à l'ensemble de l'édifice des bases d'une solidité inattaquable : *l'association, la distribution, les parallèles, la congruence et la continuité*. Tels sont les principes géométriques qui permettront de faire jouer les éléments entre eux et de préparer la possibilité des théorèmes futurs.

Deux chapitres sur sept, soit le quart des pages, sont consacrés à cette fondation des principes (définitions, conventions, axiomes et qualités essentielles de cette axiomatique). Ce faisant, Hilbert impose trois exigences supplémentaires à sa démarche axiomatique.

1/ La lecture critique des entreprises antérieures. Ainsi, il montre que le postulat numéro 4 d'Euclide peut être démontré et n'en est donc pas un (§7). Il montre encore que son postulat numéro 5, qu'il reprend à son compte comme « axiome des parallèles » (§5), est utile pour simplifier et faciliter l'édification d'une géométrie ordinaire, mais n'est pas nécessaire à toute géométrie (§10). Il s'agit donc pour lui de distinguer, dans les anciennes conceptions théoriques, ce qui relève d'une véritable axiomatique, de ce qui a été postulé trop rapidement.

2/ L'établissement de la non-contradiction des axiomes (§9). Hilbert tient à démontrer qu'avec son système, il n'est plus « possible de déduire par un raisonnement logique une proposition qui soit en contradiction avec un des axiomes ». C'est donc un principe de non-contradiction dans les effets, et qui ne saurait être contredit qu'en ses effets. Hilbert va le « démontrer » en établissant une analogie entre espace géométrique et ensemble des nombres algébriques, et donc en s'appuyant sur la non-contradiction arithmétique des nombres réels (qu'il cherchera à établir plus sûrement les années suivantes).

3/ La preuve de l'indépendance de ces groupes d'axiomes entre eux (§10-12). Autrement

dit aucun axiome ne découle d'un autre, ils sont tous premiers, sans antécédents possibles.

Dans un style beaucoup plus mystique, c'est au même genre d'exposé que Kandinsky s'essaye. On pourrait peut-être trouver deux groupes de principes dans la démarche du peintre-théoricien : les principes de matérialisation, ou de « facture », où s'ancrent les notions de *force* et de *poids* associées aux divers « éléments » ; et les principes de composition, ou de « tension », qui organisent le jeu des résonances intérieures relatives de chaque élément.

C'est la *force* qui, s'exerçant sur un élément, va lui permettre d'engendrer diverses formes, élémentaires d'abord puis plus complexes ; et un *poids* viendra ensuite tempérer les figures engendrées selon leurs contours, leurs couleurs, leurs qualités. Ces formes matérialisées vont ainsi être au cœur d'une triple résonance : autonome (leur résonance propre en tant qu'élément), collective (leur résonance par rapport aux autres éléments) et globale (leur résonance par rapport au P.O.). C'est alors l'enjeu de la *composition*, que d'arriver à trouver une *harmonie*, qui rendra une résonance globale eurythmique, à partir des résonances locales, propres et relationnelles des divers éléments. Didactiquement, Kandinsky va suivre une méthode progressive d'exposition de ses principes de composition, en complexifiant à mesure les relations et les paramètres, et en analysant quelques prototypes élémentaires en situation.

Qu'en est-il alors du point, pris dans ce système de forces et de composition ? Extérieurement, le point présente une certaine surface et des contours ; autrement dit, il allie une dimension à une forme variable. Singulièrement, chaque point a ainsi une infinité de résonances intérieures absolues possibles. Collectivement, plusieurs points apposés vont résonner les uns avec les autres pour introduire un *rythme*, en compliquant leur résonance propre. Globalement, intégrés sur le P.O., les points vont se colorer diversement, en fonction de deux facteurs : leur emplacement dans le P.O. et leur relative grosseur par rapport à lui.

Comment opèrent les forces et les règles de composition sur la droite ? La droite est le résultat de l'imposition de forces sur un point. S'il s'agit d'une force unique, la droite rectiligne est engendrée ; si plusieurs forces sont à l'œuvre, on obtiendra, selon les cas, les lignes brisées (où les forces jouent en alternance) et les lignes courbes (où les forces varient dans le temps). Chaque ligne a une tension et une direction (ce qui donne son mouvement), et aussi une épaisseur (voire des bordures). Les lignes droites seront horizontales (donc froides, à rapprocher du noir et de la mort), verticales (donc chaudes, à rapprocher du blanc et de la vie) ou diagonales (froid-chaud).

Par ailleurs, la ligne n'étant pas seule, elle possède le pouvoir de créer des surfaces, et en ce sens, elle va venir se confronter au Plan Originel : les lignes brisées, par leurs variétés d'angles, seront plus ou moins en confrontation avec le P.O., tout comme les lignes courbes, génératives du cercle, qui portent la substance du plan. Comme pour le point, la pluralité et la répétition des lignes

dans le P.O. seront tout l'enjeu d'une composition harmonieuse, devant faire résonner les sonorités qui s'affrontent.

Quels sont enfin les principes s'appliquant au Plan Originel ? C'est la notion de *poids* qui va venir éclairer le fonctionnement du P.O.. Il s'agit bien encore d'un certain genre de forces, qu'on pourrait rapprocher de notre gravité, mais qui se révélerait structurelle. Les principes de résonance du P.O. nécessitent de nouvelles caractérisations : celles de bas/haut et de droite/gauche. Le positionnement des différentes figures dans le P.O. sera en effet à analyser en fonction de leur proximité avec ce qui résonne comme léger et libre (le haut et la gauche), ou dense et contraint (bas et droite). Les figures qui viennent prendre place dans le P.O. sont elles-mêmes affectées d'un certain poids en vertu de leurs formes, leurs dimensions ou leurs couleurs, et viennent donc se loger dans le P.O. en s'opposant ou en s'alliant aux pondérations respectives des différentes zones du P.O..

Si les principes sont non contradictoires - forces matérialisantes, tensions intérieures, résonance collective - cela ne signifie pas que les éléments doivent être en harmonie. Au contraire, bien souvent, ils vont venir se contrecarrer : chaque figure singulière est le lieu d'oppositions entre des éléments formels et colorés qui peuvent se contredire, chaque figure peut se confronter à ses voisines, tout comme un groupe de figures peut venir prendre le contre pied des tensions générées par le P.O.. L'harmonie de la composition n'est pas pacifique mais conflictuelle.

3/ La déduction des applications

Après l'exposition de l'axiomatique elle-même, suit un certain nombre de démonstrations de théorèmes essentiels, puis l'évocation de développements plus poussés. Il s'agit alors de tirer les conséquences des éléments et des principes exposés *a priori*.

Ainsi Hilbert s'évertue-t-il dans les chapitres suivants à reposer la théorie des proportions et des aires planes, puis à démontrer les théorèmes de Pascal et de Desargues - bref, il teste sa fondation. Par ailleurs, il va introduire d'autres géométries possibles. Sa présentation par groupes d'axiomes prend ici tout son sens : selon les groupes que l'on décidera de retenir, on pourra édifier des géométries « à la carte » (conclusion). Enfin, il laisse entrevoir une généralisation possible de la géométrie à d'autres pans des mathématiques (§37-38). Dans tous les cas - démonstrations de théorèmes, préfiguration d'autres géométries ou généralisations aux mathématiques - il s'agit de déclinaisons à partir des principes qui sont autant de *déductions logiques*.

Chez Kandinsky, un même prolongement triple peut se lire à travers l'illustration de la méthode en son domaine, l'analyse de son application aux arts graphiques, enfin sa généralisation à tous les arts.

D'abord, il expose un certain nombre d'illustrations, en graduant leur complexité graphique, comme autant de preuves par construction de son

axiomatique. La méthode se veut pédagogique et même *expérimentale*. L'essai reprend d'ailleurs l'esprit et presque l'intégralité de ses cours donnés au Bauhaus à partir de 1922¹³. On peut le lire comme l'apologie de sa méthode d'enseignant, progressive, et qui serait moins subjective qu'instauratrice d'une « esthétique expérimentale ». L'annexe illustre bien cette progressivité et le didactisme du projet, qui théorise preuves à l'appui, et enseigne en usant d'exercices d'application.

Un deuxième fil déductif est tiré par Kandinsky dans sa recherche des déclinaisons applicatives possibles, et cela concerne les trois techniques graphiques : gravure sur métal, sur bois et lithographie. Chacune donne corps différemment aux éléments : la gravure sur métal intègre le point dans le P.O., la gravure sur bois l'incruste dans et sur le P.O., la lithographie l'appose sur le P.O..

Enfin l'artiste va faire valoir que l'élément mis à jour dans la peinture, vaut aussi comme élément central des autres arts. Car même si « chaque art a son langage propre, c'est-à-dire ses moyens qui n'appartiennent qu'à lui », il n'en reste pas moins qu'« *au bout du compte, dans leur profondeur, ses moyens sont absolument semblables* »¹⁴. Autrement dit, si les « éléments », en leur matérialité, sont picturaux et donc spécifiques ; les éléments, en leur intériorité, sont partagés par tous les arts. Il faut donc ici lire « point » non comme un signe graphique mais comme la concision formelle, et « ligne » non comme la droite tracée mais comme le mouvement impulsé. Dès lors, l'élément archétypal qu'est le point, est aussi à l'œuvre dans l'architecture (comme point angulaire), la danse (comme pointe des danseurs), ou en musique (action des percussions). De la même façon, des lignes se retrouvent en musique (mélodie, partitions), en danse (parcours du danseur), en architecture (bases et murs), en poésie (ligne rythmique), dans les techniques industrielles (voir la Tour Eiffel) et même dans la nature (organisme, ossature, éclairs etc). Chaque fois, « une *nécessité intérieure* ramène ces phénomènes variés en une racine commune »¹⁵.



Wassily Kandinsky, « Figure 24 », dans *Point, Ligne, Plan*, 1926.

4/ La pureté de l'édifice

Les deux traités ont été écrits en Allemand, langue de la philosophie abstraite et idéaliste.

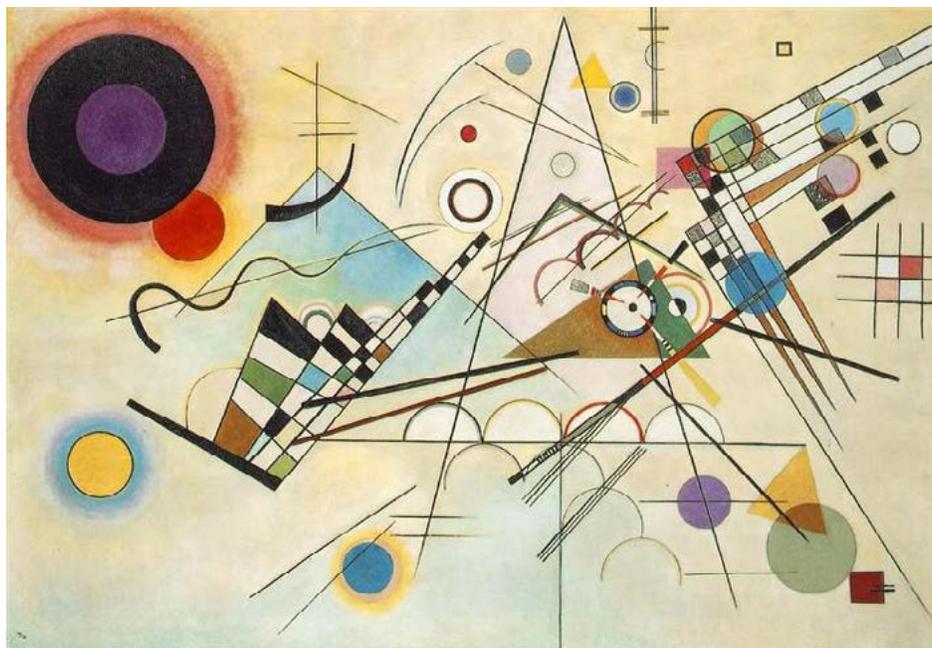
Le projet hilbertien est délibérément d'inspiration kantienne : il s'ouvre sur une citation de *La critique de la raison pure*¹⁶, il titre de façon très kantienne son §31¹⁷, et rappelle que son travail est d'abord « une recherche critique sur la géométrie euclidienne » fondée sur le « principe fondamental » qu'il faut partout discuter « les principes de la possibilité des démonstrations », afin d'établir les « conditions de 'pureté' des méthodes de démonstration » (conclusion).

L'objectif est donc clairement posé avec son exigence : celle de viser la pureté des démonstrations et de l'édifice géométriques. Et cette exigence sera la vertu de toute axiomatique.

Qu'entendre par « pureté » ? Chez Hilbert, la pureté de l'édifice signifie à la fois sa parfaite justesse donc sa robustesse, sa vocation principielle, sa concentration sur le nécessaire, et son autonomie (non parasitée par des concepts ou des implications extérieures aux règles et aux discours qu'ils formulent).

Wassily Kandinsky, *Composition VI*, 1913





Une même ambition est inscrite dès l'entrée du texte de Kandinsky :

Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923.

« Le but de ce petit livre est de démontrer d'une façon générale les principes des éléments "graphiques" de base, et cela : 1/ dans "l'abstrait", c'est-à-dire isolés de l'entourage réel de la forme matérielle de la surface matérielle, et 2/ Sur la surface matérielle - l'effet des caractéristiques de cette surface »¹⁸. Car « l'ambition de toute recherche est : 1/ l'examen minutieux de chaque phénomène - isolé, 2/ effet réciproque des phénomènes - synthèse, 3/ conclusion générale »¹⁹.

Démonstration, analyse, synthèse : le peintre se rêve mathématicien. Ailleurs, il prévoira l'avenir scientifique de la recherche qu'il initie, insistant sur l'importance d'une formulation explicitement mathématique.

Une triple pureté est donc visée : méthodique (expérimentale), en briguant une formalisation mathématique et en niant la subjectivité apparente

de son système ; autogène (abstraite), en portant l'attention sur les tensions internes des éléments mises à jour à travers leur matérialité ; et formelle (géométrie), en réduisant les « éléments » à leur schéma, leur tracé à l'instrument.

Ses toiles refléteront d'ailleurs cette géométrisation de plus en plus poussée et illustreront parfaitement l'évolution de ses écrits : aux toiles abstraites toutes en couleurs du début des années 1910 (concomitantes à l'édition de *Du spirituel dans l'art*), succèdent les toiles russes où les lignes apparaissent mais restent à main levée, pour finir dans les années 1920 sur les travaux du Bauhaus où les formes sont devenues géométriques, ressemblant à celles que l'on obtient au moyen de la règle et du compas. A cet égard, l'écart entre *Composition 6* (1913) et *Composition 8* (1923) est démonstratif. La pureté chez Kandinsky signifie affranchir la peinture de toute allusion au réel, en faire une peinture pure, scientifique, autonome, sans objet et sans littérature.

5/ L'axiomatique ou l'abstraction radicale ?

Aristote l'avait déjà vu, le mathématicien procède par abstraction et le géomètre propose des modèles formels pour élucider les mouvements naturels (des animaux ou du ciel²⁰) en faisant abstraction des causes motrices et productrices de la nature. La géométrie dépouille la représentation d'une chose de ses traits individuels (ici matériels), et les figures qu'elle crée sont des entités abstraites et modélisées. Mais jusqu'au 19^e siècle, la géométrie était restée euclidienne, c'est-à-dire classique, en accord avec notre intuition sensible, et donc toujours quelque peu « concrète ». Disons que la géométrie euclidienne relève d'une abstraction limitée.

L'axiomatique hilbertienne, tirant les leçons des géométries non-euclidiennes récemment mises à jour, procède à une généralisation, qui est une abstraction redoublée. Quand l'accent se déplace de l'élaboration d'une géométrie à l'édification d'une axiomatique, on assiste à une radicalisation de l'abstraction. Hilbert l'annonce d'entrée : ses points, lignes, plans, sont des « choses » ou « êtres » indéfinis (*Dinge*), sans aucun lien revendiqué avec notre réel ou notre intuition de l'espace ; ils ne sont que des *conventions* (et non des traits abstraits du réel) - et ils auraient aussi bien pu s'appeler tables, chaises et verres de bière²¹. Toute référence au sensible, au réel, ou à la nature a disparu²². Les éléments sont devenus *radicalement* abstraits : ils ne seront manipulés que dans un système autonome de lois et de principes, décorrélé de toute approche intuitionniste.

L'abstraction est donc poussée à son comble, et le mathématicien travaille à présent dans un monde d'idées pures, en fonction d'un système de régulations et de principes rationnels, coupé de toute exigence ou tout lien avec le monde empirique. Il évolue dans un monde *idéal*. Si l'on remonte ce fil de l'abstraction à rebours, pour aller vers le concret, on peut relever les quatre grandes étapes de ce parcours : axiomatique, géométrie, mathématique, physique.

L'ultime passage de la géométrie à l'axiomatique, sonne comme la découverte de l'essence des axiomes au-delà de leur catalogage. C'est aussi, dirait Heidegger, l'exposition de l'essence du mathématique : la *mathésis* signifie l'acte d'apprendre et caractérise « la manière même d'apprendre et de procéder » pour « porter à la connaissance réellement et à fond ce que depuis toujours nous savons » ; le *mathémata* est la chose prise sous un certain mode (à côté de ceux du physique, poétique, pragmatique et chrématistique), il est la chose que l'on a apprise à connaître en s'exerçant ; enfin, le *mathématique* est « par essence fondamentalement axiomatique » (du grec *axioma* : ce qui est jugé digne, juste - et donc ce qui détient les principes et les fondements), et définit donc un « *mode d'accès* » aux choses dans la mesure où elles sont « déjà programmatiquement axiomatisées », « objets axiomatiquement pré-déterminés »²³.

La démarche axiomatique est donc dans le champ des mathématiques similaire à celle du métaphysicien en quête des principes²⁴. Mais l'édifice axiomatique se différencie par son ossature déductive, par sa formulation et par sa prouvabilité. Là où la philosophie première dévoile parfois des principes par une longue enquête et les assoit par argumentation ; l'axiomatique bâtit une discipline au moyen de la déduction rationnelle, régulée par des lois, précisée par des formules univoques et non ambiguës et démontrée en sa vérité. A la limite, les deux rêvent et élucubrent sur des entités totalement abstraites, sans lien avec notre sensible ni notre réel, mais le mathématicien fait cela en toute rigueur, en ne se départissant jamais d'une logique déductive impeccable.

Chez Kandinsky, le processus d'abstraction picturale peut lui aussi se lire comme un raffinement de celui à l'œuvre dans la peinture abstraite. De quelle abstraction parle-t-on lorsqu'on évoque la « peinture abstraite » ? Il s'agit de l'abandon de l'objet. La toile ne représente plus rien, et encore moins un objet référent du réel. D'un côté l'art figuratif, avec objet (*Gegeständlich*), de l'autre l'art abstrait, sans objet (*Gegenstandslos*). Depuis Cézanne qui invitait Emile Bernard en 1904 à traiter la nature d'après le cylindre, la sphère, le cône, et à s'entraîner selon ces figures simples - jusqu'au constructivisme ou au néoplasticisme, en passant par le cubisme - on voit la tendance s'affirmer, passant des « figures » aux « éléments », pour s'arrêter sur un art de la composition abstraite, c'est-à-dire autonome, affranchi de toute référence au réel.

Mais cette abstraction reste relative car l'œuvre d'art demeure sensible, et la peinture irrémisiblement matérielle, empêtrée dans ses couleurs et ses supports. Il y aurait alors plusieurs façons de pousser l'abstraction plus loin encore : par l'aplanissement de la matière, par la dématérialisation du phénomène regardé, par la géométrisation, par la disparition du phénomène sensible (l'art conceptuel y parvient), par l'automatisation de la création, etc.

Pour Kandinsky, la quête à l'abstraction se prolongera dans la mise à jour des éléments par delà les « éléments » : « les éléments sont abstraits au sens profond et la forme même est "abstraite" »²⁵. Les éléments picturaux ne sont



Wassily Kandinsky, *Composition IX*, 1936.

pas niés dans leur matière, ni leur figure, ni leur construction – ils sont rattachés et subordonnés à leur résonance intérieure, leur valeur, leur vie. Le contenu de l'œuvre n'est certes plus un objet, mais il reste au cœur du projet artistique. Le contenu de l'œuvre devient la vie elle-même, dans son irrepresentabilité de tensions, de forces, d'âme. L'abstraction seconde, radicale, professée et portée par Kandinsky, est donc celle de la spiritualité, de la conquête de l'esprit et de la vie, des principes de vie. La vie a remplacé l'objet, voilà le « contenu abstrait ». Et le peintre évolue dans un monde *spirituel*.

Le chemin vers l'abstraction parcouru par Kandinsky, s'il se remonte à rebours, pourrait alors révéler les étapes suivantes : la vie invisible (la résonance des éléments), la forme abstraite (la composition des « éléments »), la peinture objective (l'objet peint), la nature réelle (l'objet référent). Son degré d'abstraction lui permet de renouer avec la vie réelle, telle qu'elle s'occulte dans la représentation. En effet pour Kandinsky le sujet de la peinture figurative « au lieu d'être partie intégrante de l'expérience esthétique et de concourir à sa venue, la gêne et à la limite l'interdit ». Et il en va de la vie dessinée comme

de l'objet ; le seul art possible est donc celui où la vie se présente sans être représentée. « *C'est parce que la vie n'est jamais pour elle-même un objet, qu'elle peut et doit former l'unique contenu de l'art et de la peinture - pour autant que ce contenu est abstrait et invisible* »²⁶.

C'est là que la machine se retourne pour se contredire ! Obligé de quitter le Bauhaus en 1933, et trouvant refuge à Paris, Kandinsky ne qualifiera plus sa peinture d'abstraite, mais de « réelle »²⁷, puis de « concrète »²⁸ ! Certes, ses toiles vont changer et laisseront apparaître des petites formes qui ressemblent volontiers à des animalcules baignant dans quelques milieux colorés - mais ses textes eux continueront de lancer le même message, à ceci près que l'adjectif « concret » aura remplacé celui d'« abstrait ». Car, pour se départir des approches froides et géométriques de ses confrères (Mondrian, Malévitch), et pour ré-affirmer la teneur vitale de ses formes embrassant la vie dans toute son énergie, Kandinsky ne pourra que conclure au caractère « concret » de sa propre peinture²⁹.

Ses toiles seront même doublement concrètes : par intention, l'artiste cherchant à y saisir un principe intérieur de vie, invisible certes mais indivisible - et par destination, le regardeur y trouvant une symphonie synesthésique, où les couleurs, les sons, les sensations sont toutes contenues et enchevêtrées dans le phénomène observé. Le con-cret (étymologiquement, « ce qui a cru, grandi avec », *cum crescere*) renvoie à une totalité cohérente qui a su grossir et se former en agglomérant tout ce qui la fait telle. Le concret engendre en son procès un tout, sans isoler telle ou telle qualité. Il est le résultat d'une concrétion, qui produit son objet réel et complet. De sorte que la démarche de Kandinsky, compagne momentanée de ce qu'on appelle abstraction, et qualifiée *ab initio* d'abstraite - n'en est pas moins concrète, en ce qu'elle saisit la totalité de la vie dans un geste et une œuvre qui en rendent la résonance intacte, complète et partageable.

De fait, toute production est toujours concrète, c'est la re-production qui est un processus d'abstraction³⁰. La peinture kandinskyenne n'étant qu'elle-même, elle produit concrètement sa propre beauté, indivisible, intégrale - sans tenter de redire celle de l'objet extérieur. Et peindre de façon figurative, c'est bien plus sûrement abstraire d'une réalité une simple qualité (visuelle), vue d'un unique point de vue. Et la beauté du réel ou de la vie, n'est pas la beauté de l'objet peint censé en rendre compte. Bref, n'est pas « abstrait » qui croit...

Autant en géométrie, l'axiomatique est une double abstraction, qui éloigne de l'être-perçu du phénomène - autant chez Kandinsky, la peinture abstraite est un retour au sensible, une production de l'être-à-percevoir.

Dans ce long cheminement de conserve de la géométrie et de l'art, où une même démarche axiomatique est à l'œuvre, les conclusions s'avèrent donc diamétralement opposées : le mathématicien a élaboré un univers parfaitement abstrait où les règles et les entités vivent en toute autarcie logique ;

le peintre a révélé un monde de vie invisible qu'il rend réel en le peignant dans des formes portant leur propre beauté concrète.

C'est peut-être que malgré tout, les deux démarches ne sont nullement congruentes. Si l'on a pu retrouver, au cœur de la démarche Kandinskyenne, un « esprit axiomatique » commun avec le renouveau hilbertien – force est de reconnaître aussi que cet « esprit » n'est pas pris dans la même « gangue ». On aura beau faire, la rigueur mathématique et son universalité peuvent être revendiquées et singées par l'art, elles ne sauraient réellement y trouver leur équivalent. Car la méthode abstraite de Kandinsky ne s'est pas avérée universelle, ni dans l'histoire de la peinture, ni même dans celle de l'abstraction. La pureté revendiquée par Kandinsky n'est qu'un mot pour une discipline qui toujours doit frayer avec le réel du matériau et des conditions physiques. Même les éléments sont instables : Kandinsky fait de la droite un élément premier, tout en concédant qu'elle peut se déduire du point; quant au point nimbé de sa concision géométrique, il ne sera jamais qu'un « point » avec toute sa contingence matérielle et formelle. Parce qu'une peinture est toujours d'abord matérielle, elle ne saurait « s'idéaliser » par une axiomatisation authentique. Après Hilbert, toute géométrie est devenue axiomatique et hilbertienne – après Kandinsky, la peinture continua de foisonner et la peinture abstraite de pousser selon des dynamiques toujours renouvelées et idiosyncrasiques. Le projet axiomatique caressé par Kandinsky a échoué : il en possède l'ambition, l'esprit et obscurément la forme – mais non la puissance instauratrice d'une nouvelle vérité en peinture.

Notas

¹ Cela faisait donc soixante ans que les géométries non-euclidiennes avaient poussé proprement. En 1830, Lobachevsky avait offert une théorisation de la géométrie hyperbolique ; en 1867, Riemann avait proposé les fondements d'une géométrie elliptique.

² Cela faisait donc une quinzaine d'années que l'art abstrait était né. Avec Kandinsky, dès 1910 ; avec Malévitch qui lance le suprématisme en 1915 ; et avec Mondrian, dont le néoplasticisme germe à la fin des années 1910. Le cubisme, lui, est apparu entre 1905 et 1910.

³ Voir particulièrement le chapitre 6 « Du langage des formes et des couleurs ». Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris,

Gallimard, 2004, p. 113-172.

⁴ Ses idées sont mûries une première fois en 1914, mais ce n'est qu'au cours de son séjour au Bauhaus, à partir de 1922 qu'il prendra le temps de les théoriser solidement. Voir « note 1 », dans Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 239.

⁵ Voir : Wassily Kandinsky, *Point, Ligne, Plan*, dans *Écrits complets. 2, La forme*, Paris, Denoël, 1970.

⁶ Nous ne *définirons* pas à ce stade ce terme un peu technique « d'axiomatique » – nous allons au contraire tenter d'en *montrer* la figure dans la suite du texte.

⁷ Dürer sert ici de parangon pour toute la théorisation artistique de son époque, et aussi sans doute comme reflet de ce que l'antiquité

a pu produire et qui s'est perdu (traité d'Apelle, Polyclète ou Phidias), mais dont on peut néanmoins se faire une idée avec le traité *De Architectura* de Vitruve (-Ier s).

⁸ Pierre Vaisse, « Traité des proportions, livre de Albrecht Dürer », dans *Encyclopédia Universalis* [en ligne].

⁹ C'est ce que le Gaffiot souligne en évoquant le singulier rare *elementum*, par contraste avec le pluriel *elementa*.

¹⁰ Il s'agit donc ici pour Kandinsky de présenter la fondation complète des idées avancées dans la première partie du chapitre 6 de *Du spirituel dans l'art* (la seconde moitié traitait de la question de la couleur).

¹¹ Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 35.

¹² La tradition ne s'entend pas toujours très bien sur le regroupement des postulats et des axiomes dans *Les éléments* d'Euclide. En guise d'exemples, rappelons le premier *postulat* (« entre deux points, on peut toujours tracer une droite ») et le quatrième (« Tous les angles droits sont égaux entre eux »). Au titre des *axiomes*, relevons le premier (« les quantités qui sont égales à une même quantité, sont égales entre elles ») et le neuvième (« le tout est plus grand que sa partie »).

¹³ Wassily Kandinsky, « Cours du Bauhaus », dans *Ecrits complets. 3, La synthèse des arts*, Paris, Denoël, 1975, p. 159 sq.

¹⁴ Wassily Kandinsky, « Sur la composition scénique » [1912], dans *Ecrits complets. 3, La synthèse des arts*, Paris, Denoël, 1975, p. 43.

¹⁵ Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 55.

¹⁶ « Toute science humaine commence par les intuitions, de là passe aux notions et finit par les idées ».

¹⁷ « Deux théorèmes sur la possibilité de démontrer le théorème de Pascal ».

¹⁸ Wassily Kandinsky, « Le dessein de ce livre » dans *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 21-22.

¹⁹ Wassily Kandinsky, « Voie de la recherche » dans *ibidem*, p. 57.

²⁰ Aristote, *Traité du ciel et Du mouvement des animaux*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014.

²¹ Episode fameux relaté par Otto Blumenthal dans sa « *Lebensgeschichte* » de Hilbert. David Hilbert, *Gesammelte Abhandlungen. 3^o Band*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1935, p. 403, en ligne: <http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/toc/?PID=PPN237834022>.

²² On retrouve un peu la « double abstraction » critiquée par Berkeley : « La première consiste à supposer que l'étendue, par exemple, peut être séparée de toutes les autres qualités sensibles ; la seconde, que l'entité de l'étendue peut être séparée de son être-perçu » (§99, p. 72). George Berkeley, *Les principes de la connaissance humaine*, Paris, Armand Colin, 1920.

²³ Martin Heidegger, « b) Le mathématique » et « e) L'essence du projet mathématique », dans « B. I. V, La science mathématique de la nature à l'époque moderne... » dans *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris, Gallimard, 1988. Citations p. 87, p. 85, p. 81 et p. 100-4.

²⁴ Par exemple : Aristote, « Livre Δ », dans *La métaphysique*, dans *op.cit.*

²⁵ Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 37.

²⁶ Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005, p. 207 deux fois.

²⁷ Wassily Kandinsky, « Peinture abstraite » [1935] dans *Ecrits complets. 2, La forme*, Paris, Denoël, 1970, p. 337-346.

²⁸ Wassily Kandinsky, « Art concret » [1938] dans *ibidem*, p. 367-374.

²⁹ Il rejoint par là l'approche de la « peinture concrète » (ou art concret) lancée par Théo Von Doesbourg, dont le manifeste date d'avril 1930, et dont la postérité revendiquera une démarche très mathématique voire sérielle.

³⁰ Alexandre Kojève, « Pourquoi concret » [1966, rédigé en 1936], dans *ibidem*, p. 393-400.

Referências

- ARISTOTE, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014
- BERKELEY George, *Les principes de la connaissance humaine*, Paris, Armand Colin, 1920
- DEROUET, Christian, *Kandinsky : exposition*, Paris, Centre Pompidou, 2009
- DÜRER, Albrecht, *Géométrie*, Paris, Seuil, 1995
- DÜRER, Albrecht, *Les quatre livres d'Albert Dürer*, Arnheim, Jean Jeansz, 1614, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312214v>
- EUCLIDE, *Les éléments*, Paris, F. Louis, 1804, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110982q>
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris, Gallimard, 1988
- HENRY, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005
- HILBERT, David, *Les principes fondamentaux de la géométrie [1899]*, Paris, Gauthier-Villars, 1900, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k996866/>
- HILBERT, David, *Gesammelte Abhandlungen. 3º Band*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1935, en ligne: <http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/toc/?PID=PPN237834022>
- KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier [1911]*, Paris, Gallimard, 2004
- KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments picturaux [1926]*, Paris, Gallimard, 1991
- KANDINSKY, Wassily, *Ecrits complets. 2, La forme*, Paris, Denoël, 1970
- KANDINSKY, Wassily, *Ecrits complets. 3, La synthèse des arts*, Paris, Denoël, 1975
- KANDINSKY, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, München, Albert Langen Verlag, 1926, en ligne : <http://bibliothekekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=IN-CIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0370272&DOCBASE=CGPP>
- PIERRE, Arnaud, « Art concret », dans *Encyclopedia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-concret/>
- POINCARÉ, Henri, *Des fondements de la géométrie*, Paris, Etienne Chiron, [1898]
- VAISSE, Pierre, « Traité des proportions, livre de Albrecht Dürer », dans *Encyclopédia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/traité-des-proportions/>

Kandinsky: da Teosofia à Bauhaus

João Peneda

Licenciado e pós-graduado em Filosofia pela FCSH-UNL. Docente na FBAUL desde 1992. Doutorado em Ciências da Arte/Estética. Investigador no CIEBA/ Francisco de Holanda

„Es hat sehr lange gedauert, bis diese Frage, «Was soll den Gegenstand ersetzen?», in mir zu einer richtigen Antwort kam.“ Rückblick, Kandinsky¹

„Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.“ Duineser Elegien, VII, Rilke²

A relação de Kandinsky com o espiritual comporta várias vertentes e etapas. O despertar para o misticismo russo ocorreu muito cedo pela mão da sua primeira professora, a tia Elisabeth Tichejeff, a quem o pintor dedicou o ensaio *Sobre o Espiritual na Arte* de 1911 [com a data de 1912]. As indicações que temos sugerem que o pintor russo nunca chegou a abandonar a sua ligação inicial com o cristianismo ortodoxo. Outro factor importante foi o ambiente universitário no final do século XIX em Moscovo, quando Kandinsky era ainda estudante. Segundo Annegret Hoberg, a ideia de conduzir a humanidade para uma nova época espiritual era muito popular entre os intelectuais deste período.³ Porém, o contributo mais marcante terá vindo da descoberta da espiritualidade de cariz esotérico, sobretudo a teosofia de Helena Blavatsky e a antroposofia de Rudolf Steiner. Segundo vários comentadores, as obras mais marcantes para o pintor terão sido: *Man, Visible and Invisible* (1902) de Charles Leadbeater e *Thought-Forms* (1905) de Annie Besant e de Leadbeater.⁴ Sabemos que Kandinsky apreciava bastante o pensamento de Steiner, que assistiu a algumas das suas palestras

In his work Concerning the Spiritual in Art (1911), Kandinsky picture "the spiritual life" (das geistige Leben) through an "acute-angled triangle divided horizontally into unequal parts". The whole evolutionary process of life in general would include phases and levels that could be schematized through geometric forms. Our aim is to explore the proximity of Kandinsky's theoretical thinking to Theosophy (Blavatsky) and Anthroposophy (Steiner) and, in particular, the contribution of these doctrines to a geometry of the occult, present in the Russian painter's theoretical and artistic work.

Keywords: Kandinsky, Geometry, Theosophy, Anthroposophy, Bauhaus, Spiritual.

em Munique e Berlim (cerca de 1908) e que era igualmente leitor da publicação *Lucifer-Gnosis*.⁵ Para evitar especulações sobre as leituras de Kandinsky das obras esotéricas, o melhor é seguirmos as suas próprias indicações em *Sobre o Espiritual na Arte*. Aí estão presentes três referências precisas de obras que terá lido: a obra *Theosophie* de Steiner e os seus artigos publicados na revista *Lucifer-Gnosis* sobre as “veredas do conhecimento” (*Erkenntnispfade*)⁶ e ainda *Der Schlüssel der Theosophie* (1907) de Blavatsky.⁷

Em Munique, Berlim, Paris e na Rússia, Kandinsky participou activamente em grupos simbolistas que revelavam grande interesse pelo esoterismo. Na cidade de Munique, a vanguarda artística de então reunia-se na casa da baronesa Marianne von Werefkin e discutia com frequência sobre o “espiritual na arte”. Chegou também ao nosso conhecimento que Kandinsky, entre 1904 e 1912, mostrou um grande fascínio pelos fenómenos paranormais, como foi o caso da “fotografia do pensamento”, isto é, com a possibilidade de captar e registar as formas-pensamento. Mas o pintor russo envolveu-se também, pessoalmente, com práticas espirituais. Tanto quando sabemos, no início do século XX, Kandinsky praticou um conjunto de disciplinas de inspiração oriental, como foi o caso de certas modalidades de meditação e de visualização.⁸ Segundo Ringbom, o objectivo era sobretudo potenciar a sua criatividade artística.⁹

Na verdade existe uma indelével coincidência entre o período em que Kandinsky mostrou mais interesse pela teosofia e antroposofia (1908-1912) e o advento da abstracção na sua pintura. A história da arte levou algum tempo a reconhecer e a valorizar o papel da dimensão espiritual no abstraccionismo. Nos anos 30, Alfred Barr e Clement Greenberg criaram uma interpretação formalista que acabou por fazer escola, destacando na arte moderna e nas suas vanguardas as grandes realizações estéticas e formais. O eventual conteúdo e significado da arte abstracta caíram no esquecimento. Todavia, alguns historiadores e críticos aperceberam-se da importância desse factor, como sucedeu com Arthur Eddy (1914) e, nos anos 20 e 30, com Sheldon Cheney. Mas os primeiros estudos a fazerem justiça à importância do factor espiritual foram os de Sixten Ringbom sobre Kandinsky e os de Robert Welsh sobre Mondrian. Outros contributos seguiram-se, como é o caso de Robert Rosenblum¹⁰ e Otto Stelzer.¹¹ Esta reabilitação progressiva da influência do conteúdo espiritual deu origem a inúmeras publicações e exposições. O ápice foi atingido com a exposição comissariada por Maurice Tuchman: “The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985”, de Novembro de 1986 a Março de 1987, no Los Angeles County Museum of Art.

Começemos com uma breve história da teosofia e da antroposofia para percebermos o envolvimento e as influências destas correntes espiritualistas no pensamento e obra de Kandinsky. O termo *teosofia* (θεοσοφία)¹² designa sabedoria divina,¹³ uma verdade metafísica perene da qual derivariam todas as tradições religiosas. Terá sido Ammonius de Saccas, no terceiro século da nossa era, a criar o primeiro “sistema eclético teosófico.”¹⁴ Após uma longa tradição hermética, este sistema terá dado origem, em 1875, à Sociedade Teosófica,

fundada por Blavatsky, Olcott e Judge em Nova Iorque. As obras seminais surgiram pela mão desta mulher russa, ainda que, segundo as suas alegações, com a orientação dos “mestres da sabedoria antiga”. Em 1877, publicou *Isis Unveiled* e depois, em 1888, a obra mais importante: *The Secret Doctrine*. Por fim, em 1889, surge *The Key to Theosophy*,¹⁵ uma publicação mais acessível e didáctica, sob a forma de perguntas e respostas sobre a teosofia e as suas doutrinas. Um dos contributos mais importantes deste sistema doutrinário, ainda que apoiado na tradição hindu, foi expandir a ideia de evolução. Se a perspectiva darwiniana estava limitada ao mundo biológico, a teosofia alegava que o aperfeiçoamento seria uma realidade para todos os reinos e dimensões da vida, propondo assim uma síntese inédita entre religião e ciência.

Por sua vez, a antroposofia¹⁶ é, em grande medida, o resultado da dissidência de Rudolf Steiner com a Sociedade Teosófica, da qual foi presidente na Alemanha de 1902 a 1912. As divergências com as principais cabeças da Sociedade vieram à tona em 1907. Contra a orientação geral, Steiner defendia que fosse dado outro relevo ao cristianismo e à ciência. O episódio da ruptura está associado ao momento em que Annie Besant, presidente da Sociedade Teosófica, apresentou Jiddu Krishnamurti, então com 14 anos, como o avatar da nova era, a reencarnação de Cristo. Esta possibilidade foi rejeitada com veemência por Steiner assim como também, anos mais tarde, pelo próprio Krishnamurti. A consumação da saída ocorreu em 1912, quando Steiner e uma grande parte dos membros da secção alemã deram origem à Sociedade Antroposófica. Esta instituição, liderada por Steiner, desenvolveu muitas valências na área do desenvolvimento espiritual, educação (modelo Waldorf e necessidades especiais), medicina (antroposófica), agricultura (biodinâmica), arquitectura, eiritmia, oratória, representação, finança socialmente responsável, reformismo social, desenvolvimento organizacional, aconselhamento, entre outros contributos. Deu origem a uma proposta inovadora e holística de unificação dos diversos domínios do humano: espiritualidade, artes, ciências e sociedade.¹⁷ A intenção era contribuir para o advento de um homem novo e de um mundo novo através do “conhecimento do supra-sensível” (*Erkenntnis des Übersinnlichen*). Não por intermédio do pensamento especulativo, mas pela via de uma “ciência do espírito” (*Geisteswissenschaft*) que proporcionaria uma experiência efectiva dessas verdades transcendentais.¹⁸ Não estamos a lidar com o tradicional domínio da fé ou do mistério, mas sim da gnose, do conhecimento intuitivo (interno), aspecto que Kandinsky salientou na sua obra de 1911.¹⁹ Curioso que a irrupção de todos estes movimentos espiritualistas tenha coincidido com o anúncio nietzschiano da morte de Deus (1882).²⁰

A valorização do conhecimento interior, associado ao aperfeiçoamento ético, é uma das teses mais importantes dos artigos publicados por Steiner em *Lucifer-Gnosis*. Sem a purificação dos defeitos da personalidade não estariam reunidas as condições para acedermos a uma oitava superior do conhecimento. Os defeitos de carácter como “desrespeito” (*Mißachtung*), “antipatia” (*Antipa-*

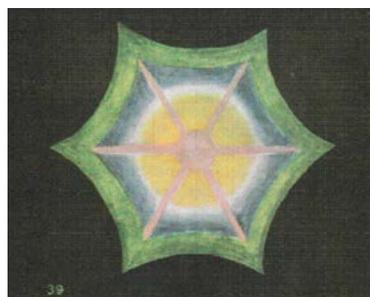
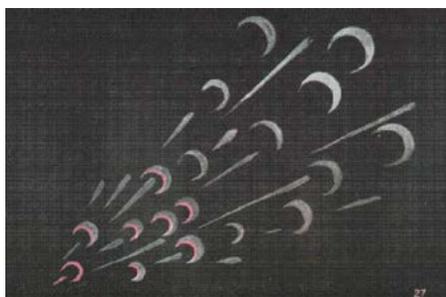
thie), “desconsideração por valores reconhecidos” (Unterschätzung des Anerkennenswerten), segundo Steiner, “paralisam (Lähmung) e matam (Ertsterben) a actividade do conhecimento.” Mas o contacto com o nosso interno (alma) exigiria ainda o cultivo de certas virtudes. Steiner afirma que a alma deve ser alimentada com “reverência” (Verehrung), “respeito” (Achtung) e “devoção” (Devotion).²¹ Só assim estaríamos em condições de realizar essa “actividade de conhecer” (Tätigkeit des Erkennens) superior.²² Neste sentido, é a integridade de carácter que permite a expansão da capacidade de conhecimento (Erkenntnisvermögen), isto é, aceder a informação de que antes não tínhamos qualquer acesso e consciência. O que está aqui em jogo é uma clara reabilitação da gnose, do conhecimento intuitivo ou interno. Por isso, Kandinsky, na referência elogiosa no seu ensaio de 1911 a Blavatsky, salienta em especial o contributo dessas doutrinas para a resolução dos “problemas do Espírito (Probleme des Geistes)”²³ através da “via do conhecimento interior” (Weg der inneren Erkenntnis).²⁴

Nestes artigos, Steiner dá-nos ainda uma chave fundamental que encontramos depois como divisa na vida e obra de Kandinsky. Diz-nos que o homem tem de aprender a “entregar-se cada vez menos às impressões do mundo exterior e desenvolver em alternativa uma vida interior activa”.²⁵ Influenciado por estas doutrinas, “o espiritual” (das Geistige), em Kandinsky, não está portanto associado directamente à religião,²⁶ mas à existência de uma “vida interior” (inneres Leben) em todos os seres, inclusive nas formas geométricas e nas cores. Aceder a esta dimensão oculta da vida implicaria uma sensibilidade (percepção) particular, abertura e trabalho interior. Estamos a falar de uma faixa de percepção para além do espectro acessível à maioria das pessoas.

Para percebermos agora os efeitos da teosofia e da antroposofia na obra teórica e artística de Kandinsky, vamos mencionar algumas das influências mais emblemáticas: “formas-pensamento” como “mundo interior” e o seu carácter abstracto, o “significado subjectivo e espiritual das cores” e a geometria sagrada.²⁷

Na teosofia, a forma-pensamento designa uma configuração energética gerada por um determinado pensamento, sentimento ou emoção. Cada vez que pensamos e sentimos produziríamos efeitos energéticos em planos mais subtis: “etérico”, “astral” e “mental”. Os clarividentes, como era o caso de Leadbeater e Besant, teriam uma visão espiritual do aspecto (forma e cor) dessas configurações.²⁸ Esse seria o “mundo interior” (inner world)²⁹ a que a maioria das pessoas não teria acesso e que Kandinsky estava apostado em explorar plasticamente. Segundo os autores teosóficos, são três os princípios que dão conta do aspecto das formas-pensamento: 1. A “cor” resulta da “qualidade dos pensamentos”; 2. A “forma” da “natureza dos pensamentos”; 3. A “nitidez dos seus contornos” da “precisão dos pensamentos”. Nas Figuras 1 e 2 temos dois exemplos de representações plásticas de formas-pensamento, uma de “medo súbito” e outra de “emissão de amor e simpatia”.

Como é manifesto, algumas representações teosóficas das formas-pensamento terão sido muito estimulantes para os abstraccionistas, na medida em



que eram tentativas de dar forma a algo subjectivo, interno, invisível e até oculto. Em alguns casos é evidente a proximidade da linguagem plástica de Kandinsky com estas representações, como sucede com as seguintes ilustrações (Figuras 3 e 4) das formas-pensamento geradas pela música de Gounod (G) e Wagner (W).

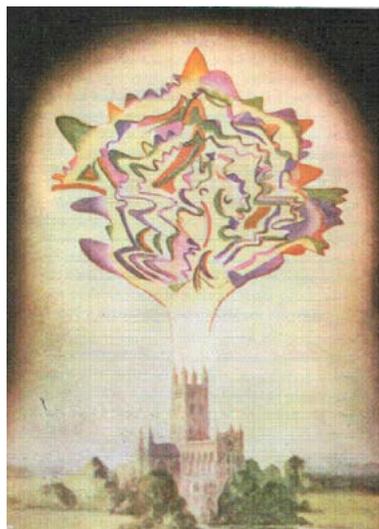
Nas obras teosóficas e nas conferências de Steiner podemos encontrar também a influência decisiva para a atribuição de qualidades subjectivas às cores. Na obra *Man Visible and Invisible* (1905), Leadbeater propôs uma tabela com os significados das cores (Key to the meanings of colors). A ideia era descrever aproximadamente a correspondência entre as cores no plano subtil e os nossos pensamentos, sentimentos e emoções; como se houvesse uma consonância entre a natureza (e refinamento) de uma disposição humana e a qualidade da cor (vibração) que lhe está associada. No fundo, o visível, o exterior (cor), expressaria uma qualidade interior (subjectiva, mental, espiritual).

No ensaio de 1911 (capítulo V), Kandinsky defende que a cor tem a capacidade de influenciar, não só o corpo humano no seu todo, como também, no caso dos indivíduos mais evoluídos e sensíveis, exercer um efeito directo sobre a sua alma.³⁰ Ao engenho do artista caberia dispor as cores com uma tal mestria e adequação (*zweckmäßig*) que tornasse possível o vibrar positivo da alma humana.³¹ No capítulo VI, Kandinsky propôs ainda uma teoria sobre a correspondência entre as cores primárias e as formas geométricas mais elementares: amarelo - triângulo, vermelho

Figuras 1 e 2: Imagens da obra Thought-Forms



Figura 3: Imagem da obra Thought-Forms



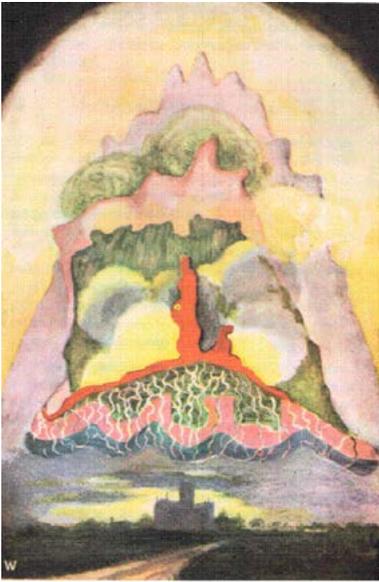
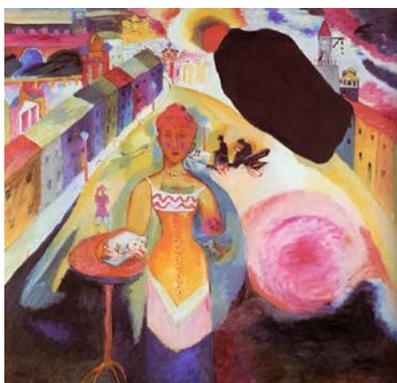


Figura 4: Imagens da obra Thought-Forms

- quadrado e azul - círculo. O argumento está baseado na suposição de que existiria uma relação entre “som interior”, “ser espiritual” e “perfume espiritual” das formas geométricas elementares e as cores primárias.³² No período da Bauhaus, Kandinsky chegou a realizar um questionário para comprovar a sua hipótese. Hoje sabemos que não existe evidência empírica que demonstre essa suposição. Porém, há quem defenda que a razão para essa associação teria sido a sinestesia do próprio pintor.³³

Um dos exemplos mais significativos da influência (formal e cromática) destas doutrinas esotéricas na obra plástica de Kandinsky é a pintura *A Mulher em Moscovo* (1912). Esta obra revela a presença da aura (contorno energético à volta do corpo da personagem) e das formas-pensamento ao seu redor. Kandinsky sobrepôs à realidade física (a mulher numa rua em Moscovo) a realidade subtil, ousando representar a realidade mundana acompanhada da sua corresponde “atmosfera espiritual”. Poderíamos dizer que temos aqui a sobreposição de dois planos: o material-visível e o subtil-invisível. Se antes, na história da arte, o registo espiritual tinha sido representado de um modo simbólico, esta será então uma das primeiras tentativas de representar na pintura a realidade mais subtil de um modo figurativo “realista”. Nas Figuras 5 e 6 apresentamos a versão figurativa e abstracta do mesmo tema:

As ilustrações e esquemas teosóficos constituíram igualmente uma fonte de inspiração importante para os abstraccionistas.³⁴ Em particular, as representações abstractas e coloridas das realidades extra-físicas facultaram imagens muito estimulantes do que seria a linguagem oculta da natureza, para além das suas manifestações mais visíveis. Daqui resultou uma sugestão muito forte para representar cores e formas de um modo independente e com um potencial expressivo autónomo. Em Kandinsky, o caminho em direcção à abstracção acabou por privilegiar progressivamente as formas e as cores da “atmosfera espiritual”



em detrimento da realidade material; como se a realidade invisível saltasse para o primeiro plano e acabasse por tomar conta da representação, fazendo desaparecer o mundo físico e objectivo.³⁵

Nos textos teosóficos somos ainda confrontados com a chamada geometria sagrada. As alegadas leis ocultas do cosmos são representadas através de símbolos, arquétipos e esquemas muito diversos. Encontramos nesses textos uma esquematização, recorrendo a formas geométricas, de um conjunto de patamares energéticos ou vibracionais, desde um patamar mais denso e material até ao mundo mais subtil e espiritual. O paradigma aqui é a relação entre o quadrado e o triângulo, isto é, entre os corpos inferiores, mais densos, e os corpos superiores, os planos espirituais (ver Figura 7).

Neste sistema doutrinário, o triângulo inclui três patamares, por ordem descendente: Atma, Buddhi e Manas. Em *The Secret Doctrine* (1888), Blavatsky refere-se ao triângulo e ao quaternário como "o símbolo do Homem septenário."³⁶ "O homem físico" é representado pelo quadrado, "mais a sua alma imortal" representada pelo triângulo.³⁷ A ponte ou canal que estabelece a comunicação entre o mundo mais tangível e o mundo mais elevado é designada *antahkarana* na tradição hindu assim como também na teosofia.³⁸ Ao estabelecer-se conexão interna, a primeira camada superior corresponde ao plano arquetípico ou

Figura 5, à esquerda:

Dame in Moskau, 1912, 108,8 x 108,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique

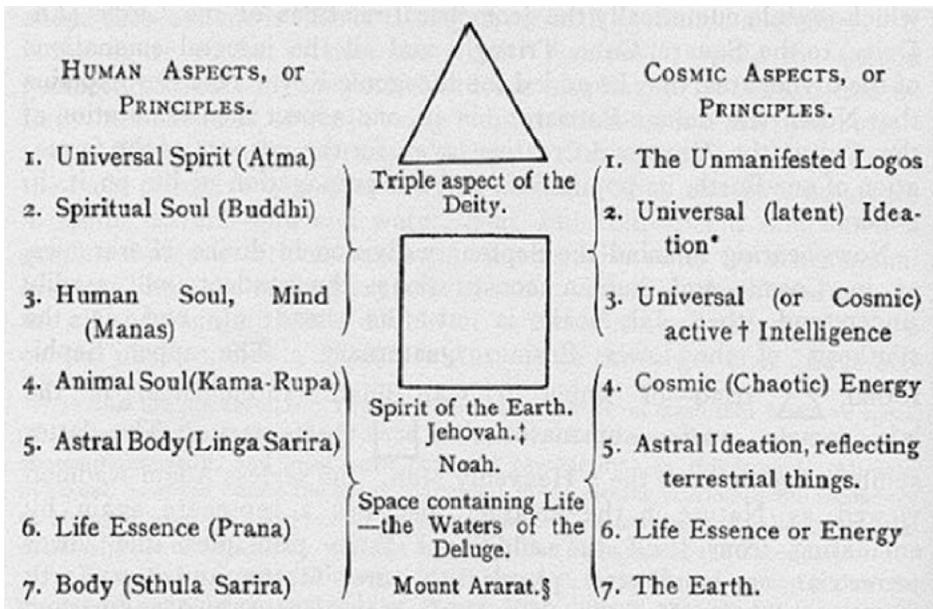
Figura 6, à direita:

Schwarze Fleck I, 1912, 100 x 130 cm, Museu Nacional Russo, São Petersburgo

“causal”, curiosamente este é também designado na literatura teosófica como “mental abstracto”. Seria neste plano mais subtil que os conteúdos da intuição, do conhecimento interno, poderiam ser estabilizados, tornando-se acessíveis à mente concreta.³⁹ Sugestionados por estes símbolos e esquemas, os abstraccionistas procuraram aceder e dar forma (abstracta) a essa realidade interna (espiritual), no fundo, a esses planos mais subtis. O objectivo seria captar as matrizes originais, arquetípicas, por detrás da manifestação visível, tal como indicava a teosofia e a antroposofia.⁴⁰

Kandinsky também estendeu esta concepção esquemática (geométrica) do indivíduo ao colectivo, assim como acontece nas obras de teor teosófico, onde existem inúmeras descrições do processo evolutivo a nível universal. A abrir o capítulo II do ensaio de 1911, o pintor russo afirma que “a vida espiritual (das geistige Leben) pode ser bem representada esquematicamente por um grande triângulo agudo, dividido em secções desiguais, com a secção mais aguda e menor virada para cima”.⁴¹ Eis a noção

Figura 7: Esquema presente em The Secret Doctrine, Vol. 2., Anthropogenesis, p. 596.



de “triângulo espiritual” com o seu movimento constante para diante rumo ao cume. Na aplicação deste esquema ao domínio artístico, a cada secção corresponde um certo tipo de arte, de artista e de público. Se o artista colocar o seu foco acima do patamar em que se encontra, será considerado um profeta e contribui para a elevação de todos (“carroça recalcitrante”), se bem que possa gerar desconforto e incompreensão entre muitos dos seus anteriores admiradores.

A teosofia permitiu a Kandinsky recuperar a ideia de que a geometria não seria pura mensuração quantitativa,⁴² tal como acontece na ciência moderna, mas comportaria certas qualidades matriciais ou arquetípicas.⁴³ No ensaio de 1911, o autor define forma como “delimitação de uma superfície por outra”.⁴⁴ Contudo, esta seria a vertente meramente exterior (im Äußeren) da definição. Em contrapartida, cada forma teria também um “conteúdo interior” (innerer Inhalt).⁴⁵ Deste modo, o pintor defende que as formas abstractas ou meramente geométricas possuem uma qualidade singular: “a forma é a exteriorização do conteúdo interior.”⁴⁶ Kandinsky utiliza diversas expressões para dar conta dessa valência não meramente quantitativa das formas geométricas: “tom/ressonância interior” (inner Klang), “essência espiritual” (geistiges Wesen),⁴⁷ “perfume espiritual próprio” (eigenes geistigen Parfüm),⁴⁸ “conteúdo interior” (innerer Inhalt), “substância subjectiva” (subjektive Substanz), etc. Kandinsky afirma, por exemplo, que um triângulo é uma essência espiritual (derartiges [geistiges] Wesen).⁴⁹ A forma, tal como sucede com a cor, seria “uma substância subjectiva numa caixa objectiva” (subjektive Substanz in objektiver Hülse).⁵⁰ O desafio da primeira obra (aguarela) puramente abstracta de Kandinsky foi justamente expressar e transmitir conteúdo sem referente externo (ver Figura 8).

Com o tempo, tanto o interesse como as referências elogiosas do pintor russo ao espiritualismo teosófico caíram de tom. O regresso à Rússia (1914) e o contacto com a vanguarda suprematista e construtivista acentuaram a faceta geométrica da sua pintura. A partir de 1922, enquanto professor da Bauhaus, Kandinsky irá propor uma abordagem mais académica dos “elementos picturais”. A obra de referência é *Punkt und Linie zu Fläche*, publicada em 1926, na colecção Bauhausbücher, dirigida pelo então director da instituição Walter Gropius e por László Moholy-Nagy, que assegurou o design gráfico.⁵¹ A obra de 1926 seria, de acordo com o seu autor, uma sequela do *Sobre o Espiritual na arte* (1911).⁵² Existem todavia muitas diferenças. A importância do espiritual está muito diminuída e matizada. Na primeira ocorrência desse termo, o autor limita-se a apresentá-lo como mero sinónimo de “não-material”.⁵³ Nessa condição, o espiritual, que aparece de um modo muito episódico nesta obra,⁵⁴ designa apenas aquilo que vai além do visível, da forma, algo que corresponde ao domínio da “arte”, da “moral”, do “método científico” e da “ideia religiosa”.⁵⁵ Estamos por isso já muito distantes de uma colagem ao entendimento teosófico e antroposófico da vida presente na obra de 1911.



Figura 8: *Sem Título*, 49,6 x 64,8 cm, 1910 (1913), Centre Georges Pompidou, Paris

Se no ensaio de 1911, Kandinsky mostrou-se muito crítico em relação à ciência materialista e positivista, em 1926, enquanto docente da Bauhaus, está mais preocupado com a constituição de uma ciência da arte (*Kunstwissenschaft*),⁵⁶ com “a análise dos elementos picturais” que um dia deveria dar origem a um tratado sobre composição em pintura do ponto de vista abstracto. O objectivo seria chegar a uma linguagem plástica universal, a uma ordem estética objectiva, independente do condicionamento pessoal (subjectivo) e colectivo (cultural). Na sua teoria estética, Hegel havia já defendido que o desenvolvimento da arte tornava necessária a ciência da arte, isto é, a sua contextualização, história e a reflexão sobre a arte.⁵⁷

Muito tem sido dito sobre as influências que se fizeram valer nesta obra de 1926, do *Trattato della Pittura* de Leonardo⁵⁸ até à psicologia da Gestalt.⁵⁹ Certo é que Kandinsky respeitava as ideias de Theodor Lipps, August Endell e Adolf Hölzel. O pintor russo criou um manual escolar

sobre os elementos fundamentais da linguagem plástica (o ponto, a linha e o plano), dando um valioso contributo para a elaboração de uma gramática da linguagem pictórica. A exposição das matérias é feita dos elementos mais simples para os mais complexos, tendo ainda em conta a sua interacção. De facto, o abstraccionismo deu toda a relevância aos elementos geométricos e à cor, pois o conteúdo artístico dependia doravante da articulação e expressividade da própria linguagem pictórica e não mais do seu referente objectivo.

Na obra de 1926, Kandinsky considera o ponto geométrico "um ser invisível", "imaterial" ("compara-se ao zero"),⁶⁰ no fundo, seria "o estado originário da essência da geometria",⁶¹ "a forma mais concisa".⁶² A linha é o segundo elemento e resulta da acção de forças externas, do movimento, da tensão. A linha é "o rastro do ponto em movimento".⁶³ O plano básico (Grundfläche) é "a superfície material chamada a receber o conteúdo da obra".⁶⁴ A sua "forma mais objectiva" seria o quadrado. De qualquer modo, a abordagem da

Figura 9: *Komposition VIII*, 1923, 140 x 201 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque

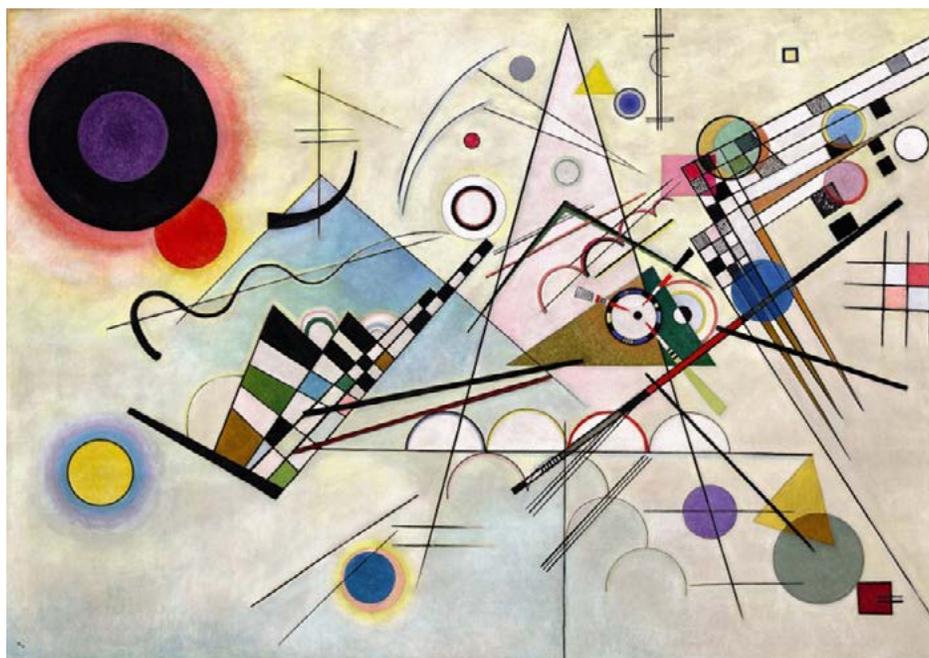


Figura 10: *Berührung*, 1924, 79 x 54.5 cm, colecção privada



obra de 1926 não é meramente descritiva, objectiva ou quantitativa, mas inclui também uma perspectiva qualitativa ou até subjectiva. Por exemplo quando fala da “temperatura” dos ângulos ou da direcção das linhas: a linha horizontal seria “fria”, enquanto a linha vertical seria “quente”.⁶⁵ No fundo, o pintor atribui valores ou qualidades subjectivas aos elementos geométricos enquanto tais e à sua disposição (composição) no quadro (Figura 9).

Uma das frases mais emblemáticas de Kandinsky na defesa das formas abstractas é a seguinte: “O contacto de um ângulo agudo de um triângulo com um círculo não tem de facto menos efeito do que o contacto do dedo de Deus com o dedo de Adão de Miguel Ângelo.”⁶⁶ Assim como os dedos não são meros elementos da anatomia, mas meios pictóricos que produzem efeitos estéticos, assim também as figuras geométricas seriam igualmente meios pictóricos que podem produzir efeitos expressivos por si mesmos. O pintor russo quer assim sustentar que as figuras geométricas (as formas e os elementos abstractos) não ficam atrás das formas naturais em termos de efeitos artísticos (ver Figura 10).

No início da obra de 1926, ao isolar o conceito de elemento (*der Begriff Element*), Kandinsky defende que este deve ser compreendido de dois modos distintos: “como conceito exterior e como conceito interior (*als äußerer und als innerer Begriff*). Exteriormente, qualquer forma gráfica particular ou pictural é um elemento. Interiormente, o elemento não corresponde à própria forma, mas sim à tensão viva que lhe é intrínseca.”⁶⁷ Inspirado em Heinrich Jacoby,⁶⁸ a tese de Kandinsky é a seguinte: “de facto, não são as formas exteriores que materializam o conteúdo de uma obra de pintura, mas sim as forças = tensões vivas nesta forma.”⁶⁹ A grande singularidade da abordagem do pintor russo resulta assim da identificação e da descrição da “pulsção interior” ou da “ressonância interior” dos elementos pictóricos, da forma, isto é, da “tensão que vive nesta forma” (*die in dieser Form lebende Spannung*).⁷⁰ Para



Figura 11: Figura 93 e 94 em Punkt und Linie zu Fläche

além do “exame minucioso de cada fenómeno isolado”, de cada “elemento”, importava ainda estudar “o efeito recíproco dos fenómenos uns nos outros - composições”.⁷¹ A ideia era lançar as bases para um entendimento original da composição: “uma organização exacta e regular das forças vivas encerradas nos elementos sob a forma de tensões”.⁷² O objectivo (der Zweck) seria “expor analiticamente as tensões interiores do plano (Grundfläche) e tornar consciente estas tensões”.⁷³ Por exemplo, dirá que “uma forma ganha em tensão quando se aproxima do limite do plano básico até ao momento em que toca no limite e que esta tensão cessa subitamente”.⁷⁴

Em suma, na obra de 1926, do ponto de vista teórico e técnico, a questão foi justificar o potencial dos elementos pictóricos para produzir conteúdo artístico sem referente externo. A ideia era tentar compreender as condições artísticas e estéticas da “pulsção interior da obra” (inneres Pulsieren des Werkes).⁷⁵ Se inicialmente a teosofia e a antroposofia serviram de “fermento de motivação” (Brinkmann) para a abstracção, no período da Bauhaus, como vimos, Kandinsky passou a falar sobretudo de “forças” e “tensões” que animam as configurações plásticas em geral, dando um contributo inestimável para a elaboração de uma gramática da linguagem plástica.

Para concluir, Kandinsky abriu as portas à representação puramente abstracta (geométrica e cromática). Inspirado na singularidade da linguagem musical e na atonalidade de Schoenberg,

conduziu a pintura para a representação não-figurativa, emancipando os elementos pictóricos da submissão aos seus referentes tradicionais. O contributo do pintor russo foi, por isso, precioso para libertar a linguagem pictórica da “tirania” do visível, do papel servil que manteve com a forma externa. Explorou como nenhum outro o potencial das formas geométricas e da cor como meios expressivos por si próprios, descrevendo e explicitando as suas virtualidades. Em consequência, as cores e as formas (geometria) adquiriram uma autonomia inédita e um protagonismo singular na história da pintura. O drama era então o seguinte: “o que deve substituir o objecto em falta?”⁷⁶ Ao contrário de outros, o pintor russo não retratou apenas estados subjectivos e evitou também cair numa arte meramente decorativa ou ornamental. Inspirado pela teosofia, na ideia que estaríamos a entrar na «época da grande espiritualidade» (Epoche des großen Geistigen),⁷⁷ procurou ir ao encontro do “essencial” por detrás das formas visíveis.⁷⁸ Propôs a substituição da aparência externa pela “necessidade interior” (innere Notwendigkeit). A alma (Seele) seria doravante o ponto de partida e o ponto de chegada da criação artística. Tal como anunciou no almanaque *Der Blaue Reiter*, “a finalidade da arte” (das Ziel der Kunst) seria o “refinamento da alma” (Verfeinerung der Seele).⁷⁹ Neste sentido, podemos afirmar que a influência teosófica e antroposófica mais decisiva e com maior aplicação plástica foi de facto a ideia da existência de uma “vida interior” (inneres Leben)⁸⁰ presente em todos os seres.⁸¹ Todavia, tanto quanto nos parece, Kandinsky não explorou completamente esse filão do pensamento teosófico e, em particular, a ideia de que a verdade que podemos alcançar é directamente proporcional à nossa sintonia interna com a alma e à nossa afinação ética (Steiner).⁸²

Notas

¹ Tradução: “Levou muito tempo até que em mim surgisse uma resposta cabal para esta pergunta: «O que deve substituir o objecto?»” R, p. 21. Na ausência de traduções aceitáveis do texto original de Kandinsky na nossa língua, traduzimos do alemão para português todas as passagens citadas dos seus escritos. Entre parêntesis aparece a página da edição portuguesa.

² Tradução: “Em lado nenhum, amada, haverá mundo a não ser interiormente.”

³ Caso de Vladimir Sokolov, Dimitri Merejkovski, Sergueï Boulgakov e Alexandre Tchouprov. Cf. HOBBERG, Annegret, *Vassily*

Kandinsky: abstrait, absolu, concret, in catálogo da exposição *Kandinsky, Paris*, Centro Pompidou, 2009, p. 200.

⁴ Ambas as obras foram traduzidas em alemão em 1908. O pintor russo possuía um exemplar desta última, obra que o marcou bastante. Cf. LACHMAN, Gary, “Kandinsky’s Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art” in *Quest* 96.2 (March-April 2008), pp. 57-61. Jelena Hahl-Koch defende que estas obras não pertenciam a Kandinsky, mas a Gabriele Münter. Podemos ainda acrescentar à lista as obras de Édouard Schuré.

⁵ Kandinsky menciona a sua admiração por Blavatsky, o mesmo já não acontece com Rudolf Steiner, apesar do interesse que manifestou pelo seu pensamento. Os cadernos do pintor contêm inúmeras passagens de uma série de artigos de Steiner com o título: *Von der Aura des Menschen* (1904). Cf. *Lucifer-Gnosis*, Jan. - Apr. 1904. (GA Bd. 34, S. 110-137). De qualquer não existem indicações que Kandinsky tenha adoptado a antroposofia ou até que se considerasse um antropósofo, tal como refere Nina Kandinsky, que acrescentou também que o pintor terá recusado um convite do próprio Steiner para integrar a Sociedade Antroposófica. Cf. *Kandinsky und Ich*, p. 235.

⁶ Na verdade o título dos artigos é o seguinte: "Como se obtém conhecimentos dos mundos superiores" (Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten).

⁷ ÜGK, p. 42 (39).

⁸ EICHNER, Johannes, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, 1957, p. 19. O livro de notas de Kandinsky (c. 1908) confirma que o pintor anotou um conjunto de instruções para meditar de Steiner (*Lucifer-Gnosis*).

⁹ "What, apart from synesthesia, did Kandinsky hope to gain by the exercise of such precepts? For all we can tell he regarded mystic absorption not as a goal in itself but as means of realizing artistic ends." TSiA, p. 132.

¹⁰ *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, 1975.

¹¹ *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, 1964.

¹² Blavatsky traduz assim o significado do termo grego: "Divine Wisdom such as that possessed by the gods." *The Key to Theosophy*. p. 2 (17).

¹³ Em *The Key to Theosophy*, Blavatsky afirma: "Theosophy is Divine Knowledge or Science." p. 2 (17).

¹⁴ Cf. *The Key to Theosophy*. p. 1 (17).

¹⁵ É a primeira vez que o termo *theosophy* aparece como título de uma publicação.

¹⁶ O termo terá sido retirado da obra do filósofo Robert Zimmermann.

¹⁷ Conforme indicaremos já a seguir, é importante ter em mente que, para Steiner, a condição fundamental para o conhecimento do oculto e para o desenvolvimento espiritual era a integridade ética: "Gewisse Eigenschaften muß er in sich bis zu einem bestimmten hohen Grade entwickeln, dann können ihm die höchsten Geistesschätze zuteil werden." WW, p. 2.

¹⁸ „Seine Wahrheiten müssen erlebt werden. Geisteswissenschaft hat nur in diesem Sinne einen Wert.“ STEINER, Rudolf, *Theosophie*, Rudolf Steiner Online Archiv, 1904, p. V.

¹⁹ Cf. ÜGK, p. 42 (39).

²⁰ Cf. Livro III de *Die fröhliche Wissenschaft*, § 125.

²¹ Outro aspecto curioso é o modo como Steiner descreve plasticamente os efeitos que se seguem à aquisição das virtudes, em particular o sentimento de devoção. Afirma que a aura muda, certos "tons de amarelo-vermelho ou castanho vermelho desaparecem" e são substituídos por tons de "azul-vermelho". Deixa, deste modo, uma pista importante para a associação das virtudes (ética) a certas cores (estética).

²² Em resumo, sem integridade o conhecimento superior permanecerá embargado.

²³ ÜGK, p. 42 (39).

²⁴ „Diese Gesellschaft besteht aus Logen, die auf dem Wege der inneren Erkenntnis sich den Problemen des Geistes zu nähern versuchen.“ ÜGK, p. 42 (39).

²⁵ „Sich immer weniger den Eindrücken der Außenwelt hinzugeben und dafür ein reges Innenleben entwickelt.“

²⁶ Quando Kandinsky utiliza o termo espiritual e expressões correlatas, ele não está a referir-se ao domínio religioso ou místico, mas sim à sua acepção teosófica.

²⁷ Geometria sagrada baseia-se na ideia de que as formas geométricas emanam do próprio criador, constituindo a matriz original da criação; daí a máxima que “Deus geometriza permanentemente” (ἀεὶ ὁ θεὸς γεωμετρεῖ). Esta frase, atribuída a Platão, foi adoptada por Blavatsky na obra *The Secret Doctrine*: “Nature geometrizes universally in all her manifestations.” Vol. I, p. 97.

²⁸ Sabemos que a percepção extra-sensorial encerra também contradições, ilusões e erros. Isto é, a experiência em causa pode não corresponder a algo real e verdadeiro. Tudo parece depender do grau evolutivo e da atitude do clarividente.

²⁹ “The vast majority of those who look at the picture are absolutely limited to the consciousness of three dimensions, and furthermore, have not the slightest conception of that inner world to which thought-forms belong, with all its splendid light and color.” p. 8. Cf. *Thought-Forms* (1905) de Annie Besant e Charles Leadbeater.

³⁰ „Daß die Farbe eine wenig untersuchte, aber enorme Kraft in sich birgt, die den ganzen menschlichen Körper, als physischen Organismus, beeinflussen kann. [...] Die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben.” ÜGK, p. 64 (60).

³¹ „Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.” ÜGK, p. 64 (60).

³² ÜGK, p. (65).

³³ KHARKHURIN, Anatoliy, “Is triangle really yellow? An empirical investigation of Kandinsky’s correspondence theory” in *Empirical Studies of the Arts*, Vol. 30(2) 167-182, ²⁰¹².

³⁴ Depois de enumerar alguns exemplos de Kandinsky e Af Klint, Ringbom conclui: “This alone demonstrates the visual potential of the theosophical teachings, that for these artists - with fertile imagination, visual creativity, and perhaps a suitable lack of inhibition - the

esoteric fantasies of Theosophy provided a rich source for pictorial discoveries.” TSIA, p. 143

³⁵ A fotografia tornou obsoleta a pintura mimética (a figuração realista), obrigando as artes plásticas a redefinirem-se e a enveredarem por outros campos de representação menos óbvios, nomeadamente procurando tornar visível o invisível (“a atmosfera espiritual”).

³⁶ TSD, p. 591.

³⁷ Em *The Key to Theosophy*, Blavatsky descreve assim a nossa natureza dupla e septenária: “We find, first of all, two distinct beings in man; the spiritual and the physical, the man who thinks, and the man who records as much of these thoughts as he is able to assimilate. Therefore we divide him into two distinct natures; the upper or the spiritual being, composed of three «principles» or aspects; and the lower or the physical quaternary, composed of four – in all seven.” p. 51.

³⁸ O trabalho interno e o caminho espiritual passariam por construir e atravessar essa ponte que nos levaria do mundo material para o mundo espiritual. Este seria o fio de Ariadne que permitiria escapar ao labirinto da matéria e encontrar o caminho de saída para os mundos superiores.

³⁹ Em *The Key to Theosophy* existe um capítulo com o título: O abstracto e o concreto. A propósito da Sociedade Teosófica, Blavatsky propõe a seguinte distinção: “Theosophy, in its abstract meaning, is Divine Wisdom, or the aggregate of the knowledge and wisdom that underlie the Universe the homogeneity of eternal Good; and in its concrete sense it is the sum total of the same as allotted to man by nature, on this earth, and no more.” p. 32 (54). Na teosofia, o abstracto refere-se ao arquétipo puro (plano causal), muito próximo do mundo das ideias divinas de Platão.

⁴⁰ Marcados pela influência do teósofo e matemático Schoenmaekers, que enunciou os princípios filosóficos e plásticos do movimento De Stijl, os abstraccionistas holandeses acreditavam

que por detrás do mundo visível existiria uma realidade objectiva puramente geométrica e matemática.

⁴¹ „Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt.“ ÜGK, p. 29 (29).

⁴² A palavra geometria vem do grego *γεωμετρία* e significa medir ou compreender a Terra e os seus fenómenos.

⁴³ Ideia presente nos pitagóricos e também em Platão.

⁴⁴ „Die Form im engeren Sinne ist jedenfalls nichts weiter, wie die Abgrenzung einer Fläche von der anderen.“ ÜGK, p. 69 (65).

⁴⁵ „So hat auch jede Form inneren Inhalt.“ ÜGK, p. 69 (65-6).

⁴⁶ „Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes.“ ÜGK, p. 69 (66).

⁴⁷ „Die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren innern Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind.“ ÜGK, p. 68 (64-5).

⁴⁸ Cf. ÜGK, p. 68 (65).

⁴⁹ „Ein Dreieck (ohne die nähere Bezeichnung, ob es spitz, flach, gleichseitig ist) ist ein derartiges Wesen mit dem ihm allein eigenen geistigen Parfüm.“ ÜGK, p. 68 (65).

⁵⁰ Cf. ÜGK, p. 68 (65).

⁵¹ Graficamente muito inovador, Moholy-Nagy ficou associado à nova tipografia (die neue typographie). Aliás, este foi o título de um artigo que publicou em 1923 na série *Bauhausbuch*, onde desenvolveu as suas ideias gráficas originais. Depois de assistir à primeira exposição na Bauhaus de Weimar, Jan Tschichold adoptará a nova estética modernista e irá expandir as teses de Nagy na obra de 1928: *Die neue Typographie, Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*.

⁵² „Daß die in diesem kleinen Buch entwickelten Gedanken eine organische Fortsetzung meines Buches «Über das Geistige in der Kunst» sind.“ PLF, p. 41 (53).

⁵³ „Die Menschen, die außer dem Materiellen das Nichtmaterielle oder das Geistige anerkennen“. PLF, p. 27 (42).

⁵⁴ Cerca de três ou quatro ocorrências.

⁵⁵ „Auch die technischen Möglichkeiten wachsen so zweckmäßig und zielbewußt, wie jede Möglichkeit sowohl im «materiellen» Leben (Fichte, Löwe, Stern, Laus) als auch im «geistigen» (Kunstwerk, moralisches Prinzip, wissenschaftliche Methode, religiöse Idee)“. PLF, p. 7 (21).

⁵⁶ „Die Forschungen, die zum Grundstein der neuen Wissenschaft Kunstwissenschaft [...]“. PLF, p. 14 (30).

⁵⁷ Eis outras sentenças de Hegel: „A ciência da arte é, pois, na nossa época, muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação (Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte)“. VÄ, I, p. 25-6. Ou ainda, „A arte, porém, longe de ser a Forma suprema do espírito, como ainda veremos de um modo mais detido, apenas na ciência alcança a sua autêntica legitimidade (Die Kunst aber, weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung)“. ÄV, vol. I, p. 28.

⁵⁸ „Leonardo's *Trattato della Pittura* could have served as a model for Kandinsky's *Point and Line to Plane*.“ CARLETON, David, “A Comparison of the Artistic Theories of Leonardo da Vinci and of Wassily Kandinsky” in *Leonardo*, Vol. 7, No. 1 (Winter, 1974), p. 33.

⁵⁹ Ettliger defende que o pintor russo foi influenciado pelos escritos dos primeiros psicólogos da Gestalt. Cf. ETTLINGER, Leopold, *Kandinsky's 'At Rest'*, London, Oxford University Press, 1961. Já Paul Overy alega que as primeiras publicações da *Gestalttheorie* dos anos 20 apenas confirmam as reflexões de Kandinsky. Cf. OVERY, Paul, *Kandinsky: The Language of the Eye*, New York, Praeger, 1969. p. 142.

⁶⁰ „Der geometrische Punkt ist ein unsichtbares Wesen. Er muß also als ein unmaterielles Wesen definiert werden. Materiell gedacht gleicht der Punkt einer Null.“ PLF, p. 19 (35).

⁶¹ „Der Punkt zu seinem ursprünglichen Zustand des geometrischen Wesens zurückkehrt.“ PLF, p. 33 (46).

⁶² „Der Punkt ist die innerlich knappste Form.“ PLF, p. 26 (41).

⁶³ „Die Spur des sich bewegenden Punktes“. PLF, p. 51 (61).

⁶⁴ „Unter der Grundfläche wird die materielle Fläche verstanden, die berufen ist, den Inhalt des Werkes aufzunehmen.“ PLF, p. 109 (113).

⁶⁵ A sinestesia de Kandinsky também se fez valer a respeito da sonoridade das formas.

⁶⁶ „Die Berührung des spitzen Winkels eines Dreiecks mit einem Kreis hat in der Tat nicht weniger Wirkung als die des Finger Gottes mit dem Finger Adams bei Michelangelo.“ EKK, p. 141; F (39).

⁶⁷ «Äußerlich ist jede einzelne zeichnerische oder malerische Form ein Element. Innerlich ist nicht diese Form selbst, sondern die in ihr lebende innere Spannung ein Element.» PLF, p. 27 (41).

⁶⁸ Cf. JACOBY, Heinrich, *Jenseits von «musikalisch» und «unmusikalisch»*, Stuttgart, Verlag F. Enke, 1925.

⁶⁹ „Und in der Tat materialisieren nicht die äußeren Formen den Inhalt eines malerischen Werkes, sondern die in diesen Formen lebenden Kräfte = Spannungen.“ PLF, p. 27 (42).

⁷⁰ PLF, p. 27 (42).

⁷¹ „Das Ideal jeder Forschung ist isoliert, 1. pedantische Untersuchung jeder einzelnen Erscheinung – isoliert, 2. gegenseitige Wirkung der Erscheinungen aufeinander – zusammenstellungen, 3. allgemeine Schlüsse, die aus den beiden vorhergegangenen Teilen zu ziehen sind.“ PLF, p. 15 (30).

⁷² „So ist die Komposition nichts weiter als eine exakt-gesetzmäßige Organisation

der in Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen Kräfte.“ PLF, p. 86 (92).

⁷³ „Die inneren Spannungen der GF analytisch darzustellen und diese Spannungen zum Bewußtsein zu bringen, was, soviel ich weiß, bisher in einer klaren Form noch nicht gemacht wurde, obwohl es für die künftige Kompositionslehre als wichtiger Bestandteil zu bewerten ist.“ PLF, p. 116 (119).

⁷⁴ „Durch Annäherung an die Grenze der GF gewinnt eine Form an Spannung, bis diese Spannung im Moment der Berührung mit der Grenze plötzlich aufhört.“ PLF, p. 131 (113).

⁷⁵ Cf. PLF, p. 11 (28).

⁷⁶ „Eine erschreckende Tiefe, eine verantwortungsvolle Fülle von allerhand Fragen stellten sich vor mich. Und die wichtigste: was soll den fehlenden Gegenstand ersetzen?“ R, p. 21.

⁷⁷ ÜGK, p. 143 (124).

⁷⁸ R, p. 25. O desiderato era criar um mundo novo, pois, como refere o pintor: “criar uma obra é criar um mundo” (Werkerschöpfung ist Weltschöpfung).” De um modo independente, Heidegger irá desenvolver uma ideia semelhante no seu ensaio *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/6).

⁷⁹ EKK, p. 47.

⁸⁰ Nos artigos de Steiner na revista *Lucifer-Gnosis* encontramos expressões como “vida interior” (inneres Leben), “vida da alma” (Leben der Seele), “vida espiritual” (geistiges Leben), “vida mais elevada” (höheres Leben), “vida espiritual” (spirituelles Leben,) etc.

⁸¹ O conteúdo e o significado da arte abstracta da primeira vanguarda resultam em grande medida de uma tentativa de dar expressão plástica à “vida interior”.

⁸² Para o pintor russo, o sentir interno tem como referente a “necessidade interna” em termos artísticos. A sintonia com a alma resume-se, em grande medida, à submissão ao impulso criativo.

Bibliografia

- BESANT, Annie; LEADBEATER, Charles, *Thought Forms*, London, Theosophical Publishing Society, 1901.
- BLAVATSKY, Helena, *The Key to Theosophy*, London, The Theosophy Company, 1889.
- BLAVATSKY, Helena, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, New York, Theosophical University Press, 1888.
- BLAVASTSY, Helena, *The Theosophical Glossary*, London, The Theosophical Publishing Society, 1892.
- COETZEE, Cyril, "Rudolf Steiner's philosophical influence on Kandinsky's aesthetic theory" in *South African Journal of Cultural and Art History*, 1988, (2)3, pp. 214-222.
- CROWTHER, Paul; WÜNSCHE, Isabel (Ed.), *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*, New York, Routledge, 2012.
- FLORMAN, Lisa, *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinsky's Art*, Stanford, Stanford University Press, 2014.
- HENDERSON, Linda, "Mysticism and Occultism in Modern Art" in *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (Spring, 1987), pp. 5-8.
- KANDINSKY, Wassily, *Curso da Bauhaus*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Dom Quixote, 1991.
- KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 2016.
- KANDINSKY, Wassily, *Écrits Complets. La Forme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- KANDINSKY, Wassily, *Essays über Kunst und Künstler*, Berna, Benteli, 1963. (EKK)
- KANDINSKY, Wassily, *Gramática da Criação*, Lisboa, Edições 70, 2008.
- KANDINSKY, Wassily, *O futuro da pintura*, Lisboa, Edições 70, 1999. (FP)
- KANDINSKY, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, München, Albert Langen, 1926. (PLF)
- KANDINSKY, Wassily, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- KANDINSKY, Wassily, *Rückblick*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1955. (R)
- KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli, 1952. (ÜGK)
- LACHMAN, Gary, "Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art", *Quest* 96.2 (March-April 2008), pp. 57-61.
- LAWLOR, Robert, *Sacred Geometry. Philosophy and Practice*, London, Thames & Hudson, 2002.
- RINGBOM, Sixten, "Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29. (1966), pp. 386-418.
- RINGBOM, Sixten, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Helsingfors, 1970.
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2003.
- SELZ, Peter "The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting" in *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 2. (Jun., 1957), pp. 127-136.
- STEINER, Rudolf, *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*, Rudolf Steiner Online Archiv, 1904.
- STEINER, Rudolf, „Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?“ in *Lucifer-Gnosis*, n° 13, Junho de 1904. (WW)
- TUCHMAN, Maurice (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles e Nova Iorque, Los Angeles County Museum of Art e Abbeville Press, 1986. (TSiA)
- WILSON, Colin, *Rudolf Steiner. The Man and His Vision*, Wellingborough, The Aquarian Press, 1985.

Contactar autor (a) - j.peneda@belasartes.ulisboa.pt

Boulondrian?

José R. Vaz

Pintor pela ESBA (Porto, 1976-1981) e ESAV (Genebra, 1989-1991).
Foi bolseiro do governo suíço e da Fundação Calouste Gulbenkian.
Dá aulas de pintura na FBAUP.

1. A fama e a reputação de Mondrian ligam-se por vezes a dois equívocos tipicamente (ou mesmo pitorescamente) novecentistas, e que serão aqui indicados com uma carga incómoda de aspás, que porém me parece inevitável suportar (dado o significado das palavras afectadas ter uma relação peculiar com o que teriam nas condições da comunicação ordinária): em primeiro lugar, à ideia de que os “novos tempos” precisavam de uma “linguagem” à altura das suas exaltadas ambições de Modernidade – e que a “abstracção” era essa “linguagem” –, e, em segundo lugar, à ideia de que estaríamos perante coisa tão disfuncional como gramática em cujas regras sintácticas faltasse a função do sujeito, se dessa “linguagem” não constasse a geometria. Do primeiro destes equívocos (ao qual aliás a actividade “teórica” do próprio Mondrian não será estranha) não se falará mais. Não é ele que interessará aqui. É o segundo que interessa: a ideia de que a geometria, mais do que aquilo que eventualmente tenha sido ao longo da história da pintura (se calhar uma modesta ferramenta, não necessariamente usada com grandes discernimentos teóricos), fosse como que *protagonista*; e que, assim sendo, pudesse reclamar o estatuto especial de que se julgou merecedora numa (ou por uma) “realidade” que vira nascer “novas” geometrias, às quais seria aberrante ser insensível, precisamente pelas mesmas razões que teria sido aberrante os pintores e artistas do Renascimento ignorarem *in illo tempore* a “velha” geometria da perspectiva.¹

Aside from grazing the ever-nagging question of the ex post facto validity of any geometric interpretation or reading (especially when the “golden” ratio is concerned), the main point of this paper is a “glitch” found in the reasoning of an author whose sober deportment some of us have been used to taking as a stance worth respecting and admiring. At his best, Charles Bouleau’s geometric interpretations (even when they can’t be proved or disproved) succeed in avoiding pitfalls and are credibly efficient, without sacrificing simplicity. Although his views on some of Mondrian’s paintings can be felt as the consummate example of this, an offhand reappraisal of Bouleau’s technical assumptions has shown something weirdly amiss. This paper feeds on that tardy discovery and its discontents.

Keywords: Charles Bouleau, Piet Mondrian, Golden ratio, Painting geometry, Puzzlement.

Não admira que um contexto assim cooptasse pinturas como as de Mondrian como uma espécie de emblema, ostentado com orgulho na lapela da Modernidade. Mas podendo ter sido os Modernos especiais em muitas coisas (não necessariamente invejáveis), não o foram seguramente na dose de *clichés* de que também eles (à semelhança dos humanos de todos os tempos e lugares) não puderam prescindir. E é assim que faz todo o sentido inquirir sobre o protagonismo da geometria na obra de Mondrian. Uma ferramenta geométrica não é uma régua; é um dispositivo linear sistemático, em princípio não incompatível com procedimentos oficinais rudes, que deixem as linhas "tortas," sem com isso se ofender a geometria (é o caso do preenchimento de grandes superfícies, cuja geometria tivesse sido apontada com a ajuda de fios ou de cordas). Inversamente, nada impede que uma imagem que apresente linhas "direitas" (desenhadas com régua ou qualquer outra ferramenta de "de secretária," digamos assim) tenha sido feita "a olho." O *cliché* em relação a geometria Mondrian salta à vista: como a sua pintura (*alguma* da sua pintura, melhor) é feita com linhas "direitas" (pelo menos em aparência), então foi feita com uma geometria "secreta." Mas será assim?

2. Quando se lida com opções geométricas na pintura é sempre indispensável distinguir entre geometria como ferramenta de trabalho e geometria como ferramenta interpretativa. Como provavelmente numa esmagadora maioria dos casos não há documentos *directos* que garantam que a realização de uma pintura tenha pressuposto o uso de uma qualquer fórmula geométrica (embora possa haver provas indirectas), falar de geometria de uma pintura (ou numa pintura) é tomá-la quase exclusivamente na sua acepção interpretativa. Por outras palavras, geometria dessas designa um conjunto de hipóteses com que se interpreta uma imagem e, com isso, a intenção do seu autor.

Um dos problemas fundamentais de qualquer interpretação é saber parar. As consequências nefastas de se ignorar isto são especialmente perversas no caso em que se usem hipóteses geométricas, porque a quantidade de linhas que é possível extrair de um procedimento geométrico é teoricamente infinita.² *Grosso modo*, a geometria de uma pintura serve para localizar, ancorar uma forma no espaço; ora, *dado tempo suficiente*, é sempre possível provar que uma qualquer linha geométrica coincida seja com o que for: basta multiplicar as linhas, transformando-as numa malha de tal modo apertada que apanha tudo. Desta maneira, usada insensatamente, a geometria pode provar tudo o que se queira. Mas do mesmo passo perde toda a validade interpretativa. Provar tudo significa não provar nada. Isto tem um corolário: em abstracto, o itinerário de interpretação geométrica mais pertinente será aquela que se regula por um princípio a que habitualmente se alude quando se quer designar certos despojamentos arquitectónicos modernos: o princípio do *less is more – menos é mais*; quanto menos linhas, melhor.

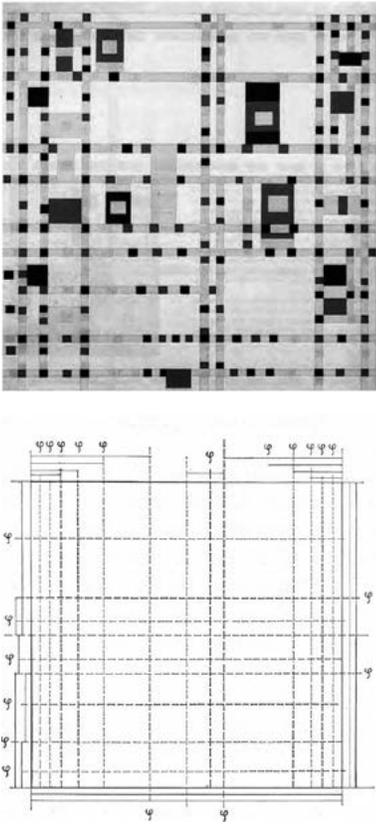


Figura A - fA

Se realmente, dado tempo suficiente, é sempre possível encontrar linhas geométricas que coincidam com uma qualquer ocorrência visual importante de uma imagem, parecerá então prudente da parte de quem interpreta, principalmente se são escassos os documentos que provem as operações geométricas efectivas do autor da imagem (ou sequer que tivesse apreço por essas operações em geral), nortear a sua actividade pelo princípio da parcimónia acabado de mencionado: *quanto menos, melhor*. Ao contrário, prodigalizar linhas significa embaratecer o processo. É um problema de “mercado” linear: quanto maior a oferta de linhas, tanto menor o seu valor. O seu valor real depende da raridade. Nos termos da presente reflexão, isto significa o seguinte: em tarefas interpretativas, *uma ocorrência visual importante ou se deixa amalhar cedo por uma linha, ou então o tempo gasto a desdobrar a geometria e a multiplicar as linhas deprecia a interpretação*; ou ainda: dada a relativa facilidade com que uma imagem diz que sim a uma hipótese geométrica, obsequiando-a, é preferível por uma questão de prudência admitir que uma imagem *não* foi construída geometricamente antes de se poder ter acesso a testemunhos sólidos que indiciem o contrário.

3. Vai testar-se a validade disto a propósito de um pequeno conjunto de pinturas de Mondrian e da interpretação que de uma parte desse conjunto faz Charles Bouleau, recorrendo à hipótese da proporção dourada; e introduzir o assunto com o modo como o autor de um livro idóneo acerca dessa mesma proporção se refere ao caso de Mondrian.

Mario Livio é um astrónomo de profissão. Talvez porque essa circunstância tivesse apurado nele (e em geral em qualquer cientista) uma sensibilidade especial aos riscos inerentes a toda a actividade mensuradora, está suficientemente familiarizado com o que de pantanoso há nas relações entre a geometria e as artes para pressupor

permanentemente o que já se sabe: que poderá haver muito de fraudulento nas “coincidências” entre linhas de geometria e ocorrências visuais mais ou menos significativas de uma imagem, e especialmente no caso de a imagem ser complexa – no meio da intrincada informação visual aí existente será grande a probabilidade de uma linha geométrica acabar por coincidir com o que quer que se queira (Livio, 2002, por exemplo, p. 47); e está ainda suficientemente familiarizado com o assunto para se aperceber da futilidade de tentar provar as “coincidências” com grandes despesas lineares: como se disse, na ausência de documentos exógenos, o que quer que se queira encontrar ou salta logo à vista, ou o tempo gasto a ramificar a geometria embaratece e estafa a interpretação (Livio, 2002, p. 50).

Ora, Livio usa estes argumentos ponderosos para criticar a interpretação feita por Charles Bouleau a uma célebre pintura de Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* (de 1943; doravante *BBW*; ver a parte de cima da figura A (abreviadamente, *fA*).³

4. A interpretação de Bouleau explica-se muito rapidamente: tal como o mostra o esquema da parte de baixo de *fB* (retirado da p. 251 de *Charpentres*), Mondrian teria calculado a disposição das “tiras” da sua pintura dividindo por um mesmo processo dourado, em primeiro lugar, os lados do quadro, em segundo, os segmentos resultantes dessa divisão, e assim *sucessivamente*.⁴

6. Livio duvida, em geral, de que Mondrian se tivesse servido da proporção dourada, seja em que circunstância for (Livio, 2002, p. 177). É muito provável que Livio tenha razão em relação a *BBW*, mas creio que não deveria desprezar a possibilidade de Bouleau ter razão noutros casos. Em *BBW* há muitas linhas, muitas possibilidades de escolha e não menos possibilidades de embaratecer e estafar a interpretação. Mas Mondrian fez algumas pinturas austeras, quase desérticas, cujos compromissos geométricos merecerão alguma

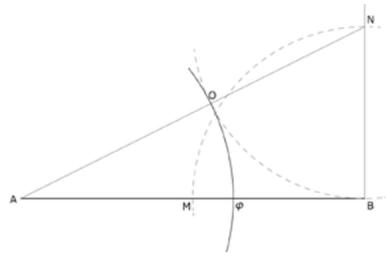


Figura B – *fB*

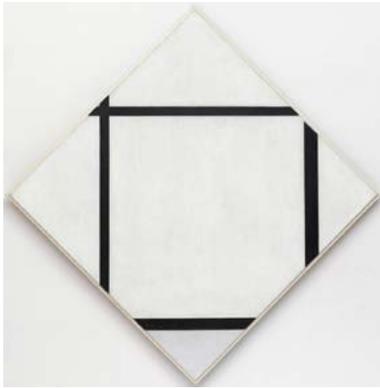
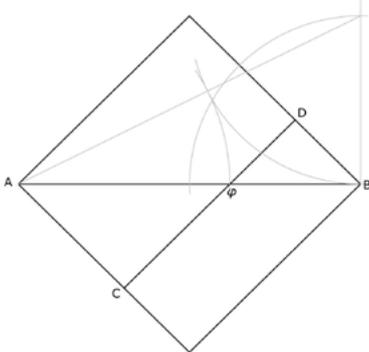


Figura C - *fc*



Figura D - *fd*



credibilidade a partir do momento em que se possa verificar não serem necessárias grandes despesas de cálculo para aparecerem as famigeradas “coincidências.” São precisamente duas dessas pinturas que, em *Charpentés*, para além da *BW*, Bouleau interpreta, servindo-se de uma hipótese engenhosa e intrigante (Bouleau, 1963, pp. 248-251). As duas pinturas não dão azo a tergiversações interpretativas: figurativamente⁵ rarefeitas, o que quer que lá há de “geométrico” obtém-se com a raiz da hipótese, sem serem precisos tronco, ramos, flores e frutos; e não dão azo, porque essa rarefacção impede que uma interpretação fraudulenta, fazendo da necessidade virtude, use e abuse da complexidade de imagens mais povoadas, para declarar triunfantemente que se o esquema geométrico não coincide com a forma *A*, então há-de coincidir com a *B*; e se não com a *B*, pois bem, com a *C* (e assim por diante).

Exemplifiquemos com uma dessas duas pinturas. Trata-se de um quadro identificado por Bouleau como *Peinture I*; na posse do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, aparece aí catalogado como *Tableau I: Lozange with Four Lines and Gray*, com data de 1926 (ver *fc*⁶).

A acreditar em Bouleau, tudo se passa como se Mondrian tivesse sobreposto dois quadrados iniciais, cada um deles dividido de acordo com opções geométricas particulares, que, para além do mais que determinem, determinam pontos e linhas de sobreposição; e com isto, não despidiendamente, parecendo provar-se também ser possível que o uso de fórmulas geométricas consagradas se dissocie de enredos maníacos e labirínticos de linhas. O raciocínio de Bouleau é o seguinte:

7. Tal como o mostra *fd*, seja dado um quadrado, correspondente aos limites do quadro de *Tableau I* (sem a moldura). Desenhe-se a diagonal [AB], na qual se determina ϕ (note-se que se reproduz aqui o esquema e a nomenclatura de *fb*). Por este ponto faz-se passar [CD], paralelo a um

dos pares de lados do quadrado. A operação e o resultado são simplicísimos.

8. Seja dado um segundo quadrado, cujo lado é igual ao segmento $[A\phi]$, encontrado no primeiro (ver fE). Desenhe-se uma diagonal, seccionada douradamente em ϕ' , pelo qual se faz passar $[EF]$, paralelo a um dos pares de lados deste segundo quadrado. A operação descrita é muito parecida com a que já víramos no primeiro quadrado e, tal como aí, estamos perante coisas superlativamente simples.

9. O passo seguinte e final consiste em sobrepor os dois quadrados, de tal modo que $[AB]$ do primeiro coincida com $[EF]$ do segundo e ϕ e ϕ' também. O resultado mostra-se em ff .

10. Em fG está agora o veredicto de Bouleau. Trata-se da digitalização de um esquema da sua própria autoria, localizado na p. 248 de *Charpentés*, e onde a ff se acrescentam as “barras” da pintura de Mondrian. Como é fácil de verificar, é total a concordância entre as “barras” – ou, mais precisamente, os seus limites exteriores (seja como for, todo o conteúdo de *Tableau I*)⁷ – e a hipótese linear de Bouleau, explicada em fD , fE e ff .

11. Conheço este engenhoso exercício de interpretação de Bouleau há muitos, muitos anos; na verdade, há décadas; e, desde que os desafios da vida me conduziram a envolver-me com questões de geometria e pintura, sempre me habituei a tomar a parcimónia operativa, a sobriedade linear e a eficácia probatória dos resultados do exercício como modelo de conduta apropriada nesse domínio fértil em delírios e alucinações interpretativas, que é o das exumações geométricas. Não foi por isso sem um enorme e dolorido desapontamento que uma *reprise* circunstancial da obra de Bouleau, iniciada aliás sem cepticismos ou desígnios correctores, me tivesse obrigado a verificar quão *errada* esta sua interpretação está –

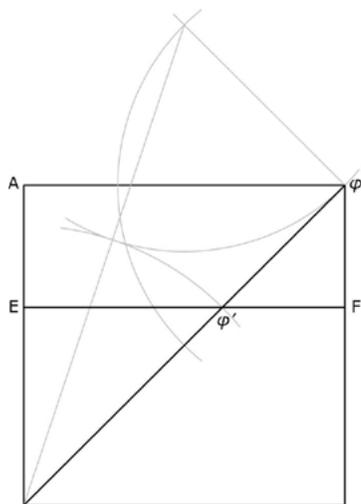
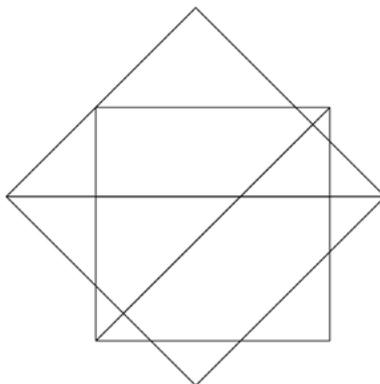


Figura E - fE



Figura F - ff



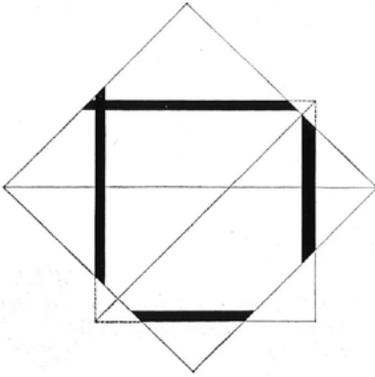


Figura G - fG

e quão *errado*, portanto, tinha sido o apreço que por ela tivera anos a fio.

12. Errada? A palavra é grave; não é sem grandes cautelas, e quase que contritamente, dada a admiração que sempre senti pelas interpretações de Bouleau, que dela me sirvo. Mas infelizmente é um facto. *Não há "concordância" absolutamente nenhuma entre a hipótese linear de Bouleau e as "barras" da pintura de Mondrian.* O esquema de fG (retirado, repita-se, directamente de *Charpentres*) não é verdadeiro. O mesmo é válido para a segunda das pinturas "desérticas" de Mondrian, mencionadas na secção 6; ainda mais despovoada e rarefeita do que a outra (reduz-se a duas linhas apenas), aparece identificada em *Charpentres* como *Composition avec deux lignes*, data de 1931 e está no Museu Municipal (*Stedelijk Museum*) de Amesterdão. Bouleau reitera nesta pintura precisamente processo e interpretação equivalentes.⁸

13. Há dois erros na interpretação de Bouleau, desigualmente toleráveis. Um deles desculpa-se e aceita-se; envolve uma particularidade curiosa dos quadros de Mondrian: se me é permitida uma pequena brincadeira com as palavras, dir-se-á que alguns dos seus quadros quadrados não são quadrados, mas "quadrados" (por razões que, aliás, apreciaria ver elucidadas); *parecem* quadrados, mas não o são de facto. No *site* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, as dimensões de *Tableau I* são definidas a partir das suas diagonais, com comprimentos de 113,7 e 118,8 centímetros. Como as diagonais de qualquer paralelogramo constituído por ângulos rectos são iguais, a diferença de medida entre as de *Tableau I* só pode significar uma coisa: em rigor, o quadro em que está não é um quadrado, não é um rectângulo – será um losango ou um paralelogramo inominável. A diferença entre este último tipo de figura e o quadrado inicial pressuposto por Bouleau (ver secção 7 e fD) é facilmente observável desde que, em *softwares* como aquele com que tratei várias

reproduções de *Tableau I* (incluindo a usada pelo próprio Bouleau), a coexistência entre os limites desse quadro e os de um quadrado geometricamente irrepreensível permite detectar a discrepância (documentada em *fH*, onde o traço mais escuro representa o quadro de *Tableau I* e o cinzento exterior os limites de um quadrado, feito a partir do segmento $[AB]$); mas porque por outro lado, e para todos os efeitos, a discrepância, perceptivamente, à vista desarmada, pode ser ignorada, aceite-se pois que a decisão de Bouleau em lançar o cálculo como o fez o deixe de certo modo invulnerável àquilo que de nocivo a discrepância tenha. A bem dizer, a forma inicial de que se parte – mais quadrado, menos quadrado, mais rectângulo, menos rectângulo, etc. – é relativamente irrelevante; o cálculo mostrado em *fD* (sobretudo o que envolve a determinação da secção dourada) pode ser feito na diagonal de qualquer tipo de paralelogramo, regular ou irregular. O problema não está aqui.

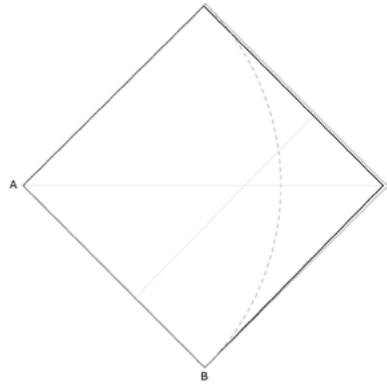
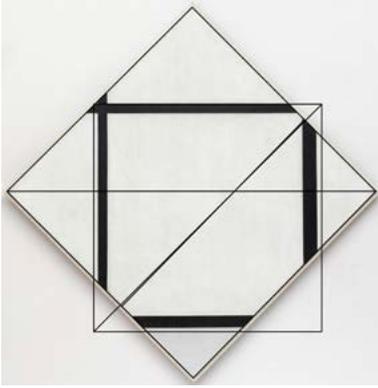


Figura H - *fH*

14. O problema está em que é impossível o cálculo documentado em 7, 8 e 9 conduzir ao resultado enunciado em 10; por outras palavras, é impossível, *com os dados e as instruções processuais de Bouleau*, fazer com que as "barras" de *Tableau I* sejam amalhadas pelo enredo linear resultante; ou, para pôr as coisas ao contrário, para que o esquema de *fG* correspondesse à verdade, a manobra geométrica descrita nas secções 7, 8 e 9 teria que ser outra. Para que 7, 8 e 9 sejam verdadeiras, 10 não pode ser; para 10 ser verdadeira, 7, 8 e 9 não o são. Tão simples quanto isto.

15. É sabido: não é sem resistência que renunciamos a modos de pensar que as rotinas da vida estabilizaram e que, por isto mesmo, consideramos evidentes e indiscutíveis. Como disse atrás, habituara-me a considerar como modelares as abordagens exumadoras de Bouleau (muito especialmente as que acompanharam a sua interpretação de Mondrian). Não custará por isso

Figura 1 - *fl*

perceber uma coisa: que, uma vez desautorizadas pela realidade certezas e expectativas que estimava, tenha começado por duvidar do rigor e idoneidade dos meus próprios esforços, antes de me atrever a declarar o erro de Bouleau como efectivo. Comecei por duvidar da qualidade da reprodução com que dei início à reconstituição da hipótese de Bouleau – uma reprodução de qualidade apreciável, descarregada via *Internet*, oriunda do *site* do Museu proprietário da pintura. Tentei por isso outras reproduções, pela mesma via e de qualidade equiparável. O resultado porém mantinha-se. Seguidamente, servi-me da própria reprodução usada por Bouleau em *Charpentres*, digitalizando-a e sujeitando-a a tratamento igual – nada feito: a discrepância mostrava-se ainda mais teimosa do que a minha perplexidade. Finalmente, por descargo de consciência – não fosse o CAD com que escrutinei as várias reproduções ter enlouquecido –, decidi mesmo voltar às velhas ferramentas que usara décadas atrás, antes de o aparecimento dos computadores ter dado ao trabalho de tratamento de imagens os confortos que se sabe: lápis, régua, esquadro, compasso e folhas de papel vegetal. Mas se, assim, os métodos mudavam, o resultado, esse, contudo, mantinha-se tenazmente. Mostra-se em *fl* (onde, a *fC*, se sobrepõem as linhas geométricas propostas por Bouleau).

A observação desta imagem reclama três esclarecimentos:

16. Depois de pesadas vantagens e desvantagens, decidi lançar o cálculo a partir do paralelogramo correspondente à figura do quadro de Mondrian (definido pelas linhas escuras em *fH*, excluída a moldura),⁹ e não a partir do quadrado inicial proposto por Bouleau (ver secção 7). A dissociação entre “barras” e as linhas do esquema de Bouleau manter-se-ia, aliás, no caso de a operação geométrica ser lançada à sua maneira (a partir *du grand carré initial* [Bouleau, 1963, p. 248]); mas sendo lançada “à minha” (digamos assim), a par-

tir do paralelogramo referido, mantenho-me fiel à pintura de Mondrian (pelo menos nas condições em que a instituição responsável pela sua preservação e exibição no-la apresenta), e isso é uma coisa que prezo.

17. A “barra” superior parece fugir à discrepância; a linha superior do *carré plus petit* (*sic*) parece coincidir com o limite exterior dessa “barra.” Isto é porém uma falsa impressão; um exame nas condições laboratoriais de observação permitidas por um CAD desfá-la-ia facilmente, mesmo sem aumento de escala e grande *zoom*. O afastamento da linha de Bouleau em relação ao limite da “barra” é sem dúvida aqui muitíssimo menor, *mas está lá*. Se não aparece à vista desarmada em *fl*, tal deve-se à necessidade de tornar visível o esquema que sobrepus à pintura de Mondrian: um alargamento opticamente confortável do traçado não podia ser feito sem sacrifício da absoluta irrepreensibilidade geométrica.

18. Em *fl* há um pequeno desalinhamento entre os segmentos oblíquos que, em *fD* e *fE*, passam por ϕ (ou ϕ') e que, em teoria, deveriam ser coincidentes (ver secção 9). O desalinhamento é involuntário e deriva, obviamente, do facto de ter decidido simular o cálculo de Bouleau a partir do paralelogramo irregular referido na secção 15; o *carré plus petit*, esse, é um quadrado perfeito; que não espante por isso que a regularidade deste se rebele um pouco contra a irregularidade do outro. (Alternativamente, não seria difícil forçar o alinhamento destas duas oblíquas; mas, então, ficariam desalinhadas [AB], em *fD*, e [EF], da *fE*.)

19. Dito isto, como poderia Bouleau ter errado? Choca-me a ideia de que tivesse sido intenção sua apresentar resultados soterrando fraudulentamente particularidades incómodas dos dados visuais; que tivesse ignorado haver uma diferença inequívoca entre os limites exteriores das “barras” de *Tableau I* e as linhas do seu segundo quadrado. Não duvido de que tivesse estado ciente de que, ao fim do tempo que despendeu a traçar os segmentos indispensáveis à sua interpretação, tinha perante si qualquer coisa de parecido com o que se mostra em *fl*, não com o que se mostra em *fG*. Posso, agora eu, estar errado na generosidade com que resisto à suposição de fraude; mas mais depressa se desculpa um amigo do que se atribuem intenções duvidosas a atitudes suas que suceda não entendermos inteiramente. No entanto, é inegável o seguinte: para efeitos do seu veredicto, tudo se passa para Bouleau como se a diferença entre *fG* e *fl* fosse desprezável, se não mesmo desprezível. Como é isso possível? Justificável?

A única resposta para estas interrogações de que me lembro é a seguinte:

Terminei a secção 17 falando de um *sacrifício da absoluta irrepreensibilidade geométrica*. Ora, de certa maneira, sobretudo numa época não beneficiada por CADs e outros confortos actuais, não há desenho geométrico sem tal

sacrifício. Mesmo o leitor sem grandes familiaridades com questões de geometria saberá haver um fosso, uma tensão permanente entre uma teoria que estipula, por exemplo, que uma linha tem apenas *uma* dimensão (o comprimento) e uma prática que não existiria sem traçados em que, *na realidade*, se junta ao comprimento uma largura indesejável – mas inevitável (pelo menos no planeta Terra). Por muito fino que seja um traço, por muito cuidadosa que seja a deposição da substância riscadora numa folha, o traço não existiria sem uma colisão entre uma e outra, um impacto que se manifesta *fisicamente* através de uma largura, na ausência da qual, por outro lado, o traço seria inacessível aos olhos do corpo. Por isso mesmo, a observação de um desenho geométrico é, em rigor, um faz-de-conta: faz-se de conta que os pontos não têm dimensões; que os traços não têm largura; que os olhos do corpo são os olhos da alma. *Mutatis mutandis*, Bouleau poderia ter razões para admitir que o diferendo entre o que se mostra em *fG* e *fl* merecia ser resolvido a favor de *fG*, exactamente porque adversidades de natureza muito terrenamente oficial não teriam permitido a Mondrian dar corpo à ideia de *fG* sem a contemporização linear de que *fl* é testemunho. Mondrian teria querido o que se mostra em *fG*; mas um desculpável erro de pontaria (se me é permitida a expressão) teria retido o seu traçado numa espécie de nárTEX linear, aquém do santuário da irrepreensibilidade geométrica.

Esta justificação vale o que vale; “erros de pontaria” serão mais justificáveis em grandes tamanhos, não num quadro pequeno como *Tableau I* – e sobretudo não tão *grandes* como aqui; mas, sinceramente, não consigo vislumbrar outra justificação, que não passe pela imputação de desígnios duvidosos a outrem.

20. Não é porém de todo impossível que alguma coisa se possa salvar da abordagem geométrica com que Bouleau interpreta *Tableau I*; e, supondo que sim, a hipótese de que partiu contribuiria para desnudar talvez um dos poucos aspectos técnicos na obra de Mondrian que tolerariam ser interpretados geometricamente, após ter sido desembaraçada do cobertor de imprecisões e equívocos de natureza geométrica com que uma tenaz e entusiástica tradição a tapou.

Os métodos de trabalho de Mondrian são conhecidos; por muito que custe admiti-lo, pouca consanguinidade terão com processos e ferramentas de geometria. Teria ele conhecido a proporção dourada? Livio coloca esta questão a si próprio, antes de a colocar a um especialista, Yve-Alain Bois, que responde *não*. Bois diz que, tanto quanto saiba, Mondrian jamais se serviu de um “sistema de proporções” (*sic*); e recorda-se de uma observação de Mondrian, troçando dos “cálculos aritméticos referidos à sua obra” (Livio, 2002, pp. 177-178; e, como amostra da posição do próprio Bois, Bois, 1985, p. 252)]. Tudo isto é perfeitamente admissível. O “intuitivismo” de Mondrian não parece poder ser negado. Mondrian ensaiava esquemas compositivos em maços de tabaco. Esses esquemas desenvolviam-se por *trial and error* até chegarem onde era

para chegarem – ao “equilíbrio” correcto (“seja o que for que correcto signifique” [Cotter, 1995, p. 70]). Na mais antiga pintura abstracta de Mondrian há *afterimages*, correspondentes a ensaios mal sucedidos e tapados. Outro elemento a ter em conta, e que teria talvez o efeito de encorajar o “intuitivismo,” foi a descoberta, já nos EUA, de fita adesiva colorida, que lhe permitia ensaios cada vez mais descomprometidos. *Last but not least*, Mondrian admirava as composições “aleatórias” de Arp (Cotter, 1995; *afterimages*: p. 70; fita adesiva: p. 73; Arp: p. 75).

Mas, sem mais, nada disto é incompatível com um compromisso meramente pragmático com expedientes de geometria: não “sistema de proporções,” não “cálculos aritméticos,” mas simples expedientes. No ambiente de entusiasmo pelo proporção dourada que desde meados do século XIX se vivia particularmente na cultura germânica (Neveux, 1995, capítulo 2) não é impossível que Mondrian a viesse a conhecer. É sabido por outro lado que tinha interesses teosóficos e ocultistas, articulados tanto em “escritos teóricos volumosos” (Cotter, 1995, p. 75) como na sua própria pintura (por exemplo, quadro na posição de *Tableau I* pode ser interpretado como símbolo teosófico da unidade: ver Saxon, 1979, especialmente p. 41); ora, é sabido também que alguma coisa dos entretenimentos intelectuais do ocultismo passa pela especulação sobre proporções esotéricas. Mondrian poderia ter conhecido a proporção dourada a partir daí. Ainda mais, quando Mondrian visita Paris pela primeira vez (em finais de 1911), a proporção dourada está suficientemente vulgarizada para que, um ano mais tarde, os propósitos “estilísticos” de uma tertúlia de artistas organizada à volta de Jacques Villon escolha precisamente o rótulo *Section d’or* para se identificar (Cabanne, 1979, II, p. 1202). Por todas estas razões, é possível que Mondrian conhecesse de facto a proporção dourada. A tudo isto pode ainda acrescentar-se a transmissão informal de saberes relativos a expedientes oficinais, de que ao longo dos tempos as oficinas e depois as escolas e as tertúlias se encarregaram, sem outras preocupações que não fossem de natureza pragmática. Livio despreza este tipo de tradições e critica a ideia da transmissão oral, oficial, anónima e inominada da proporção dourada ou de quaisquer outros expedientes geométricos (Livio, 2002, p. 162). Ideia advogada por Bouleau, merece contudo toda a consideração. Tudo se passa como se, para Livio, o facto de não haver provas documentais do uso significasse que não havia o uso. Mas podia haver ou não haver. Como se diz, ausência de prova não é prova de ausência – muito mais numa situação que não encorajava quem quer que estivesse em condições de articular ideias sobre arte a falar de procedimentos considerados prosaicos. Mondrian podia de facto estar familiarizado com o conjunto de procedimentos geométricos e tê-los usado, sem que isso constituísse por si só uma prova de compromisso ou entusiasmo teórico fosse de que natureza fosse – exactamente do mesmo modo que a sua familiaridade com os materiais que usava para pintar não tinha que chegar ao ponto de tutear a estrutura química das tintas ou a capacidade tensional das

telas. Se esta ignorância não o impedia de usar tintas e telas, por que haveria de o impedir de recorrer a expedientes geométricos mais ou menos inominados, sempre que desse jeito usá-los?

A validade dos argumentos anteriores será alguma, mas não é suficiente para chegar a qualquer veredicto. Antes de mais, o facto de Mondrian conhecer mais ou menos profissionalmente a proporção dourada (o que é plausível, pelas razões apontadas ou por outras) não significa que tivesse que se servir dela. A questão fundamental aqui (e em casos parecidos) não é realmente saber-se se a proporção dourada era ou não conhecida, mas sim se foi usada. Depois, o facto de ausência de prova não ser prova de ausência não significa que se possa justificar tudo e mais alguma coisa. Esse facto torna admissível a possibilidade de certos pintores oitocentistas terem recorrido à fotografia, sem que o tenham admitido (Scharf, 1974, p. 14); torna hipoteticamente admissível que Mondrian pudesse ter usado aqui e ali proporções douradas, ou qualquer outra geometria, sem que se sentisse obrigado a admiti-lo; e, com a mesma liberdade com que poderia ter adoptado expedientes geométricos numa ou noutra pintura, os teria dispensado com grande certeza na maioria de todas as outras.

21. E por que razão haveria Mondrian de apreciar os méritos de uma geometria, assim entendida?

Para responder a isto, ponhamo-nos no lugar de Mondrian e imaginemo-nos a resolver os problemas que ele teve que resolver. *Tableau I*, por exemplo, é composto por quatro “barras” escuras. Todo o trabalho de Mondrian, uma vez escolhida a posição do quadro, consistiu em decidir *onde* colocar as “barras.” *Onde*, de facto?

Já que se falou dos métodos de Arp, Mondrian poderia ter adoptado como princípio de composição um qualquer processo aleatório: suponhamos, baseado em “tiras” de papel, atiradas ou deixadas cair num quadro horizontal. O universo figurativo de Mondrian é contudo programaticamente, deliberadamente, “filosoficamente,” muito limitado: reduz-se a uma relação de perpendicularidade entre verticais e horizontais. Em linguagem física (que iguala ordem a improbabilidade¹⁰), o universo de Mondrian é inequivocamente ordenado. A probabilidade de “tiras,” atiradas ou deixadas cair ao acaso, caírem como “barras” de Mondrian é pouca. Em primeiro lugar, as “tiras,” ao caírem, tinham que cair mesmo em cima do quadro e não numa qualquer outra parte do estúdio; depois, tinham que pousar estabelecendo entre si relações de perpendicularidade; finalmente, esta tinha que ser protagonizada por verticais e horizontais, e não simples oblíquas. Cada uma destas ocorrências, por si só, é dotada de uma relativa improbabilidade; todas juntas, bom – seria necessário não pouco tempo e muita sorte para sair essa lotaria; se a reputação de Mondrian como pintor dependesse dos sucessos de um processo assim, estava bem arranjado. É manifesto que Mondrian, podendo apreciar os métodos compositivos de Arp, jamais os teria podido adoptar para a sua própria pintura.

Excluído isto, como proceder então? A opção mais natural seria pôr e compor as “tiras” a *olho*. A ideia é plausível (e como vimos antes, parece corresponder à verdade), mas dificilmente poderíamos imaginar que trabalho de tal natureza consistisse em pôr uma “tira” e ponto final. Poríamos a “tira,” sim, mas não sem que imediatamente nos afastássemos, para apreciar o resultado, acabando por verificar ser a solução encontrada meramente circunstancial, contingente, *injustificável*, pois muitas outras posições, mesmo separadas da inicial por distâncias aparentemente insignificantes, estariam em condições de garantir a nossa satisfação e beneficiar de todas as justificações que a argúcia e a paciência do pintor congeminassem.

Não é possível prever o modo como diferentes indivíduos se comportam perante uma tal situação. Mas podemos supor que um processo assim estafaria todos aqueles, provavelmente mais impacientes, que uma solicitação permanente de razões e critérios *ad hoc* deixaria decerto frustrados e insatisfeitos. Destes, é possível – simplesmente possível (e sem querer insistir dogmaticamente na ideia) – que a alguns parecesse opção aceitável como que *delegarem* em dispositivos *impessoais* a definição peremptória e irrefutável de configurações suficientemente incoativas para não merecerem mais do que uma função preambular e, portanto, susceptíveis de rápida alteração posterior. No caso de Mondrian, um dispositivo assim podia ser exactamente a geometria. Não custa imaginar que pudesse ter iniciado o seu *Tableau I* (ou quadros da mesma família) exactamente nos termos de Bouleau: com uma construção como a de *fD*, *fE* e *fF*, cujos resultados contudo não se inibiria em torcer e exautorar depois, deslocando “barras” para cima e para baixo, para a direita e a esquerda, à luz sabe-se lá de que propensões intuitivas ou esboço em maço de tabaco...

Notas

¹ A bibliografia sobre todo este assunto é volumosíssima. Como modesta amostra, contentemo-nos em relembrar que Alfred H. Barr, num texto “clássico” e emblemático de 1936, oriundo de uma época em que o abstraccionismo procurava garantir credenciais e reputação, designava “Apolo, Pitágoras e Descartes” como figuras tutelares da “mais importante corrente” do abstraccionismo – a saber, aquela que, dependendo da “lógica e do cálculo,” era constituída pelos “vários movimentos geométricos e construtivistas desenvolvidos na Rússia e na Holanda durante a guerra [de 1914-1918] e que desde então se difundiram pelo mundo” (Barr, 1936, p. 19).

² No caso de um tal veredicto (que limitações de espaço não permitem explicar devidamente) deixar insatisfeito leitor não familiarizado com a dimensão técnica envolvida, pedia-lhe que aceitasse como compensação o que se diz na secção 4, dando especial atenção ao *sucessivamente*.

³ Todos os esquemas e ilustrações serão abreviadas no texto com duas letras: *f* (correspondente a “figura”) e uma de um conjunto de letras compreendidas entre *A* e *I*.

⁴ Muito sumariamente apresentadas as coisas, a proporção dourada envolve grandezas desiguais, uma das quais é 1,618 vezes maior do que a outra (este número,

entidade matematicamente notável, é conhecido como o *número dourado*). Geometricamente, o processo de divisão pressuposto por Bouleau está ilustrado em *fB*. Dado o segmento [AB] (correspondente a um qualquer dos lados do quadro em que *BBW* está), trata-se de obter o ponto ϕ (letra grega com que é usual designar um ponto chamado *secção dourada*, porque “secciona,” *corta* assimetricamente [AB] na proporção pretendida). Numa semi-recta perpendicular a uma das extremidades do segmento, marca-se N ([NB] = [MB] = metade de [AB]); una-se N a A ; determine-se o ponto O em [AN] ([NO] = [BN]); [$A\phi$] = [AO] = $1,618 \times [\phi B]$. Em alternativa (com toda a probabilidade mais simples, numa época de calculadoras), o cálculo pode ser feito aritmeticamente, multiplicando cada comprimento (ou, no presente caso, [AB]) pelo inverso do número dourado ($1 \div 1,618 = 0,618$); ou, se se quiser, dividindo-o por 1,618 (o que dá a mesma coisa).

⁵ Palavra a entender em sentido gestáltico: *figura* (ou *forma*) é tudo aquilo que se destaca de um fundo. Neste sentido, a pintura “abstracta” de Mondrian, caracterizada pela presença inequívoca de quadrados, rectângulos, tiras, etc., é tão *figurativa* como a mais clássica das pinturas (o facto é lucidamente identificado por Barr, 1936, p. 11) – se não mesmo mais (dado o carácter laboratorialmente asséptico das suas formas).

Referências

ATKINS, P. W. (1984) – *The Second Law* (New York: Scientific American Library)

BARR, Alfred H., Jr. (1936) – “Cubism and Abstract Art.” Em *Cubism and Abstract Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1966/1974 [catálogo reimpresso])

BOULEAU, Charles (1963) – *Charpentés. La géométrie secrète des peintres* (Paris: Éditions du Seuil)

BOIS, Yve-Alain (1985) – “Piet Mondrian, New York City” (Tradução inglesa de Amy Reiter-McIntosh. *Critical Inquiry*, Winter 1988)

CABANNE, Pierre (1979) – *Dictionnaire des arts* (2 volumes; Paris: Bordas)

Contactar autor (a) - jvaz@fba.up.pt

Em rigor, só podemos chamar *não figurativa* à pintura *informalista* – e, mesmo assim, dentro de certos limites. A pintura de Pollock esteve perto disso numa das suas fases.

⁶ Reprodução retirada de <http://www.moma.org/collection/works/79059?locale=en>

⁷ Os limites interiores das “barras” não são abrangidos pela hipótese geométrica de Bouleau.

⁸ Por lapso, a reprodução deste quadro em *Bouleau, 1963*, p. 251, inverte horizontalmente o original.

⁹ Não podendo aqui desenvolver-se o assunto, note-se que este “lançamento” não é isento de problemas. O limite de uma figura (seja ela a de um quadro, ou a da respectiva versão digital) não é tão inequívoco quanto se desejará....

¹⁰ E desordem com probabilidade. É mais provável (e desordenado) haver matéria à solta do que reunida e ordenada em sistemas planetários e seres complexos, como os humanos. O assunto é abrangido pelas célebres leis da termodinâmica (em número de quatro; ver Atkins, 1984, pp. 8-10), sendo talvez a segunda a mais “dramática” (ao estipular uma ocorrência meramente circunstancial da ordem no universo e a inevitabilidade da desordem, medida por um aumento irreversível da entropia).

COTTER, Holland (1995) – “Abstraction and the True Believer” (*Art in America*, November 1995)

LIVIO, Mario (2002) – *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number* (New York: Broadway Books)

NEVEUX, Marguerite (1995) – *Le Nombre d'or*. Em NEVEUX, Marguerite; HUNTLEY, H. E. – *Le Nombre d'or, radiographie d'un mythe / La Divine proportion* (Paris: Éditions du Seuil)

SAXON, Erik (1979) – “On Mondrian's Diamonds” (*Artforum*, December 1979)

SCHARF, Aaron (1974) – *Art and Photography* (Penguin Books, 1986)

Franz Weissmann: A Transposição do Quadrado à Terceira Dimensão. Construções Geométricas

Angela Ancora Luz¹

Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

As esculturas de Franz Weissmann³, segundo o próprio artista, têm origem no desejo de oposição ao “improvisado e desorganizado”, ao “inacabado e provisório”. Para Weissmann, o sentido de “reorganizar as coisas no curso do mundo” está na idealização do artista de seu tempo.⁴

O fascínio das formas geométricas pertence à humanidade desde o início dos tempos, e vemos que a sociedade grega escravagista, ao desvalorizar o trabalho manual por ser fruto do braço escravo, privilegiou as operações mentais de raciocínio.

“a filosofia surgiu quando alguns pensadores gregos se deram conta de que a verdade do mundo e dos humanos não era algo secreto e misterioso, que precisasse ser revelado por divindades a alguns escolhidos, mas que, ao contrário, podia ser conhecida por todos através das operações mentais de raciocínio”⁵.

Os sentimentos deveriam ser conquistados pelo intelecto para que o homem não se rebaixasse a um nível inferior, como animais.

Encontramos em Platão que toda a “forma” se baseia em formas puras de cubos, esferas, cones,

Les sculptures de Franz Weissmann, selon l'artiste lui-même, viennent de la volonté d'opposition à “l'improvisation et au désorganisé”, à “l'inachevé et au provisoire”. Weissmann pense qu'il faut “réorganiser les choses en cours du monde” et cela est possible, selon l'idéalisation que l'artiste a de son temps.²

Le sculpteur choisit le fer, le matériel lié au domaine industriel, pour créer leur œuvres. Il défend le principe, selon le quel tout l'art, au fond, est constructif, parce que l'artiste crée, construit sur les ens plus générique du terme. Dans ce sens, la géométrie est pour lui le point d'appui, la discipline par excellence, qui permet au créateur l'appui de ses formes. Les plus pures et équilibre es partent du carré et sa transposition à la troisième dimension, le cube. Il admet qu'il était avec cette conviction qu'il est parti à la recherche de la grande aventure des espaces modulables et le principe de l'équilibre. Il s'agit d'une étude de cas, d'artiste contemporain, qui a fait partie du mouvement contemporain, qui appartenait au mouvement néo-moderne brésilien et qui a la géométrie comme discipline de base, de son processus créatif.

Mots-clés: sculpture, art constructif, géométrie

Albrecht Dürer - Melancolia, 1514 Gravura
23,9 x 18,9 cm Kupferstichkabinett,
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



cilindros e demais sólidos geométricos regulares, preocupação que também se apresentaria nas simplificações e configurações cubistas no início da arte moderna, por exemplo.

Conhecidos como sólidos platônicos, o hexaedro, o tetraedro, o icosaedro, o octaedro e o dodecaedro, sustentaram as teorias de Platão sobre a origem do universo. O cubo, com suas faces quadradas, que lhe garantia estabilidade, associou a terra. O tetraedro de arestas cortantes, menor número de faces e maior mobilidade, relacionou ao fogo.⁶

A água e o ar, de mobilidade crescente e intermediária entre a terra e o fogo, Platão atribuiu ao icosaedro e ao octaedro, respectivamente. Finalmente, o dodecaedro foi associado ao cosmos, a “alma do mundo”.

A significação destes sólidos foi compreendida por Albrecht Dürer (1471-1528) que os retrata rodeando a figura da Melancolia, meditando sobre o Tempo e a Morte.

Na década de 1490, em pleno Renascimento, Leonardo da Vinci conseguiu integrar a figura humana dentro de um quadrado e de um círculo. Vitruvius já havia tentado correlacionar as proporções do corpo humano ao quadrado e ao círculo, mas foi Leonardo que encontrou a solução exata de acordo com os padrões matemáticos, definindo assim o cânone.

A geometria sempre encontrou no artista o criador que a realizasse na bi e na tridimensionalidade. Em todos os sítios da superfície terrestre e em todos os tempos da trajetória do homem no planeta podemos encontrá-la subsidiando e estruturando a obra artística.

No Brasil, em 1951, na I Bienal de São Paulo⁷, Max Bill, que veio com a delegação suíça, expôs a obra Unidade Tripartida, recebendo o Prêmio Internacional de Escultura da grande mostra.

No catálogo da Bienal ele é apresentado como um incansável artista que integrava vanguarda internacional. Ele defendia a incorporação de processos matemáticos à criação, emancipando

a obra de sua dependência do mundo natural. Para Max Bill⁸, a arte não representava a realidade, mas libertava planos, criava estruturas e relacionava formas permitindo que tivessem voz própria⁹.

No mesmo ano de 1951 Max Bill criou a Hochschule für Gestaltung (HfG) (Escola Superior da Forma) em Hulf, Alemanha, dando continuidade ao projeto da Bauhaus.

A Teoria da Gestalt fundamentava seus argumentos em defesa da forma, da totalidade que se apresenta como função de cada parte no todo, propiciando o advento das correntes construtivas no Brasil e na América Latina. Sua voz possuía a defesa marcante de Mário Pedrosa, teórico e grande apologista da arte abstrata no Brasil.

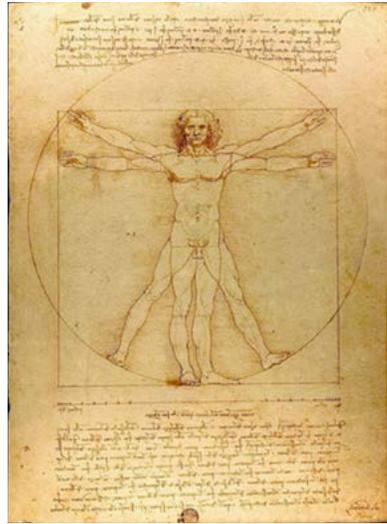
Em fins dos anos de 1940 são criados os museus de arte moderna do Rio (MAM/RJ) e de São Paulo (MAM/SP), com diferença de menos de um ano, sendo ambos inspirados no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

O funcionamento de tais espaços museológicos, com perfis semelhantes, atuando como centros culturais possibilitou o acolhimento da arte moderna no Brasil e sua divulgação.

Alguns anos depois, em 1956, acontece a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu da Arte Moderna de São Paulo, trazendo ao Brasil, mais uma vez, o artista Max Bill.

“Esse foi o primeiro encontro nacional das artes de vanguarda realizado no país, tanto no que se refere às artes visuais quanto à poesia concreta”, afirma, em 1957, o poeta Décio Pignatari (1927), explicitando o espírito que comandou a Exposição Nacional de Arte Concreta.”¹⁰

Por iniciativa dos concretistas, com artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, a mostra, após completar o tempo determinado de sua apresentação em São Paulo (dezembro de 1956) vem para o Rio de Janeiro, para o Ministério da Educação e Saúde (hoje Palácio Capanema), permanecendo aberta à visitação pública de janeiro a fevereiro de 1957.



Leonardo da Vinci, Homem Vitruviano 1490 lápis e tinta sobre papel
34 x 24
Galeria da Academia - Veneza

Bienal de São Paul - 1951, Max Bill,
Unidade Tripartida 1948/49 Aço
Inoxidável, 114,0 x 88,3 x 98,2
Acervo MAC/São Paulo



Os concretistas do Rio de Janeiro, liderados por Ferreira Gullar, conceberam o “Manifesto Neoconcreto”, que foi publicado no “Jornal do Brasil” em 22 de março de 1959. Foi uma tomada de posição em relação à exacerbação racionalista da arte não figurativa, “geométrica”, sobretudo as poéticas decorrentes da Escola de Ulm e à assepsia exagerada do neoplasticismo, suprematismo e algumas vertentes construtivistas.

Se os concretistas paulistas tiveram em Mário Pedrosa o crítico e teórico que fundamentava as aspirações de seus artistas, os neoconcretistas do Rio de Janeiro encontraram em Ferreira Gullar, crítico e poeta, a voz que exprimisse a complexa realidade do homem moderno sem reduzi-lo à máquina, preservando as qualidades intransferíveis da obra de arte, marcadas pela identidade do artista, sem a perda da presença existencial do homem com suas emoções e afetos.

O Manifesto Neoconcreto, apoiando-se na filosofia de Merleau-Ponty, recuperava o humano, reabilitando o sensível, desqualificado desde Platão e procurando-o fazer fundamento de um conhecimento real. Tinha a intenção de revitalizar o relacionamento do sujeito com seu trabalho.¹¹

Faziam parte do movimento neoconcreto, e participaram da I Exposição Neoconcreta, realizada em março de 1959 no Museu Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro os seguintes artistas: Aluisio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Theon Spanudis e Willys de Castro.

Apesar de não se constituírem como um grupo, com os mesmos e rigorosos princípios, seus integrantes guardavam estreita afinidade, inspiravam-se nos conceitos fenomenológicos e buscavam o sensível, procurando revestir o homem de sua própria humanidade, pois, como afirmava Merleau Ponty, o mundo é o que eu vivo e não apenas o que eu penso razão pela qual devemos estar abertos ao mundo.¹²

Entre os “abertos ao mundo”¹³ encontra-se Franz Weissmann, que recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior do País pelo Salão Nacional de Arte Moderna em 1958. Sua obra premiada, “A Torre”, mereceu de Ferreira Gullar a seguinte observação crítica:

Digo-o com convicção de quem tem seguido de perto sua evolução e certo de que, mesmo para os menos simpáticos ao movimento dito concreto, não faço afirmação exagerada. A superioridade da concepção de nível estético alcançado por Weissmann chega mesmo a chocar no conjunto morno do VII Salão Nacional. Não há dúvida que outros artistas justificam, com trabalhos de boa qualidade, a presença de Weissmann ali, mas estes artistas são poucos e não me parecem, contudo, à altura dele.¹⁴

A obra parte de um módulo onde a chapa de ferro quadrada é vazada por um círculo e depois dobrada, como veremos mais detalhadamente. Possui 1.40cm de altura, mas, seu caráter ascensional nos induz a fazer prosperar sua verticalidade. A largura acompanha a medida total do lado do quadrado, 55 cm, uma vez que se soldam duas metades resultantes da chapa dobrada. De acordo com o ângulo em que é vista, tudo se modifica. Tal como um caleidoscópio observam-se múltiplas composições geométricas constituintes da estrutura escultórica, mas no caso é o fruidor que gira em torno da obra.

A geometria esteve sempre presente na arte de Weissmann. Segundo suas próprias palavras, desde o início, marcado pelo ensino figurativista, ele já sinalizava a busca da geometria como fulcro de suas investigações e criações:

Como cursei a Escola Nacional de Belas Artes era figurativo porque, sendo uma academia lá só se concebia, naquela época, a arte figurativa. Mas quem quiser, pode ver que mesmo as minhas figuras eram formas sintéticas. Minimal figuras, dentro do conceito da minimal arte. Eu sempre tive uma tendência para a geometria que, aos poucos, foi se acentuando, numa evolução lenta.¹⁶

Para Weissmann, as formas mais perfeitas da natureza são geométricas. Ele declara que foi através do cubo e de estudos com fios de aço que começou a pensar em esculturas abstratas e é taxativo ao afirmar: "Trabalho para tentar me livrar do caos e do sofrimento do mundo"¹⁷. Organizar o caos, se opor ao princípio da desorganização, impondo as formas regulares, geométricas, sem perda da emoção tornou-se seu objetivo como artista.

Na *Torre* ele parte da lâmina quadrada com um círculo vazado ao centro. Para a historiadora Sonia Salzstein¹⁸ estas chapas de ferro podem ter origem na sucata proveniente da produção



Franz Josef Weissmann Torre
Escultura em Ferro 40 x 55 x 55cm
Museu Nacional de Belas Artes/ IPHAN/ MINC¹⁵

de respiradouros de ônibus o que, para a autora cria uma feliz conexão com a produção industrial e, conseqüentemente, com a cidade moderna. A *Torre* possui um sentido orgânico e suas formas se estruturam numa unidade que parece ser destituída de volume, massa e peso inerentes à escultura “uma permanente redescoberta do espaço e da forma que, a cada nova obra, parecem despontar pela primeira vez diante de nossos olhos”.¹⁹

A aventura do espaço começa pelo protótipo. A partir daí é vivida pelo escultor nos esboços que se definem em desenhos estudados de vários lados, num giro de 360° em torno do objeto. Depois volta ao protótipo. Este, na maioria das vezes é de papelão, cortado com estilete em traços precisos e ângulos exatos. A seguir é dobrado e o artista desenvolve a forma rebatendo os planos, determinando os encaixes necessários ao seu desdobraimento. Para Mário Pedrosa trata-se de um moto contínuo de planos em ritmo ascensional.

*(...) uma estupenda idéia de ascensão rítmica e em espiral de dois planos ortogônicos, que atuam como verdadeiro módulo no conjunto arquitetônico, e que nos dá a sensação de um escalar sem fim de altitudes num descortino espacial sempre renovado (...)*²⁰

Franz Josef Weissmann *Cubo Vazado*²¹
Escultura em aço inoxidável 75 x 75 x 75 cm
Foto: Revista Veja/ abril de 2011



A grande aventura geométrica de Weissmann, fazendo a transposição do quadrado à terceira dimensão, tomando o cubo como sua unidade perfeita, sua forma pura por excelência, teve início com a obra *Cubo Vazado* em 1951. Nela Weissmann rompe definitivamente com a figuração. A partir daí o interesse figurativo inicial vai declinando enquanto a busca pela abstração vai, gradativamente, alimentando a poética construtiva na qual será inserido como um dos mais significativos escultores da arte moderna brasileira.

A década de 1950 será determinante para a consolidação do construtivismo no Brasil e

Weissmann, representante do movimento neoconcreto, materializava em suas esculturas a poesia sensível que se fazia ver nas obras elaboradas a partir do desenho geométrico, do uso das perspectivas, do espaço como matéria, de todos estes elementos que partiam do quadrado em busca da terceira dimensão, do hexaedro, capaz de ser visualizado em várias outras formas geométricas. Seriam suas formas puras, apesar de muitas vezes incompreendidas por críticos e curadores em seu tempo.

O maior exemplo desta constatação se observa na seleção de obras para a 1ª Bienal de São Paulo, justamente com o envio do *Cubo Vazado*. Ele foi recusado, o que causou ao artista grande decepção, tendo até adoecido em decorrência deste resultado, apesar de ter sido representado pela obra “*Dois figuras*”, em barro cozido. Contudo, firme em suas convicções ele não desistiu e continuou a trabalhar na direção do abstracionismo geométrico.

A *Unidade Tripartida* de Max Bill e o *Cubo Vazado* de Weissmann são obras que possuem pontos de afinidade, no tocante ao novo posicionamento da peça em relação ao espaço e ao primado da geometria no desenvolvimento da escultura. A grande diferença é que, enquanto Max Bill trabalha com superfícies contínuas, Weissmann determina o encontro das superfícies em arestas precisas, linhas no espaço, jogos que se multiplicam em formas puras. Ele não conhecia Max Bill, mas estava afinado com o seu tempo, o que não ocorria com outros, como os que não conseguiram ver o novo conceito construtivo que estava sendo instaurado na arte brasileira. Prenderam-se a detalhes, como pequenas ondulações determinadas pela solda que, como a chapa estava polida, tornavam-se visíveis, conforme o desabafo do artista em entrevista realizada em 13 de abril de 1996 a Paulo Sergio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Vanda Klabin.

(...) de latão polido. Com um metro de lado. Não aceitaram. Fiquei doente. Eu vivia na maior miséria do mundo... porque a solda, quando se solda a chapa ela trabalha, então havia pequenas ondulações, muito mais como estava polido, com aquele efeito então... Acabou na sucata!²²

Weissmann não se deixou abater e o que se observa depois desta experiência é o aprofundamento das poéticas construtivas. Participa das Bienais seguintes e recebe o prêmio de Melhor Escultor Nacional na 4ª Bienal de São Paulo em 1957.

Sua aproximação com as vertentes construtivas se firmou quando se juntou ao Grupo Frente, criado por Ivan Serpa em 1954 e que já reunia nomes como Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa entre outros. Com Weissmann chegam também Hélio Oiticica, Abraham Palatnik e Eric Baruch que vão aderir ao Grupo Frente e expor juntos na II Exposição que realizarão no MAM-RJ, em 1955.

Nesta mesma direção construtiva ele vai assinar o Manifesto Neoconcreto, juntamente com Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape,

Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, que foi publicado no dia 23 de março de 1959 no Suplemento de Domingo do Jornal do Brasil e que defendia o princípio de ver a arte como um “*quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”²³

Em todas estas propostas ele se manteve fiel ao princípio da geometria como base inalterada de sua obra, conforme observou Paulo Venâncio:

*A obra se funda em tudo aquilo que poderia levar a um máximo de previsibilidade. Tal insistência nunca foi mera etapa ou fase, mas sempre a crença radical: o Weissmann figurativo é um artista como outros, sem uma definição própria ou um significado particular. Construtivo, é um dos últimos artistas geométricos estritos, e sempre surpreendente. Pouco se afastou de seus assuntos, o cubo, o quadrado, o plano seus temas mais constantes que testou à exaustão, numa pesquisa contrária a qualquer evasão, tenazmente circunscrita e específica, como a delimitação de um problema pelo conhecimento moderno. Tal aplicação ao âmbito artístico sempre manifestou absoluto respeito pela integridade da forma geométrica.*²⁴

A forma é sempre rigorosa, mas o sentido é poético. Para ele o importante é conseguir comunicar sua arte sem precisar explicar ou formar teorias. Ela própria fala, de modo que se possa ouvir o quadrado, que é a célula mestra de sua criação, com a capacidade de criar múltiplas formas geométricas.

É o caso da *Torre*, que associa o quadrado ao círculo, este vazado, criando o vazio, que é princípio ativo em sua escultura, uma verdadeira obsessão.

Se observarmos o cânone de Leonardo da Vinci, podemos perceber que a figura humana está dentro de um círculo e de um quadrado. O primeiro, símbolo da divindade e o segundo, símbolo da manifestação da matéria. Ambos se integram e acolhem o homem que se insere nas duas formas geométricas demonstrando a relação do homem com o universo.

Em Weissmann o vazio ocupa o lugar do homem e se torna a medida de todas as coisas em sua escultura.

*O vazio foi sempre uma grande obsessão minha, o vazio ativo, e não o vazio morto. O vazio é ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem. Eu sempre tive a obsessão de não fechar as portas, de abrir as janelas para ver, através delas, o mundo. Mesmo nas minhas figuras eu já trabalhava com o vazio, eu furava as figuras na argila e no papel.*²⁵

O vazio torna-se parte integrante de sua obra e possibilita o jogo das geometrias, abrindo a obra e a colocando no espaço. Ele revela a experiência definitiva de rompimento com a figura e a apropriação do espaço não como ausência, mas presença, que estabelece a partir do *Cubo Vazado*.

O Cubo Vazado foi o rompimento definitivo com a figura. Nessa época eu gostava muito do trabalho do Max Bill. Ele me estimulou muito e deste estímulo nasceu o Cubo Vazado. Eu parto do cubo como elemento tridimensional e parto do quadrado como elemento plano. O cubo foi o elemento original que me impulsionou a ir para frente. Quando fiz o Cubo Vazado eu também queria abrir as janelas e não fechar o mundo.²⁶

Quando Weissmann estabelece esta relação do quadrado com o cubo ele cria uma dupla direção na concepção da escultura. Num vetor ele parte do cubo; no outro ele caminha a partir do quadrado, como elemento plano, que será transposto à terceira dimensão. O primeiro o impulsiona para o espaço, o segundo permite o princípio ativo da dobra, no contexto de uma geometria flexível, pois a dobra e o corte determinarão a forma. Mais uma vez observa-se a importância da geometria na obra do artista.

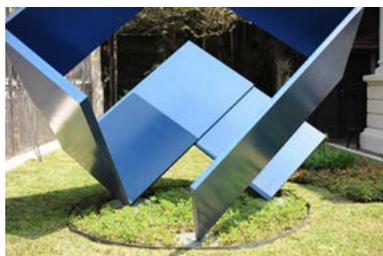
A insistência constante da geometria, nunca é demais repetir, é a base inalterada de toda a obra de Weissmann. A obra se funda em tudo aquilo que poderia levar a um máximo a previsibilidade. Tal insistência nunca foi mera etapa ou fase, mas sempre uma crença radical: o Weissmann figurativo é um artista como os outros, sem uma definição própria ou um significado particular. Construtivo é um dos últimos artistas geométricos estritos, e sempre surpreendentes.²⁷

Weissmann produziu várias esculturas para o espaço público. Sempre dentro do princípio da geometria e da concisão de planos, da abertura e do vazio.

Na década de 1970 ele introduz a cor nas suas esculturas. Para ele, a cor era uma reminiscência da alma do pintor. Ele explica melhor o que significava e a necessidade de colorir suas esculturas, utilizando, as cores primárias: azul, vermelho e amarelo.

Eu tive necessidade de colorir meus trabalhos, talvez, porque no fundo eu queria ser pintor, mas o destino me levou para outro caminho. Depende do tipo de escultura: a minha aceita perfeitamente a integração de cor. É uma unidade formal e jogo então com planos que atuam. Numa escultura ao ar livre, jogo muito com a incidência de luz, de sombra e de valor. Então, ela muda. Depende do lado, muda de cor, de aspecto. Acho que não é uma simples aplicação de tintas. Procuro integrar a cor dentro do espírito da própria escultura. Há esculturas que suportam cor e outras que não suportam cor, porque o próprio material já tem a sua. No fundo tudo é cor, o material tem cor. Tudo tem cor.²⁸

A escultura urbana depende do local e da luz da cidade. Weissmann sabe perfeitamente disso e projeta sua obra numa escala intermediária entre a



Franz Josef Weissmann Circuito Azul
 Rua São Clemente, 300 – Botafogo. Rio
 de Janeiro
<http://www.artrio.art.br/pt-br/escultura-de-franz-weissmann>

humana e a arquitetônica. Ela tem que ser Terra e Céu. Humana e divina. Material e abstrata, geométrica. Sua imobilidade se rompe pelo movimento do próprio homem, do fruidor. Ela é imprevisível, mas o processo criativo do escultor não. Ao contrário, Weissmann *não trabalha com o improviso, com o automatismo ou com o inesperado*. A geometria o conduz à busca de exatidão.

Na obra “Circuito Azul”, que se encontra em Botafogo, Rio de Janeiro, ele trabalha com placas de aço pintadas de azul. O princípio do cubo aberto se revela na desconstrução e reconstrução da forma, capaz de se abrir totalmente e se integrar na forma que se apreende como um todo, mas que necessita do espaço para se organizar como unidade. O apoio em vértices toca o *chão evidenciando a leveza da obra*.

Para Weissmann o acabamento de suas esculturas urbanas com pintura surgiu da necessidade de encher o espaço de cor, conforme ele mesmo explicava. Outro aspecto interessante a ser observado é que, num princípio de ordem geométrica ele reorganiza os elementos de modo a lhes dar sentido. No universo poético de suas construções, o acabamento da obra torna-se importante, pois tudo é realizado a partir de uma construção mental rigorosa, capaz de antever o resultado pretendido, portanto previsível para o artista. O caminho da ordem e disciplina foi inconsciente, natural. A afinidade com as peças industriais, com o aço e o ferro como matéria prima, que já conhecia até pela intimidade com a fabricação das carrocerias da Ciferal, pois havia instalado seu ateliê no interior da própria fábrica²⁹, conduziu a escolha de seus materiais. Conforme gostava de esclarecer, sua preocupação pautava-se em ver sua obra antes, durante e depois de sua realização como um objeto que não tivesse o caráter decorativo, mas que fosse uma entidade total, um problema espacial. Este espaço deveria funcionar de fora para dentro e de dentro para fora, integrando-se tanto na paisagem como no conjunto arquitetônico que a acolhia. Por outro

lado a obra deveria ter um sentido mais metafísico, conforme as palavras do artista, mais filosófico e espiritual, preservando a necessidade de síntese.

Em Mar Azul, poesia neoconcreta de Ferreira Gullar, observa-se a afinidade de conceitos com a obra Circuito Azul de Weissmann.

*Mar Azul
mar azul
mar azul marco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul³⁰*

Em sua escultura urbana, o artista associa as chapas de aço pintadas assim como Gullar faz com as palavras, tendo o azul como elemento de ligação e reflexão, como poética sensível que dá sentido à forma, mas o ponto de partida são as formas mais puras da geometria, que ele sempre perseguiu.

O quadrado e sua transposição à terceira dimensão, o cubo, são as formas mais puras, mais equilibradas. Por isso servem de ponto de partida para o desenvolvimento de meus trabalhos. Com eles procurei criar espaços modulados em função do princípio de equilíbrio (...). O fio é o limite do plano espacial, a concretização da linha, que é bi-dimensional. Por isso, minhas esculturas lineares determinam um espaço virtual, tornando-se como desenho no espaço.³¹

A escultura de Weissmann tem na exatidão geométrica o princípio formador da obra cuja materialidade se dá a partir da própria mão. Apesar de o produto final acontecer no campo da abstração geométrica, o processo formador não parte de conceitos abstratos. Sua escultura é tátil, necessita do toque da mão, do apalpar a matéria, para que o processo mental seja estimulado e projete a forma que se fará, então abstrata.

Notas

¹ Professora do Programa de Pós Graduação da ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFRJ. Pertence a ABCA, AICA, ao IHGRj e ao CBHA. Diretora da EBA/UFRJ de 2002 a 2010. Mestrado em Filosofia IFCS/UFRJ; Doutorado em História, IFCS/UFRJ. Vários livros publicados, entre os quais *Uma breve história dos salões de arte - da Europa ao Brasil*, 2005. RJ. Caligrama pelo qual recebeu o Prêmio

Sergio Milliet da abca/2006; Várias curadorias de exposições e publicações. Prêmio Gonzaga Duque pela abca/2012 por sua atuação em 2011. Ocupa a cadeira 12, benemerita de Benevenuto Berna, no IHGRj. Eleita para ocupar a cadeira 19 de Victor Brecheret pela Academia Brasileira de Arte/ 2013.

² Franz Josef Weissmann (Knittelfeld, Áustria 1911 - Rio de Janeiro RJ 2005). Veio para o

Brasil com a família em 1921, fixando-se no Rio de Janeiro. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, entre 1939 e 1941, cursando arquitetura, escultura, pintura e desenho. Estudou com August Zamoyski, escultor polonês que veio para o Brasil em 1940 e que, segundo o historiador de arte Walter Zanini, foi quem lhe ensinou o princípio da simplificação da forma. O rigor acadêmico da ENBA afastou-o da escola, pois a busca pela liberdade criadora o estimulava à novas experiências. Em 1944 foi convidado a lecionar na 1ª escola de arte em Belo Horizonte, que mais tarde receberia o nome de Escola Guignard. Sua obra era, inicialmente, figurativista, mas, a partir de 1950 ele se envolve com as linguagens geométricas e construtivas que vão criar sua identidade na arte. É nesta ocasião que passa a desenvolver peças em chapas de ferro com recortes, dobraduras, fios de aço, alumínio em verga ou folha. Participa, entre outras, das quatro primeiras bienais de São Paulo (1951; 1953; 1955; 1957), recebendo o Prêmio de Melhor Escultor Nacional na 4ª Bienal de São Paulo. Integra o Grupo Frente, em 1955. Em 1956 obtém o título de naturalização brasileira e, naquele mesmo ano volta a residir na cidade do Rio de Janeiro. É nesta ocasião que instala seu ateliê num galpão da fábrica de carrocerias CIFERAL, negócio iniciado por seu pai e de propriedade de seu irmão mais novo. A aproximação com a produção industrial de carrocerias para ônibus e a intimidade com o aço foram fundamentais para suas poéticas construtivistas. Participa da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1957 e, no ano seguinte, da Exposição do Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, quando recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior, maior distinção da grande mostra. Em 1959 assina o Manifesto Neoconcreto. Produziu ativamente durante toda a sua vida, sendo considerado um dos mais significativos escultores modernos da arte brasileira. Faleceu em 18 de julho de 2005, às vésperas de completar 94 anos, em sua residência no Rio de Janeiro.

³ Entrevista concedida à Revista Gávea. *Id*

⁴ CHAUI, Marilena. *Iniciação a Filosofia*. São Paulo: Ática, 2012. P.29

⁵ www.es.iff.edu.br/poliedros/solidos_platonicos.htm, consultado em 20 de setembro de 2016.

⁶ A I Bienal de São Paulo foi apresentada na Esplanada Trianon, onde hoje se encontra o MASP.

⁷ N.A. Max Bill - artista, arquiteto, designer gráfico e de interiores.

⁸ arteconcretista.blogspot.com/ site consultado em 29 de setembro de 2016

⁹ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp> site consultado em 26 de setembro de 2016

¹⁰ <http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/neoconcreto.htm>, consultado em 30 de setembro de 2016

¹¹ http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672012000100007. consultado em 30 de setembro de 2016

¹² *Id.ib.*

¹³ GULLAR, Ferreira – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 06/07/1958.

¹⁴ A *Torre* faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, pois todas as obras premiadas no Salão Nacional passavam a constituir parte do acervo. O MAC/USP também possui uma *Torre* em sua coleção, semelhante, com as medidas de 1.69 x 62,70 x 62,70 cm.

¹⁵ Entrevista concedida à Revista Gávea. *Id*, consultado em 27 de setembro de 2016

¹⁶ *Id.ib.*

¹⁷ SALZSTEIN, Sonia – *Franz Weissman*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, 34

¹⁸ Entrevista concedida à Revista Gávea. *Id* em 27 de setembro de 2016

¹⁹ PEDROSA, Mário (org. Otília Arantes) – *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP. 1998. P.298

²⁰ A obra original, apresentada na 1ª Bienal de São Paulo, foi realizada em latão polido e possuía 100 x 100 x 100 cm.

²¹ <http://fw.art.br/texto/199601m.htm>

²² Manifesto Neoconcreto – Suplemento de Domingo – Jornal do Brasil. 23 de março de 1959

²³ VENÂNCIO, Paulo - A presença da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P.181

²⁴ <http://comarte.com/reflex08.htm>(entrevista com Franz Weissmann)

²⁵ *Id. Ib.*

²⁶ VENÂNCIO, Paulo - *op.cit*,P.181

²⁷ *op.cit* (<http://fw.art.br/texto/199601m.htm>)

²⁸ <http://www.fw.art.br/texto/199401m.htm> site consultado em 20 de setembro de 2016

Bibliografia

CANONGIA, Ligia; VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Abstração Geométrica*. Rio de Janeiro: SESC, s.d.

CHAUI, Marilena. *Iniciação a Filosofia*. São Paulo: Ática, 2012.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987

GULLAR, Ferreira - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 06/07/1958.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

_____. *O Salão Nacional de Arte Moderna - tensão e extensão da modernidade no Brasil - década de 50*. (Tese) Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/IFCS. 1999.

Sites visitados:

<https://s-media-cache-ak0.pinnimg.com/236x/07/eb/d9/07ebd9953759c9d8206b38a66b-dee935.jpg><http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/neoconcreto.htm><http://fw.art.br/texto/199701m.htm><http://comarte.com/reflex08.htm><http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/frente/weissmann/obra.html>

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/frente/weissmann/obra.html> consultado em 26 de setembro de 2016, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp> site consultado em 26 de setembro de 2016

Contactar autor (a) - diretor@eba.ufrj.br

²⁹ <http://www.todamateria.com.br/neoconcretismo/> consultado em 27 de setembro de 2016.

³⁰ Depoimento a Frederico Moraes em outubro de 1975. <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/frente/weissmann/obra.html> consultado em 26 de setembro de 2016,

MYERS, Bernard. *As Belas Artes*. Vol. 10. Lisboa: Grolier, 1965.

MORAIS, Frederico - *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816 - 1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

PEDROSA, Mário (org. Otília Arantes) - *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP. 1998.

SALZSTEIN, Sonia - *Franz Weissman*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VENÂNCIO, Paulo - *A presença da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

WEISSMANN, Franz. *Depoimento*. Belo Horizonte: editora C/Arte, 2002
_____. *Franz Weissmann*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

<http://www.todamateria.com.br/neoconcretismo/> consultado em 27 de setembro de 2016.

fw.art.br/texto/199601m.htm, consultado em 27 de setembro de 2016.

<http://comarte.com/reflex08.htm>, consultado em 27 de setembro de 2016

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672012000100007, consultado em 30 de setembro de 2016

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672012000100007. consultado em 30 de setembro de 2016

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=DdELwW7i8HY>

Geometria, entre Suporte e Tema da Obra de Arte, em Almada Negreiros

Pedro J. Freitas

Professor Auxiliar do Departamento de História e Filosofia da FCUL. Colabora no estudo da obra geométrica de Almada Negreiros, no âmbito do projeto Modernismo Online.

Introdução

José de Almada Negreiros (São Tomé e Príncipe, 1893 – Lisboa, 1970) foi um dos mais completos artistas portugueses do século XX, tendo-se distinguido na literatura, nas artes plásticas, no teatro (como autor e como figurinista), na publicidade ou na intervenção crítica e, até certo ponto, filosófica. Membro do grupo de Orpheu, convicto modernista, assumiu-se como participante no movimento de rutura com a tradição literária e artística, por um lado criticando essa mesma tradição, por outro abrindo, com as suas obras e manifestos, novos caminhos.

Um dos momentos mais visíveis dessa rutura foi a escolha da geometria, depurada, como tema da obra de arte, assumindo de forma absoluta um abstracionismo geométrico. Isto ocorreu de uma forma mais explícita com as quatro pinturas abstratas de 1957 e com o monumental painel *Começar*, de 1969. Houve, porém, um caminho de reflexão e busca, de procura de referências históricas e artísticas dessa geometria, que de certo modo desembocou nestas obras, e que elas aliás testemunham. É esse processo que pretendemos acompanhar neste texto, mostrando esta evolução e procurando explicar o pensamento almadiano no que diz respeito à geometria e à sua relação com a arte.

*Almada Negreiros had a very well-known interest in geometry, this is something that can be seen in several works. After using it as a tool, in very deep analyses of early Portuguese visual works, such as the *Ecce Homo* or the panels of Nuno Gonçalves, Almada starts using geometry explicitly in his own figurative works, such as the *Portrait of Fernando Pessoa* or the self-portrait *Auto-reminiscência*, either as an element of perspective or as part of the theme of the artwork. Finally, in the four abstract paintings of 1957 and in the mural *Começar*, the geometric elements become the full theme of the artwork and are no longer an aid to comprehension or composition. The key to understanding this progress is Almada's belief in an artistic canon, which would be a collection of geometric constants behind all art, in all times. In this paper, we describe how geometry came to have such a central role in Almada's thought and artistic work, decoding this canon and its explicitation in his later works.*

Keywords: *geometry, composition, canon, abstraction, Almada Negreiros.*

Geometria, perspetiva e composição

O interesse de Almada pela geometria remonta ao início da sua carreira, quando tomou contacto com os painéis de Nuno Gonçalves, descobertos no final do século XIX e expostos no Museu Nacional de Arte Antiga (MNA), pela primeira vez, nos primeiros anos do século XX. Almada terá ido visitar esta exposição e ficado fascinado não só com os painéis como com um *Ecce Homo*, também uma obra renascentista, ao tempo atribuído a Nuno Gonçalves (ambas as obras se encontram ainda em exposição no MNA).

Almada conta a história que terá firmado com os seus amigos Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso um pacto de estudar com profundidade este *Ecce Homo*. Com a morte prematura destes, Almada conta que sentiu sobre os seus ombros a responsabilidade de levar a cabo sozinho esta investigação, não se tendo porém furtado a este trabalho.

Um dos primeiros resultados conseguidos foi a análise da perspetiva dos ladrilhos dos painéis, que terá levado à sua disposição atual – inicialmente, teriam sido expostos como três conjuntos separados e depois como dois trípticos. Essa análise revela já um conteúdo geométrico, aqui aplicado à perspetiva.

Almada desenvolve também uma grande quantidade de estudos compositivos relativos ao *Ecce Homo*, no sentido de, entre outras coisas, compreender a proporções do retângulo da pintura, e de o relacionar com outros elementos geométricos (circunferências, quadrados) que Almada encontra no decurso das suas investigações. A figura 1, capa de um dos cadernos de Almada, apresenta um destes estudos. Nele, o quadro aparece dentro de uma semicircunferência, e as suas dimensões são extraídas desta através de certas construções geométricas, descritas sumariamente no desenho.

Este tipo de estudo geométrico, já não perspético mas compositivo, será usado de uma forma extraordinária por Almada para justificar a tese de que os painéis e o *Ecce Homo* se destinavam a um grande conjunto a ser colocado numa parede da capela do Fundador, no Mosteiro da Batalha, que incluiria com mais algumas obras da mesma época. Nas entrevistas de 1960 (Valdemar, 1960), Almada apresenta uma versão destes estudos, reproduzida aqui na figura 2. Outras versões existem, sobre madeira por exemplo, ou até montagens incluindo fios representando as linhas.

Todas estas construções são baseadas em circunferências e retas com relações especiais entre si. Como vemos, nestes estudos de arte antiga, Almada usa a geometria como auxiliar de compreensão e *análise*, afirmando igualmente o seu uso como suporte ao desenvolvimento da obra de arte, não aparecendo explicitamente no resultado final.

No seu próprio trabalho de artista plástico, Almada usou de forma bastante explícita alguma geometria, desta vez na *composição* das suas obras. Por exemplo, nos retratos de Fernando Pessoa (1954 e 1964), tanto os ladrilhos como os motivos da parede, incluindo a luz, têm um cunho fortemente

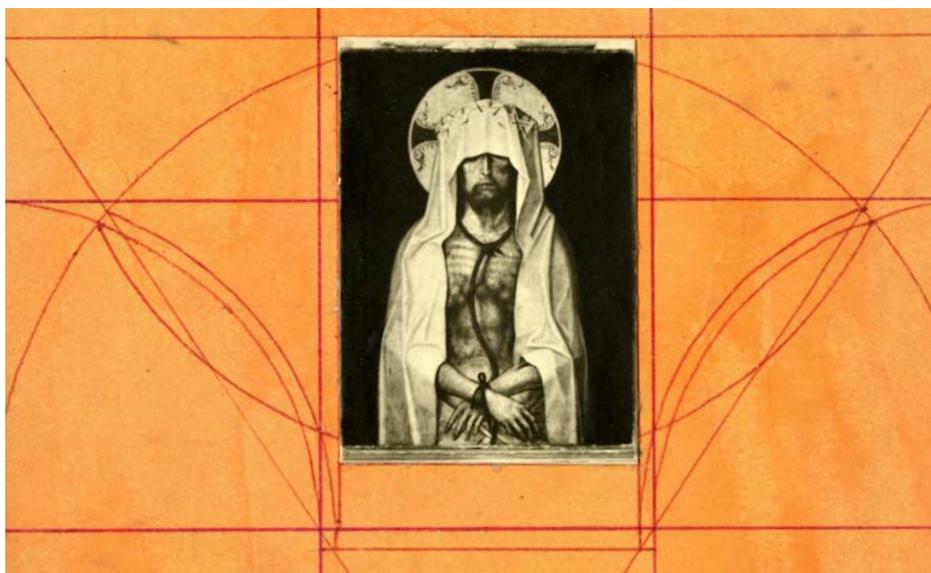
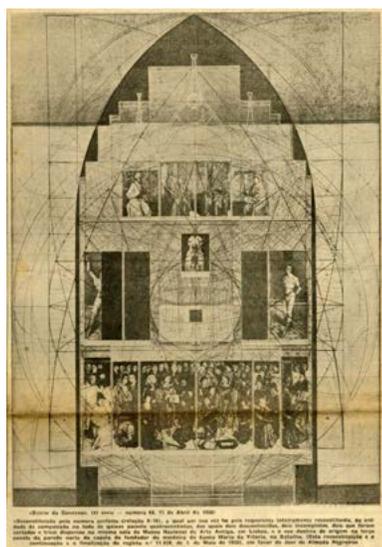


Figura 1. *Ecce Homo* e semicircunferência (Espólio de Almada Negreiros)



Figura 2. Estudo para a colocação dos painéis e do *Ecce Homo* na Batalha



geométrico, já sem uma perspectiva estritamente rigorosa, mas antes subordinada a linhas e formas abstratas postuladas pelo autor.

Também na tapeçaria *O Contador* (figura 3), presente no Tribunal de Contas de Lisboa, há uma convergência clara de linhas, dos ladrilhos e da roupa da figura central, que se deixa perceber explicitamente, como se Almada quisesse deixar que estes elementos geométricos transparecessem, não ficando escamoteados pela obra final. Mesmo a própria posição pouco usual das correntes que seguram os pratos da balança poderá ser entendida como uma referência a estes pontos de convergência de retas, que ocorre várias vezes no quadro.

Nesta última obra, Almada inclui também um elemento aritmético, os algarismos de 0 a 9 dispostos em cima e dos lados, claramente como parte do tema da obra e não como ferramenta. Esta presença pode ser interpretada como uma referência à profissão representada. Notamos o destaque que é dado a estes elementos, adquirindo uma dimensão semelhante à da figura principal.

O Cânone

No desenho de 1949 intitulado *Auto-reminiscência*, que tem hoje uma reprodução na Avenida Ribeira das Naus, em Lisboa, Almada apresenta já uma geometrização muito mais avançada. Ainda que a obra não seja abstrata, podendo ser lida como um autorretrato, esta é claramente constituída apenas por partes de retas e circunferências. Assim, poderá ser vista como um híbrido, no sentido que é figurativa, mas com elementos estritamente geométricos que já não são alicerce para a composição, mas antes parte integrante da obra final.

A tapeçaria *Número*, de 1958 (figura 4), é também um excelente exemplo de convivência de elementos figurativos e abstratos.

Na obra veem-se três figuras humanas; a da esquerda pode ser vista como uma referência à Grécia antiga, a da direita, como referência ao Renascimento, julgando pelos elementos que estão próximos de cada uma delas. Estas figuras formam a parte mais explicitamente figurativa da obra. Do lado esquerdo, podem ver-se algumas imagens postas por ordem cronológica. Junto a algumas das figuras aparecem desenhos explicativos que remetem para as construções que Almada propunha para cada uma delas.

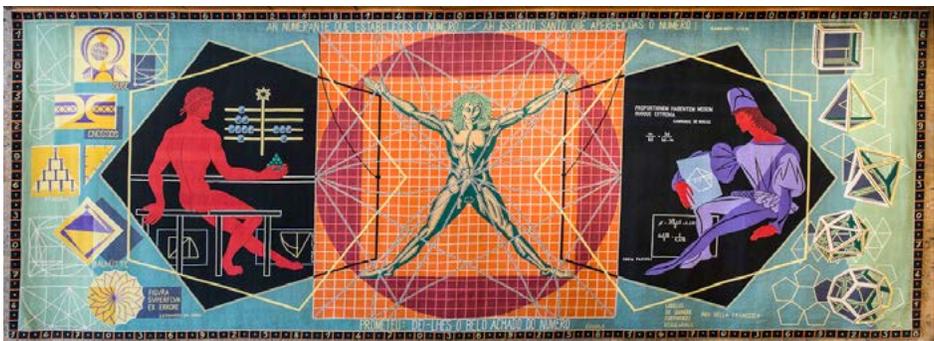
Quer a escolha dos elementos, quer os desenhos, são reflexo daquilo que Almada chamava o *cânone*. E aqui temos de interromper um pouco a análise das obras particulares de Almada para



Figura 3. Tapeçaria *O Contador*, 1958
(Tribunal de Contas de Lisboa, foto *Modernismo Online*)



Figura 4. Tapeçaria *Número*, 1958
(Tribunal de Contas de Lisboa, foto *Modernismo Online*)



desenvolver um pouco este conceito, que será central neste processo de passagem à abstração geométrica.

A interpretação da palavra “cânone”, em Almada, é um pouco difícil, na medida em que as descrições que o autor faz deste conceito não são muito explicativas. Citamos alguns trechos das entrevistas de 1960 (Valdemar, 1960). Em primeiro lugar, esta busca foi o que regeu a sua investigação sobre os painéis:¹

«Como vê através das minhas confissões, não era absolutamente um resultado sobre os painéis a que eu me acometia, mas exactamente àquilo que buscava a arte moderna depois dos impressionistas. Isto é, ir ao encontro de um canone. Eis a razão fundamental de todo o meu trabalho.»

Quanto ao conteúdo deste cânone, diz Almada:

«O cânone tem constantes, e estas dirigem-se ao entendimento mais rudimentar. Por exemplo: o quadrado circunscrito e o círculo dividem-se, simultaneamente, em cada uma das partes iguais e proporcionais. Por mim, lealmente o confesso, todas estas divisões que conheço não as vi em nenhuma parte e, espantado, achei-as dentro de mim. O mesmo se passa com as que citei anteriormente. Foi sem dúvida a minha frequência com obras de arte o que facilitou em mim um estado óptimo para receber revelação.»

Ou seja, depois de encontrar este cânone na composição de obras de arte antiga, Almada propõe-se agora desvendá-lo, usando construções geométricas que encontrou por si próprio (ou mesmo “dentro de si”), e revelá-lo na sua própria arte, tomando-o agora como tema e não como ferramenta de análise ou composição.

As construções à esquerda da tapeçaria *Número* atestam à universalidade deste cânone. Aí vemos referências a um vaso de Suse, na Babilónia, a um ladrilho da sala do trono do palácio real de Cnossos, à *Tetracys* pitagórica e ao triângulo 3-4-5. Mais abaixo, vemos uma construção que remete para a Idade Média, o ponto da Bauhütte, e, finalmente, uma figura de Leonardo da Vinci, que aparece no livro *De divina proportione* de Luca Pacioli, a *Figura Supérflua Exerrore*. Voltaremos em breve a vários destes elementos. Para Almada, todas estas obras são exemplos de aplicação do cânone ao longo dos tempos, o que fica atestado pelas construções geométricas que acompanham cada um dos desenhos.

Citando mais uma vez as entrevistas de 1960,

«O canone não está exclusivamente nos exemplos da Idade Média, não está só nos exemplos da Idade Média, como não está só nos exemplos da Suméria, não está só nos de Creta, Gregos, Bizantinos, Árabes, Hebraicos,

Romanicos ou Góticos. Ele está sempre e é por isso mesmo que ele é canone. E cada época tira do canone as suas regras.»

Na parte direita da tapeçaria vemos mais referências ao livro referido de Luca Pacioli, com os cinco sólidos platônicos, tal como desenhados por da Vinci, apenas em esqueleto. Aqui há também planificações a acompanhar cada sólido e várias referências à razão de ouro, nomeadamente na interseção de duas diagonais do pentágono regular, que é mostrado na folha que o personagem do lado direito apresenta.

Quanto ao conteúdo deste cânone, diz Almada o seguinte:

«[Q]uando concluí o meu trabalho consegui fazer num período unico todo o conhecimento geométrico que é do seguinte teor: a divisão simultanea do quadrado e do círculo em partes iguais e partes proporcionais é a origem simultanea das constantes da relação nove/dez, grau, média e extrema razão e prova dos nove. Este período é o unico texto de toda a minha especulação para o canone.»

Assim, o cânone que Almada vai revelar nas suas obras conterá divisões da circunferência em partes iguais, quadrados e circunferências em relação (em geral, uma circunferência inscrita no quadrado), a razão de ouro (média e extrema razão) e a famosa *relação nove/dez*, que se refere ora às divisões da circunferência em nove e dez partes, ora à razão 9/10.

Há uma notável coleção de dezenas de desenhos, sobre cartolina de 63 x 45 cm, todos de conteúdo geométrico, chamada *Linguagem do Quadrado*, onde Almada desenvolve, talvez de forma mais clara do que em qualquer outra parte, os seus pensamentos sobre o cânone. Esta coleção faz parte do espólio do artista e foi recentemente estudada no *Livro de Problemas de Almada Negreiros* (Costa e Freitas, 2015), onde os autores fazem uma análise das construções presentes nalguns destes desenhos. Na figura 5 podemos ver um exemplo.

Neste desenho estão explicitamente marcados alguns dos elementos canónicos: os números 9 e 10 marcam a nona e a décima partes da circunferência, enquanto as anotações ϕ e $\sqrt{5}$, desenhada sobre duas linhas, afirmam que estas linhas seriam diagonais de dois retângulos com estas proporções (que não estão desenhados). Em particular, o retângulo de proporção ϕ é o retângulo de ouro. Estas duas últimas anotações estão corretas, mas as outras, relativas à divisão da circunferência, são apenas boas aproximações. Apresentam, em todo o caso, uma realização da relação nove/dez de que Almada falava: a mesma construção fornece, de forma simples e elegante, a nona e a décima partes da circunferência.

Assim, a abstração geométrica de Almada tem, de facto, duas finalidades: revelar as relações entre os vários elementos do cânone e fazer referências a

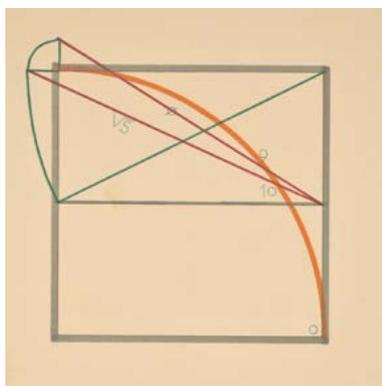
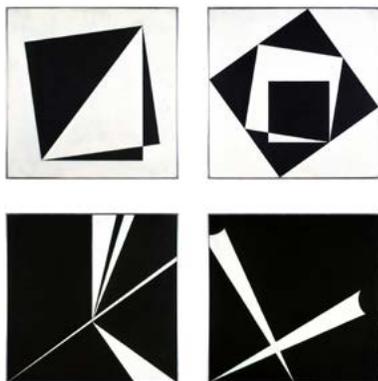


Figura 5. Um desenho da coleção Linguagem do Quadrado (Espólio de Almada Negreiros)



Figura 6. As quatro obras abstratas de 1957 (Coleção Moderna, FCG)



obras da História da Arte nas quais, segundo o autor, estes elementos canónicos foram usados de forma mais transparente (como os elementos do lado esquerdo da tapeçaria *Número*).

As obras de 1957 e o painel *Começar*

Em dezembro de 1957, Almada envia quatro obras abstratas para a Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. A figura 6 mostra essas quatro obras. Na fila de cima vemos *O ponto de Bauhütte* e *A porta da harmonia* e na segunda, *Quadrante I* e *Relação 9/10*.

Estas obras foram estudadas em dois artigos das atas do Colóquio Internacional Almada Negreiros, que teve lugar em 2013. A sua aceitação pelo público da época foi analisada por Leonor de Oliveira em (Oliveira, 2013) e Simão Palmeirim Costa descreveu a sua construção em detalhe em (Costa, 2013), revelando os desenhos geométricos subjacentes e pondo-os em relação com outros desenhos presentes em cadernos do autor. Vamos apenas descrever a construção da primeira, *O ponto de Bauhütte*, por voltar a aparecer no painel *Começar* e por constituir, na nossa opinião, um excelente exemplo de articulação das componentes histórica e geométrica no cânone.

Almada tomou conhecimento deste ponto através de uma quadra citada no livro *Le Nombre d'Or*, de Matila Ghyka, e atribuída a uma associação de mestres medievais, construtores de cate-drais, chamada a Bauhütte. A quadra é a seguinte.

*Um ponto que está no círculo
E que se põe no quadrado e no triângulo.
Conheces o ponto? tudo vai bem.
Não o conheces? tudo está perdido.*

A partir desta quadra, Almada idealizou uma possível construção para este ponto. Esta construção é feita segundo o esquema da figura 7.

Num quadrado com uma circunferência inscrita, desenha-se um segmento de reta dum vértice para o ponto médio dum lado oposto (aqui a

amarelo). O ponto de interseção desse segmento com a circunferência será então vértice comum de um quadrado e de um triângulo.

Assim, para além da referência medieval presente na construção, há mais uma referência histórica: o triângulo que surge é retângulo, e é o famoso triângulo 3-4-5, que era aplicado em cordas e usado pelos funcionários reais no antigo Egito para medir no terreno ângulos retos.² Há finalmente outro elemento geométrico canônico: o arco compreendido entre os dois pontos em baixo à direita, vértices do quadrado e do triângulo, é aproximadamente a 22ª parte da circunferência. Os estudos sobre este ponto não terminaram com Almada: Lima de Freitas desenvolveu a sua própria construção, que se pode encontrar em (Freitas, 1977) e, mais recentemente, Inez Wijnhorst desenvolveu mais a construção almadiana, nos campos artístico e matemático, veja-se por exemplo (Freitas e Wijnhorst, 2016).

Na pintura final nada desta construção se vê. Almada pretendia certamente que a proximidade desta obra final aos elementos canônicos revelasse automaticamente a sua beleza e importância, seguindo o seu próprio lema, escrito em vários cadernos:

Sem texto
Sem enigma
Sem cálculo
Sem opinião

Esta mesma disciplina de trabalho é seguida na sua última e majestosa obra, o painel *Começar* (figura 8) onde reúne vários estudos geométricos, vários elementos canônicos, de cunho histórico e matemático (tanto de geometria como de aritmética). Descrevemos em (Freitas e Palmeirim, 2015) alguns dos elementos deste painel, vamos aqui fazer apenas uma enunciação breve.

Dividindo o painel em cinco partes, que se distinguem visualmente, temos os seguintes elementos.

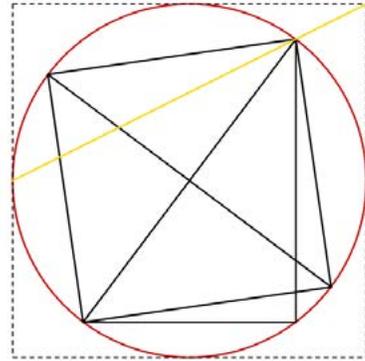


Figura 7. Esquema da construção do Ponto de *Bauhütte*



Figura 8. Painel *Começar*, 1969
(Fundação Calouste Gulbenkian)

Parte 1. Três pentágonos estrelados inscritos numa circunferência, um deles regular, desenhados a partir da divisão da circunferência em nove e em dez partes iguais, com mais três retângulos de proporções especificadas, um deles o retângulo de ouro.

Parte 2. A *Figura Supérflua Exerrore*, de Leonardo da Vinci (já citada na tapeçaria *Número*), com um pouco da sua construção visível. No centro vê-se a divisão da circunferência em 128 partes iguais, que são usadas para determinar a divisão de ouro da mesma circunferência. O retângulo de ouro da parte 1 volta a surgir, agora com outra construção. Em baixo há alguns cálculos que levam a números primos.

Parte 3. Uma estrela pitagórica com as pontas cortadas e um pequeno círculo no centro, que é referência a uma moeda de Afonso Henriques. Sob essa estrela encontra-se uma grelha (aqui desenhada duas vezes) que remete para a artefactos artísticos encontrados no planalto Marahuasi (Peru). Estes elementos aparecem também num dos murais do Edifício das Matemáticas, em Coimbra, feitos no mesmo ano. Para além disto, há alguns retângulos com proporções determinadas e divisões da circunferência, de meia circunferência e de um quarto de circunferência na razão de ouro.

Parte 4. Várias divisões da circunferência em partes iguais e referências à razão de ouro.

Parte 5. O ponto da Bauhütte, que já descrevemos, com alguma presença da razão de ouro, além de várias divisões da circunferência em partes iguais, com mais anotações envolvendo números primos.

Pre vemos em breve ter uma análise mais extensa deste painel, tanto em formato digital como físico, feita em colaboração com Simão Palmeirim Costa, com quem, aliás, desenvolvemos toda a investigação exposta neste artigo, que constitui uma síntese dos resultados constantes dos artigos de nossa autoria incluídos na bibliografia.

Conclusão

Como vimos, a presença da geometria na obra de Almada começou por ter um papel de instrumento de análise e de composição. No entanto, e a partir do postulado do cânone pelo autor, esta vem a ter um papel cada vez mais central. Almada toma para si a missão de revelar este cânone que encontrou, ou que lhe foi transmitido, o que levou a sua obra a ter cada vez mais a geometria como tema, no sentido de transmitir, de forma simultaneamente clara e instantânea, esse cânone. Terminamos citando novamente as entrevistas de 1960:

«*Ir ao encontro de um canone. Eis a razão fundamental de todo o meu trabalho.*»

Notas

¹ Mantemos, nas citações, a grafia original.

² Se um triângulo tiver lados com medidas 3, 4 e 5, é retângulo, pelo recíproco do teorema de Pitágoras. Estas são aliás as menores medidas inteiras para os lados de um triângulo retângulo.

Bibliografia

SIMÃO PALMEIRIM COSTA, PEDRO FREITAS: *Livro de Problemas de Almada Negreiros*, Coleção "Leituras em Matemática" da Sociedade Portuguesa de Matemática (2015).

LIMA DE FREITAS: *Almada e o Número*, Ed. Arcádia (1977).

PEDRO FREITAS, SIMÃO PALMEIRIM: "Almada Negreiros and the geometric canon" in *Journal of Mathematics and the Arts*: Taylor and Francis (2015).

PEDRO J FREITAS E INEZ WIJNHORST: "O ponto da Bauhütte, ontem e hoje", *Gazeta de Matemática* 178 (março de 2016).

LEONOR DE OLIVEIRA: Os "quadrantes" de Almada: do escândalo à musealização", *Atas do Colóquio Internacional Almada Negreiros*, Fundação Calouste Gulbenkian (2013).

SIMÃO PALMEIRIM: "Geometria na obra abstrata de Almada Negreiros, quatro composições de 1957", *Atas do Colóquio Internacional Almada Negreiros*, Fundação Calouste Gulbenkian (2013).

ANTÓNIO VALDEMAR: "Assim Fala Geometria", entrevistas a Almada Negreiros, *Diário de Notícias* (1960).

Contactar autor (a) - pjfreitas@fc.ul.pt

A Geometria Nadiriana, ou o Aprofundamento da Teoria como Estratégia da *Parrêsia*

António Quadros Ferreira

Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

“Parrhêsia, etymologiquement, c’est le fait de tout dire (franchise, ouverture de parole, ouverture d’esprit, ouverture de langage, liberté de parole). Les Latins traduisent en général parrhêsia par libertas. C’est l’ouverture qui fait qu’on dit, qu’on dit ce qu’on a à dire, qu’on dit ce qu’on a envie de dire, qu’on dit ce qu’on pense pouvoir dire, parce que c’est nécessaire, parce que c’est utile, parce que c’est vrai.”, Michel Foucault, L’herméneutique du sujet, p. 348.

0. Introdução

O presente texto, **A geometria nadiriana, ou o aprofundamento da teoria como estratégia da *parrêsia*¹**, tem como grande objetivo a realização de um exercício de reflexão em torno da geometria na obra de Nadir Afonso - obra teórica e prática. Mas, principalmente em torno do pensamento nadiriano, onde se constitui a matriz da geometria como paradigma de uma teoria que é verdadeiramente fundacional na previsibilidade de que há uma relação estreita entre o pensar e o fazer. Isto é, a praxis nadiriana não acontece de um modo arbitrário, antes de um modo perfeitamente contextualizado, onde tanto a presença da arquitetura, como a presença de uma matriz reguladora - a da morfometria, possibilita que exista uma natureza implícita entre

Ce texte, La géométrie nadiriana, ou l’approfondissement de la théorie comme stratégie de parrêsia, a pour objectif principal la réalisation d’un exercice de réflexion autour de la géométrie dans le travail de Nadir Afonso - travail théorique et aussi pratique. En faisant le rapport de postulats chez Le Corbusier, Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, mais aussi chez Sol Lewitt, François Morellet, Bruno Munari, et Joaquim Rodrigo, en particulier au niveau des tracés régulateurs où le carré est l’élément matriciel, il est possible, donc, d’observer plusieurs points de contact ou d’existence de dénominateurs communs avec Nadir. Il y a alors dans son oeuvre une leçon de géométrie, ouverte, et qui est le résultat d’une perception très cohérente du monde et de l’impact que les lois géométriques jouent dans la création artistique. Donc, finalement, la peinture que s’installe à l’égard d’une règle du jeu est le grand principe chez Nadir. L’approfondissement de la théorie en tant que stratégie est, en fait, de la parrêsia?

Mots-clés: Théorie et histoire de la peinture; Création artistique et recherche; Théorie et pratique artistique; Ecole d’art; Enseignement et recherche.

o *fazer das ideias* e a *dimensão teórica* por via de um permanente questionamento que se supõe reciprocamente em estado de *investigação artística*: a teoria fundamenta a prática, e a prática confirma a teoria. De um outro modo, poderemos propor que a geometria nadiriana *diz* (a teoria) e *faz* (a praxis), em ordem a que a *teoria dos espaços* possa ser assumida como princípio de um jogo de relações que se estabelece a partir das formas geométricas mais elementares. Comungando de postulados presentes em Le Corbusier, em Vassily Kandinsky, em Piet Mondrian, mas também em Sol Lewitt, em François Morellet, em Bruno Munari, e em Joaquim Rodrigo, nomeadamente, ao nível da consciência primordial dos traçados reguladores e compositivos, de que o suporte e ou o quadrado são o elemento matricial, é possível observar vários pontos de contacto ou de existência de denominadores comuns. Independentemente do modo como cada um destes autores promove o seu próprio pensamento, a verdade é que existe, em Nadir Afonso, uma lição de geometria, aberta, e que é o resultado de uma muito consistente percepção do mundo e do impacto que as leis geométricas exercem na sua transposição para a criação artística. Nadir constrói aquilo a que podemos designar por *quadro consciente*, ou lugar também das *formas positivas*. Pelo que a *teoria nadiriana dos espaços* mais não será do que a formulação de uma *geometria de constructos*. Por isso, e finalmente, a pintura de Nadir é de facto uma pintura de geometria, ou pintura que (se) instala na relação de uma *règle du jeu* o seu grande princípio, determinando, desse modo, um permanente e inquietante aprofundamento da teoria (fora da teoria). Aprofundamente da teoria como estratégia, de facto, da *parrêsia*?

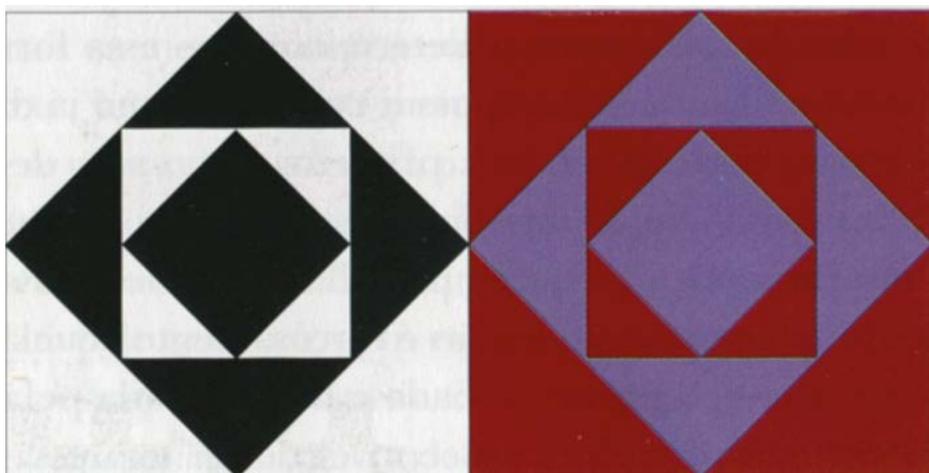
1. O fazer das ideias e a geometria nadiriana

As questões da composição na obra nadiriana colocam-se pertinentemente, não só na dimensão teórica, mas também na dimensão da praxis. Em Nadir a geometria, que é a geometria do pintor, é transversal à sua obra, seja ao nível dos postulados estéticos e teóricos, seja ao nível do momento do fazer a pintura. Com efeito, a geometria do pintor, que em Nadir existe de um modo muito expressivo, coloca-se de duas maneiras ou modos distintos: a geometria pensada e a geometria realizada. Os postulados teóricos nadirianos, que contemplam o enunciado geométrico, plasmam-se em objectos picturais onde o fazer dos mesmos nos remete para exercícios de transmutação que se suscitam em estratégias já não absolutamente comprometidas com a geometria. Neste contexto, a morfometria nadiriana, que fundamenta a *teoria dos espaços*, faz organizar no *quadro consciente*, as formas positivas ou formas geométricas, que, enquanto unidades mais simples ou mais complexas, se fazem designar como formas integradas e como formas desintegradas².

Dir-se-ia que existe uma dimensão geométrica resultante de uma leitura muito coerente que Nadir faz das leis geométricas na natureza. Contudo, essa dimensão geométrica quando aplicada no exercício da pintura ganha

qualidades diversas, qualidades comprometidas com a estratégia de recepção, ou sentido de uso, quando se confronta o espaço pictural. A pintura de Nadir faz do espaço da tela não um fragmento de vida onde as tensões dos limites (horizontais e verticais) inexistem, antes os mesmos limites tornam-se fronteiras ou impossibilidades de sequenciarem mundos. Em cada tela ou pintura, o espaço original está sempre em deslocação ou em movimento para um centro, para um interior. Não existem ambiguidades resultantes de movimentos contraditórios. Existe, sim, um só movimento: de fora para dentro, o resultado é o resultado de um mundo, onde os finitos parecem esgotar a impossibilidade da infinitude. No espaço da pintura o fundo é o fundo, isto é, o branco da tela resiste em sobreviver, uma vez que a forma (em oposição ao fundo) é o que dá substância ao enunciado e ao discurso da pintura. A relação forma-fundo é uma relação muito acentuada na pintura nadiriana. E, nessa circunstância, o fundo não se lê como intervalo, ou pausa, ou contra-ponto, mas como fundo mesmo. O movimento, sendo sempre de fora para dentro, permite que a geometria tenha uma função concentracionária, onde a sua variabilidade tem por missão a repetição de situações-soluções de absoluto desdobramento, que é rítmico, mas que é principalmente de teor construtivo. Arriscaríamos dizer que a *geometria do pintor* em Nadir não pode, em boa verdade, ser apenas remetida para os postulados teóricos, ou para as práticas artísticas. Isto é, a geometria não acontece apenas na teoria, ou não acontece apenas na praxis, mas acontece de um modo simultâneo nestas duas dimensões. A *geometria do pintor* não se esgota na teoria, pois, a prática pictural, para além de fazer demonstrar a geometria que *na teoria se diz*, é o lugar de uma nova (re)construção da geometria que *na prática se faz*. Assim sendo, a praxis nadiriana reatualiza, de certo modo, a geometria nadiriana. Se o rigor da geometria é absoluto no pensar teórico, já não o será, aparentemente, no fazer prático, pois a praxis de certo modo, e paradoxalmente, constrói e desconstrói o referido rigor da geometria. Em termos de observada recepção, o que parece existir na pintura de Nadir é a possibilidade de entendimento de que o rigor da geometria é um ponto de partida. A pintura nadiriana não pretende ser um exemplo fechado, quer do pensamento teórico quer do rigor da geometria. Antes um exemplo absoluto. E, desse modo, a pintura, que o é, parece ser sempre a possibilidade de adopção de um paradigma estético-artístico onde outras variáveis se colocam em jogo. A geometria do pintor, em Nadir, é telúrica. É uma geometria de terra, de lugar, e de espaço. Estas três vertentes são essenciais para se compreender, primeiro, o pensamento, e depois, a praxis. Terra, lugar e espaço são vertentes-variáveis, certamente, mas são também e ainda, pontos perceptíveis para o entendimento do edifício geométrico em Nadir³.

Toda a obra de arte nadiriana é especificamente de origem geométrica pois, a morfometria – estrutura matemática presente nas formas dos objectos picturais –, tem existência em toda a obra de arte. Dir-se-ia que se a adopção das leis das formas geométricas é essencial para a construtividade da unidade

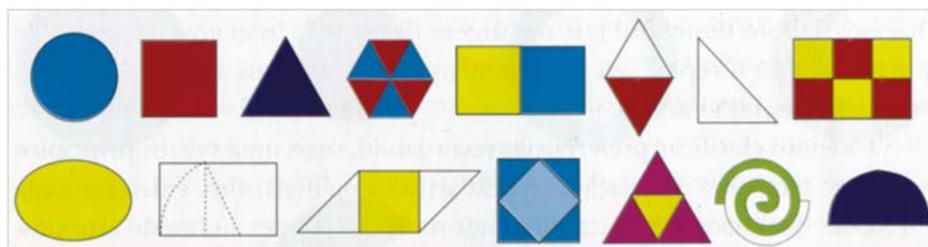


estética da obra, por outro lado é a exactidão da regra que resolve a composição da obra de arte. A lei ou regra da exactidão não se vê, nem se quantifica, apenas se sente. Por essa razão, o corpo teórico edificado por Nadir é constituído por estas duas dimensões que se estabelecem entre o compreender e o sentir. O que é do domínio do fazer, implica-se numa lógica racional, por isso do âmbito da compreensão e da comunicação, e o que é do domínio do pensar, implica-se numa lógica emocional, por isso do âmbito da sensibilidade. Com efeito, se a razão intervém no processo do fazer, a sensibilidade intervém no pensamento da composição. É a matemática da obra que é intuitiva, não apreensível pela razão, apenas apreensível pela sensibilidade. O grande epicentro da teoria estética nadiriana localiza-se, então, na ideia de que a matemática é a mãe da obra de arte.

Nadir Afonso e as formas integradas e desintegradas.



Nadir Afonso e o conjunto de unidades simples e complexas.



Para Philippe Sers qualquer teoria de arte é elaborada sempre a partir de uma avaliação da prática artística. Desejando-se que a teoria, ou o seu assunto, seja universal e passível de ser ensinada ou, no limite, de ser dada a conhecer. A teoria estética de Nadir aspira a constituir-se numa verdadeira ciência das artes. Entre o aleatório ou acaso, de um começo, onde previsivelmente *au début était la tache* (Schmarson), imensas outras referências e ou citações acontecem, também, no projecto estético nadiriano. Consubstanciada no princípio de que a forma deve conciliar a observação exacta com o sentido da sua representação, a construção do processo criativo desenvolve-se em rigor entre a razão e a emoção. Desenvolve-se, tendo em consideração, nomeadamente, a *lei do movimento pendular* de Kandinsky⁴, ou a *lei de economia* de Malévitch. Contudo, a teoria nadiriana define as suas âncoras próprias em torno da compreensão das leis das formas geométricas.

A composição é a organização das tensões, organização que se deseja eficaz, e que mais não é do que a soma dessas mesmas tensões desejadas e ordenadas. Gestão entre forças centríptas e centrífugas, é na convergência e na divergência que as formas são constitutivas de um exercício de gestão no interior de um plano original ou suporte. Por isso, o plano original corresponderá sempre a uma limitação deliberada de uma porção de universo sobre a qual a composição se faz. Em presença de uma estrutura ortogonal, onde as diagonais harmoniosas e discordantes têm liberdade funcional, as formas terão como intuito a acentuação ou a compensação dos elementos de organização da composição. Contudo, as composições de Nadir são, do ponto de vista da construção, nem absolutamente concêntricas nem excêntricas, ou, no limite, contêm a síntese de ambas. Tendencialmente sem centro arquitectural, a pintura de Nadir enfatiza-se na forma enquanto meio e célula de um sistema, corporizando o que teoricamente se entenderá como génese: "But de l'art: démultiplier les possibilités d'expression existantes, remplacer ainsi les possibilités d'expression, élargir la perception et découvrir un nouvel univers", dir-nos-á Wassily Kandinsky⁵.

2. A lição da geometria e a teoria dos espaços

A arte aparece sempre como um processo de profunda organicidade, como um processo que na emoção se gera. Por esta razão, faz sentido dizer-se que a linha matricial da proposta teórica de Nadir tem que ver com o seu entendimento e enunciado de que o trabalho estético na pintura pretende consubstanciar-se na geometria, fundada que é na integração e desintegração das formas e dos espaços constituindo-se, na sua organização, em via intuitiva. E esta, a via intuitiva, não tem certamente explicação. Nadir, por outro lado, faz a distinção entre a perfeição e a harmonia, ou exactidão. Por isso, a perfeição será sempre relativa. Ao contrário, a harmonia ou a exactidão será sempre absoluta. Do âmbito próprio do artista a exactidão é a qualidade que se obtém pelo procedimento de uma operação geométrica que visa o absoluto

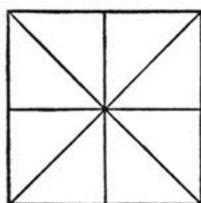
no espaço e no tempo. Ou a estratégia para a *fixação da obra de arte* pelo artista⁶. Pelo que, a essência da teoria estética nadiriana é constituída pelas formas, geométricas, enquanto pensamento matricial e organizador da composição na obra de arte. Por isso, em Nadir, sendo a morfometria o centro geométrico da sua proposta estética, a proposta teórica constrói-se certamente a partir da constatação de que a arte pensa-se e faz-se entre a *compreensão* e o *sentimento*. Se as formas geométricas se regem por leis, sendo que na composição elas estão sempre presentes, a verdade é que não se implica a presença visual e física das formas em explícita presença e representação⁷.

A teoria nadiriana é, pois, uma teoria de unidade e de inclusão, para além de que é uma teoria que faz interrogar a coerência e o sistema da criação artística. Sendo que a proposta de Nadir pretende ser uma resposta, permanente e definitiva, a interrogações por via do entendimento e da aplicação dos mecanismos da criação artística suportados na reflexão em torno da forma e da morfometria.

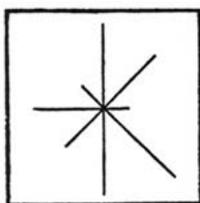
Na relação da forma com o fundo as formas geométricas instalam-se e correspondem-se tendo em conta a sua natureza tensional. O quadrado enquanto forma geométrica essencial apresenta uma importância acrescida, na medida em que a sua qualidade aproxima-se da qualidade do espaço e do suporte. Já Kandinsky atribuía ao



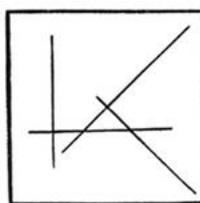
Vassily Kandinsky e o quadrado enquanto plano original.



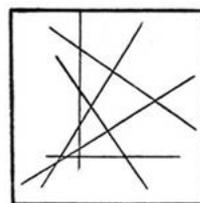
Silent lyric of the four elementary lines expression of rigidity.



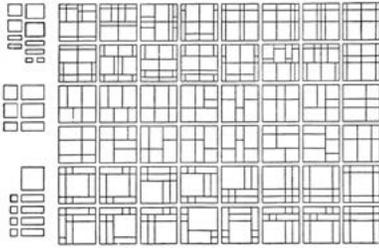
Dramatization of the same elements complex pulsating expression.



Diagonals centered. Horizontal-vertical acentric. Diagonals in the greatest tension. Balanced tensions of the horizontal and vertical.



Everything acentric. Diagonals strengthened through their repetition. Restraint of the dramatic sound at the point of contact above.



Bruno Munari e as possibilidades de desdobramento do quadrado

quadrado, para além da sua instância geométrica, qualidades tensionais fundadoras, e passíveis de determinarem e condicionarem toda a estrutura compositiva da pintura em estado de investigação de uma *règle du jeu*. Muitos outros autores investigariam aspectos outros associáveis à natureza geométrica do quadrado, também numa perspectiva aritmética. Dessa maneira, o *princípio do modulator* (como em Le Corbusier), ou o *princípio do desdobramento* (como em Munari), são apenas duas situações que nos fazem pensar na complexidade da geometria das formas como um facto onde o quadrado será, possivelmente, um mediador fundacional na geometria da pintura, nomeadamente na geometria nadiriana. Incluindo-se, ainda, de um modo muito implícito variáveis espaciais ligadas ou associadas tanto às progressões geométricas como às relações áureas.

Nadir acrescenta-nos um pensamento seminal e arquétipo que melhor enquadra ou contextualiza o que, supostamente, se transcende em possibilidade estética. E, dessa maneira, acaba por produzir uma imensa obra teórica que, sendo complementar à sua pintura, também dela se torna efectivamente (in)dependente, justamente porque alicerçada num enunciado mais transversal, que mais amplo, se permite abrir a um universo novo de possibilidades reais de citação e de um fazer estético novo. A proposta teórica de Nadir, com efeito, não fecha a sua obra de pintura, antes abre-a a um entendimento universal de caminhos novos de pensamento que recolocam a função estética e a relação da arte com o real e com a natureza. A arte nunca poderá ser a representação do que quer que seja, não representa porque não cita nem a realidade nem os objectos dessa mesma realidade. A arte citará, apenas, leis geométricas. Se a arte, aparentemente tanto “torna visível o invisível” (Klee), como concretiza a “necessidade interior” (Kandinsky), o seu enunciado mais não faz do que aplicar leis geométricas que instaladas estão entre a acção de integrar e a acção de desintegrar. A arte revela, então, um

pensamento teórico, ou uma teoria, revela o processo e o resultado de um jogo de leis geométricas entre a integração e a desintegração nos espaços de significações transcendentais. Por isso, a arte não é uma consequência do real e da natureza, antes a arte pressupõe, na sua origem, a possibilidade do uso de uma matriz científica, mesmo que provavelmente incerta.

A pintura nadiriana alude sempre a um espaço virtualmente sem lugar nem tempo. Espaço que se determina, por via de uma continuidade ininterrupta, enquanto condição e condução de um acto compositivo, aparentemente inconsciente, ou inexplicável. Para Nadir Afonso, o recurso à geometria mais não é do que o reconhecimento de uma necessidade de clareza, pelo que a forma geométrica será sempre uma fonte de harmonia e de emoção. Recurso esse que possibilita adoptar as figuras geométricas enquanto modelos e exemplos de rigor na sua disposição intrínseca e extrínseca em convergência com as designadas leis imutáveis. O artista, homem criador, recebe da geometria as leis omnitemporais para, dessa forma, emprestar à sua obra uma *aparência de eternidade*, ou o sentido maior que uma obra pode conter, a que se designaria de (acção de) *noética*⁸. A procura de sentido encerra um princípio muito simples: o de se compreender a diferença, e a passagem, entre o *ver* e o *perceber*. É, sugere-nos Nadir Afonso, graças à união íntima entre o objecto e a sua lei que se obtém a compreensão das formas. A criação artística vive entre estas duas tensões (a do *ver* e a do *perceber*): que estão contidas na representação do objecto geométrico. A consciência da existência das leis da geometria estão presentes em todo o Universo, e partindo do pressuposto de que as referidas leis que regem o Universo são as mesmas que regem a obra de arte,

A importância da *teoria estética* é fundamental para a construção da obra artística de Nadir. Em cada oportunidade de escrita, Nadir reitera, e desenvolve, o seu ideário e, por essa via, os seus textos prolongam ou são uma extensão, não só da sua obra pintada, como do seu pensamento. O princípio da intuição criadora entendido em relação com as leis geométricas será porventura um dos aspectos mais essenciais e mais subtis da teoria estética de Nadir. Com efeito, as formas geométricas, integradas e desintegradas, são, no fundo, espaços geométricos a que Nadir Afonso designa de *morfometria*. O trabalho exercido sobre as morfometrias, que pretende o estabelecimento de uma unidade entre as formas, permite desenvolver uma apreensão da lei matemática universal (susceptível de se expressar segundo imagens derivadas). Na relação entre a forma integrada e a forma desintegrada ocorre a forma derivada? Há um modo ou uma transcendência que é apenas do âmbito da intuição. A desmistificação da arte enquanto discurso incompreensível e metafísico leva Nadir a reiterar que a essência da Arte é justamente de fonte geométrica, quantitativa, mensurável e transmissível, ou a consideração de que, pela harmonia das formas geométricas, se concretiza a quarta qualidade, a *qualidade quantitativa*. As condições de existência, labirínticas porque

evolutivas, só são acessíveis pela intuição, e pela intuição se compreendem as operações de integração e de desintegração de espaços e ou de formas.

O processo e a estratégia de integração e de desintegração de espaços de formas só ocorre a partir da presença da forma geométrica enquanto forma de unidade essencial. Sendo o quadrado uma das principais formas geométricas, com esta figura é possível um número sem fim de variantes, formais, nomeadamente no que diz respeito à sua relação íntima com o círculo: “Desenhámos um círculo e logo estamos no coração da geometria. O quadrado inscrito no círculo possui metade da superfície do quadrado circunscrito (...)”, dir-nos-á Nadir Afonso⁹.

3. A pintura de geometria, ou a pintura da *règle du jeu*

A pintura de geometria ou a geometria de pintor existe, recorrentemente, ao longo da história da pintura. E, ao longo do século XX, é possível a observação de várias leituras ou recepções modernistas a partir do que foram os postulados renascentistas. Na obra nadiriana a pintura de geometria está presente, como presente está noutros autores, nomeadamente em François Morellet e em Sol Lewitt. Com efeito, em Morellet a pintura instala-se como desenho etéreo de um espaço em permanente povoamento de signos. De facto, em labiríntico desígnio de um percurso de luz que mais não é do que o reconhecimento de formas transitórias, e em trânsito, susceptíveis de serem equacionadas como momentos ou instantes de um olhar sem fronteiras, ou sem limites aparentes. A pintura de Morellet (se é de pintura que se trata ainda) combina um extremo rigor geométrico com uma radical liberdade da linha. O discurso minimalista de François Morellet coexiste entre a geometria e a liberdade. Discurso simultaneamente de uma geometria da liberdade, e de uma liberdade da geometria: a dissolução da geometria é a dissolução da liberdade? O suporte (da pintura) em Morellet posiciona-se ou como suporte virtual ou como suporte outro de natureza arquitectónica, como em *Hommage à Lamour*¹⁰.

Existe em Morellet, por outro lado, uma presença constante de um processo e de um modelo, uma espécie de *règle du jeu*, isto é, a presença de um paradigma estrutural que garante a presença de uma grelha onde se jogam situações de repetição e de fragmentação¹¹. É justamente esta espécie de *règle du jeu* que em Nadir Afonso existe. E existe tendo em conta a importância central da forma na construção de um pensamento teórico. Com efeito, e à semelhança do que terá acontecido também com Piet Mondrian, o movimento De Stijl, Max Bill e a arte sistemática, nomeadamente, é o fascínio da repetição das formas geométricas que se instala como instrutor do rigor de um trabalho de uma absoluta coerência tanto conceptual como programática.

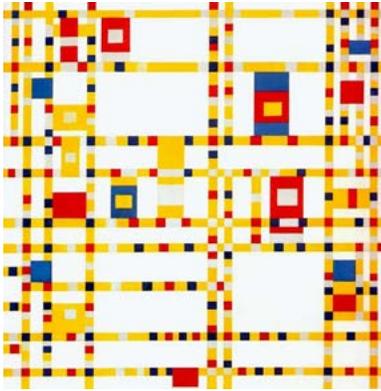
Tanto em François Morellet como em Nadir Afonso existe um mesmo desígnio duchampiano que consiste na tentativa de devolver àquele que

observa a possibilidade não só de ter tempo de reflectir como o de completar o estereótipo sugerido. Tanto em Morellet como em Nadir, o movimento é ordenado, em estado de agregação. Se em Nadir tudo se passa num *espaço de dentro*, em Morellet tudo se passa num *espaço de fora*. Naturalmente que os discursos são distintos, as conjecturas e as conjunturas também são distintas. Contudo, existe aparentemente uma única aproximação a ambos: a de se jogar a luz do desenho num espaço de habitar a imagem. Isto é, num espaço de geometria que (se) percebe a singularidade intermitente do espaço com luz, e da luz com espaço - dito de um outro modo, e tendo em conta as características absolutamente distintivas, poderemos dizer que se a pintura de Morellet é a de uma *règle du jeu* em acção de uma excepção, a pintura de Nadir é a de uma *règle de l'art* em acção de uma norma.

A procura de um *permanente absoluto* acontece na pintura de Nadir Afonso, como acontece também em Piet Mondrian. Se o objectivo de Mondrian era, principalmente, o de concretizar um simples exercício formalista, em Nadir o mesmo exercício formalista surge enquadrado numa deriva teórica absolutamente radical. Paris é verdadeiramente crucial para Nadir, como Nova Iorque foi para Mondrian. Das paisagens de Trás-os-Montes aos urbanismos de Paris acontece a diferença seminal na pintura de Nadir. Se bem que o pensamento nadiriano tenha sido sedimentado a partir das referências telúricas das Montanhas do Barroso em Trás-os-Montes e em Chaves, a verdade é que será no eixo Porto-Paris, e na experiência parisiense, que o pensamento formal adquire uma substância identitária. Se para Mondrian Paris significou o impasse, ao não permitir refazer, de um modo continuado, a síntese suscitada por Amesterdão, para Nadir Paris será o lugar mágico de uma radical e definitiva afirmação. Com efeito, os novos sentidos de escala, e de contraste, permitirão tanto a Mondrian como a Nadir realizar a síntese, respectivamente,



Nadir Afonso, *Espacillimité (Máquina Cinética)*, óleo sobre tela em suporte de madeira, 95,8x135,7x41, 1956.



Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*,
 óleo sobre tela, 127x127 cm.
 The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1942-43.

François Morellet, *ii rococo n°2, 1=10°*,
 acrílico sobre tela, 162x182cm
 (4 painéis de 80x80cm).
 Coleção do artista, 1998.



entre Amesterdão e Paris (mais tarde entre Paris e Nova Iorque), e entre Chaves e Porto (mais tarde entre Porto e Paris).

Pintura de espaço e de contexto, tanto a de Nadir como a de Mondrian? A construção de uma pintura do absoluto (todavia, sempre de um relativo absoluto), em Mondrian, coincide, de certa maneira, com a transformação dos registos curvos em registos rectos. Contudo, esta passagem, ou transformação, não é pacificamente linear como se poderá sugerir. Onde a vertical e a horizontal, por um lado, e as cores primárias, por outro, pretendiam consumir uma ideia de pintura de máximo e de mínimo. Entre o mais e o menos, ou uma pintura efectivamente eficaz, ou o sentido do Absoluto, finalmente, não reivindicava de uma qualquer invenção, mas sim de uma ordem original das coisas: a de uma *verdade* consentida por princípios essenciais de radical simplicidade. O princípio do registo recto, o da ortogonalidade (horizontal e vertical), é o do vazio e o da invenção, mas não só. É, principalmente, o da síntese e o da dedução: pintura robusta, urbana e geométrica, em Nadir acrescenta-se à ortogonalidade, implícita, uma volumetria explícita. Por isso, tanto em Nadir como em Mondrian existe uma espécie de arquipintura, ou pintura de essência (ou referência) arquitectónica e ou geométrica. Pintura de poder e de habitar, pois revela-nos sempre um *lado de fora*, do poder da imagem, com um *lado de dentro*, do habitar das formas. Na pintura profundamente urbana Mondrian concilia o vazio (real) com o espaço (urbano). Onde as estruturas eminentemente ortogonais têm essa capacidade de articular os opostos: capacidades de se circunscrever os limites de um discurso.

Com efeito, em Nadir existe uma lógica que, não sendo o da transposição ou transformação, é, inequivocamente o da redução e ou da simplicidade - que, aliás, a função dos *Estudos* preserva e contém. Isto é, a realização dos *Estudos*, que pretende aproximar dar expressão ao pensamento, tem dois grandes objectivos: (1) o de conciliar

teoria com prática, e (2) o de reabrir horizontes e soluções. Pelo que os Estudos participam, de um modo extraordinário, da lógica compositiva e organizativa que a geometria contém. Aqui, nos *Estudos*, é possível observar, de um modo especulativo é certo, o verdadeiro universo da geometria nadiriana. Universo total onde a *règle du jeu* surge como emergência de um enunciado e de uma nomeação que a teoria avisa e que a pintura diz. Para Morellet a obra é o produto do encontro da ordem com a desordem, do rigor com a sua ausência. É, neste terreno de paradoxos, de uma aparente impossibilidade de síntese dos contrários, que se estabelece uma *certa ideia de abstracção* – ou quando a arte parece estar defendida ou blindada da realidade¹². Acto de arte, ou acto de uma *règle du jeu*: onde tudo se joga entre uma ordem e um acaso. Acaso, ou acidente, voluntariamente introduzido como indutor de perturbação no interior mesmo da ordem previamente estabelecida. Para Morellet a *investigação da neutralidade* tem como fim a procura de uma *règle du jeu*, que permita, eventualmente, a *règle* (sem *jeu*) ou o *jeu* (sem *règle*). Neste contexto, cada obra (ou instalação) é o resultado de um processo ou sistema. Mas a *règle du jeu*, que o sistema concretiza, terá como paradigma a possibilidade de um entendimento, recíproco e simultâneo, entre a ordem e a desordem: “J’aime l’ordre et le désordre quand ils sont ensemble”, segundo François Morellet.

O que Sol LeWitt questiona (um pouco na direcção de Morellet), é o *paradigma do minimalismo*, não como um resultado, antes como uma estratégia. Deste modo, o contributo de Donald Judd (como o de Carl Andre, também), foi decisivo para toda a arte moderna e contemporânea. Situação a que Nadir não seria excepção. Contudo o discurso da pintura nadiriana, para além dos pontos de contacto com a arte ocidental e europeia, designadamente ao nível da Escola de Paris, tem uma singularidade. Trata-se justamente na relação que a teoria tem com a praxis. Não



Sol Lewitt, *Wall Drawing #913*, pintura acrílica.
Collection of Bruno Ceretto, Alba (Itália), 1999..

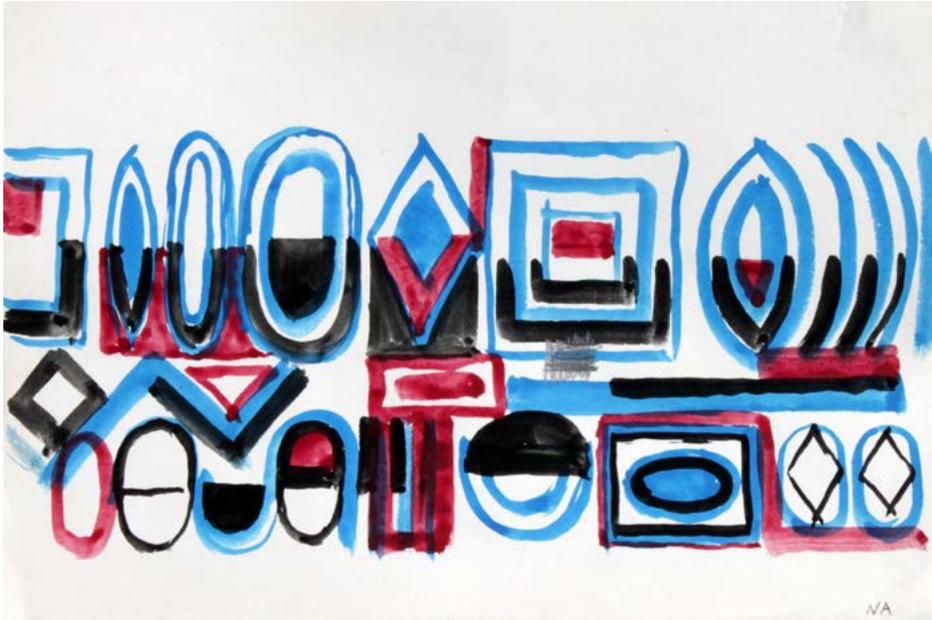
apenas uma relação unidireccional. Mas uma relação que permite envolver a praxis no enunciado teórico mais geral - não o enunciado mais imediato que deseja documentar ou fundamentar os objectos da pintura, mas um enunciado mais geral que se liga ao pensamento nadiriano que não é só de natureza estética. Existe, no pensamento de Nadir, uma atitude tanto estética como ética, uma atitude tanto cultural como política, e ainda uma atitude universalista e filosófica que condiciona, não só a sua teoria, como a sua prática. Sendo que a sua prática não é nunca uma meta ou um resultado, antes a possibilidade de se experimentar a teoria, pelo que existe uma relação dialéctica suscitadora que nos leva a repensar a teoria nadiriana para além dos seus princípios essenciais e enunciadores. Desse modo, reiterando-se a ideia de que a praxis em Nadir parece potenciar a teoria, acrescentando-a.

4. O aprofundamento da teoria como estratégia da *parrêsia*?

No âmbito da geometria nadiriana é factual a existência do acto investigativo como fundamento de todo um processo de se *pensar o fazer das ideias*. Neste sentido, a *teoria dos espaços* parece ser o centro da lição de geometria em Nadir, onde as formas elementares ou positivas são convergentes a uma pintura da *règle du jeu*. Assim sendo, é através de um exercício de aprofundamento sistemático da teoria, que melhor se articulam os três grandes vértices da geometria nadiriana: (1) *o pensar o fazer*, (2) *a teoria dos espaços*, e (3) *a règle du jeu*. Vértices que ganham coerência e consistência para a afirmação do pensamento estético e artístico de Nadir Afonso. Esse aprofundamento teórico, absolutamente original, que é presente e permanente, mesmo no interior da praxis e no objecto da prática da pintura, permite que questionemos de uma mesma maneira toda a sua obra. Nesta circunstância sublinha-se a geometria nadiriana como uma espécie de pano de fundo que permite fundamentar a obra muito multifacetada, nomeadamente a obra teórica. O aprofundamento teórico contribui assim, e decisivamente, para a obtenção de uma maior nitidez da geometria, tanto implícita como explícita, pelo que se nos coloca (o aprofundamento da teoria) como uma constante de acção. Desta maneira, e retomando o ponto de partida deste ensaio - o da apresentação do conceito de *parrêsia* formulado por Michel Foucault -, a nossa grande interrogação: é possível o entendimento do aprofundamento da teoria no âmbito de uma estratégia da *parrêsia* para melhor compreendermos a geometria nadiriana?

Consequentemente:

(1) Que diferenças abissais entre pensar e fazer? Se fazer pintura é agir e pensar simultaneamente, o que é pensar pintura? É pensar sobre o que se pinta, e como se pinta? É possível pensar a pintura na ausência da pintura? Na ausência do fazer? É possível que o objecto de pintura sobreviva à dimensão apenas do seu pensar? Ou o seu pensar apenas o é quando implica a consequência do fazer ou, melhor, quando a circunstância do fazer - que compreende no seu modelo o *pensar fazer* -, seja o motor das acções picturais que



se desenvolvem para se dar cumprimento a um desígnio de forma e de discurso. A enunciação da forma e do discurso, essa, pertence naturalmente ao lado menos visível, o lado preparatório, esse sim, lado absolutamente indescritível na sua dimensão qualitativa¹³.

(2) Associar o pensar ao fazer, e o fazer ao pensar, significa dizer que o objecto artístico reúne em si-mesmo uma dimensão simultaneamente retrospectiva e prospectiva. Em vez do objecto é o pintor que cumprirá uma função de verdadeira mediação. Pensar a pintura com a investigação dentro é pensar a pintura como território emergente de um fazer e, no cruzamento de acções e de resultados, a investigação como acontecimento de uma prática e ou de uma teoria de um objecto que no fundo pretende dar a ver o território de um caminho. Por isso, a importância relacional entre pintura e investigação justifica-se na medida em que o comportamento do pintor (e investigador) e do investigador (e pintor?) deve ser de absoluta natureza autobiográfica. A dimensão autobiográfica sustenta-se, por isso,

Nadir Afonso, *Estudo (Nº 1038)*,
22x32,5cm, gouache e grafite sobre papel.
Colecção particular, 1955.

pelas memórias, sempre poéticas, que o objecto da pintura nos *dá a ver*. A importância relacional será, então, a da importância da pintura no processo da pintura. O que quer dizer, a importância do corpo como uma espécie de lugar de um *estado de coisas*, onde o objecto pictural se imagina enquanto *objecto como um em mim*¹⁴.

(3) O *aprofundamento da teoria* tem sido uma opção clara para, em contexto de produção artística, se desenvolver objectivos e estratégias que considerem uma maior consciência dos processos criativos e, designadamente, um acréscimo crítico das acções que visem pensar e fazer o objecto de arte. Muitas das vezes confunde-se a dimensão teórica com a dimensão crítica. Pelo que, se o aprofundamento teórico é geralmente a antecedência de uma praxis, a dimensão e aprofundamento crítico é certamente a consequência de um objecto ou estado. O aprofundamento teórico ou crítico é essencial e, para que essa circunstância ocorra é imprescindível que o contexto da produção artística seja liberta de todos os constrangimentos acessórios, nomeadamente de todos aqueles que estão associados à sua génese e recepção. Por outro lado, o aprofundamento crítico, como consequência de uma abordagem teórica exercida na contemplação da obra de arte e no pensamento do autor, encontra no campo institucional e académico o terreno de excepção para se fazer aliar a procura do conhecimento com a vontade da invenção. Entre a teoria e a praxis, e entre a produção e a crítica, balizam-se as questões fundamentais do universo e do exercício da investigação em pintura. É, supostamente a partir deste berço de condições (e) de realidades que se configura (ou não) aquilo a que se designará de *territórios de práticas oriundas da acção pela teoria*. Entendidos, os territórios, como lugares onde é possível a invenção de estratégias aptas a romper a dicotomia entre teoria e praxis, por um lado, e entre produção artística e produção do saber, por outro. Os lugares onde presumivelmente é possível o acontecimento destes territórios são, justamente, os da escola de arte. Também por isso poder-se-á pensar que o paradigma da investigação em arte e ou em pintura é o paradigma que acontece, obviamente, enquanto realidade que surge sempre exacerbadamente única, como único é o tempo da escola de arte. Neste contexto, Gerald Raunig entende o aprofundamento da teoria como uma espécie de *reapropriação de um tempo próprio*, onde a eventual recusa à produção artística só se justificaria pela aceitação, recíproca, de decisões de ruptura e de apropriação. Por isso, o aprofundamento da teoria mais não é do que a prática de um exercício de reflexão que coloca a instância do projecto como efectivo *lugar da redução radical da complexidade*.

(4) O aprofundamento teórico é suscitado, então, pelo acto de pensar o fazer da obra ou do objecto. Então, e em consequência, o aprofundamento teórico coloca-se como acto vertical, e radical, na medida em que faz anunciar uma realidade sem destino ou objecto segundo, isto é, sobre a linha de fractura concreta do aprofundamento teórico pode, com efeito, haver lugar a uma

intensificação da leitura, da palavra e da escrita, ou seja, o caminho de uma espécie de *desalfabetização*, em direção a um duplo movimento consistindo na organização crítica de regras contemporâneas para efeitos de constituição ou apropriação de um pensamento ou estilo próprio(s).

(5) O processo de aprofundamento teórico, como aliás todo o processo criativo e artístico, supõe-se como simultaneidade singular entre a *alfabetização* e a *desalfabetização*. O que implica uma produção de saber para além das convenções acadêmicas e que aspira em provocar, sempre e ao mesmo tempo, um movimento entre a *territorialização* e a *desterritorialização*. Se a alfabetização significa ou simboliza um processo para procedimentos de orientação e de formação de discursos actuais, a *desalfabetização* tem por missão e função suscitar o oposto ou o negativo, isto é, a missão de construção de procedimentos, sempre relativos e dedicados aos modos de pensar, de escrita e de discurso. Como nos descreve Gerald Raunig:

Approfondir la théorie signifie également se confronter aux contextes, aux lieux et aux discours de la formation de théories et de la production artistique. L'approfondissement ne peut pas consister simplement à s'aménager un petit monde et à cuisiner une petite soupe élitiste entre l'art et la théorie.¹⁵

(6) A estratégia do aprofundamento teórico visa, mais do que contestar ou suportar a prática estética, dar consistência à ideia de que o campo artístico faz ligar as invenções conceptuais com as práticas críticas. Deste modo, e num quadro académico, nomeadamente, existe uma cumplicidade (frágil) entre a cooptação e a apropriação pela instituição. Uma prática artística, qualquer que ela seja, não é utilizada no sentido da desdiferenciação, ou da realização das diferenças entre o interior e o exterior na realidade das instâncias (entre a realidade que transporta e projecta, e a realidade que inventa e propõe). O que existe são processos precários de mudança e, principalmente, de diferenciação. Neste contexto, tanto na instituição-escola, como nas iniciativas auto-organizadas de produção do saber, do trabalho cultural ou do trabalho político, o aprofundamento teórico é, em última e radical instância, uma estratégia de afirmação que, por ser ideológica, é certamente de natureza política. Assim, o contexto académico e universitário abre (não resolvendo) problemas centrais no campo da investigação: o da relação complexa entre ensinar e aprender, entre competências específicas desenvolvidas e posições hierárquicas formais ou informais diversas, ou ainda entre as formas de conquista de poder e as formas de fixação e de perpetuação desse mesmo poder. Mais importante do que a solução – que fecha, será o problema – que abre¹⁶.

(7) A questão da *tenue* é a questão que atenta as fundações da produção em geral. O saber é, por isso, tratado como uma realidade sem possibilidade aparente de mudança, ou não. E, eventualmente, na hipótese de se situar alocado a um trabalho de aprofundamento teórico, então, consistiria, o saber,

numa instância de mediação entre uma realidade estática, que por se conhecer transmite-se, e uma realidade dinâmica, que por se desconhecer procura-se. O saber, enquanto mediação, é possivelmente pertença inquestionável de um discurso de verdade. Investigar é produzir uma *tendue*? Adotar uma *tendue* tem que ver com a possibilidade de realização de um movimento ou acontecimento *ao longo de uma relação* (ou de várias situações relacionais), sem que com isso se pretenda fixar a produção do saber num determinado meio ou contexto estático. Aquilo a que Foucault designa de “*parler vrai*” tem que ver justamente com a ideia de uma *relação crítica (e) em movimento* (que originária é do conceito grego de *parrêsia*).

*La parrêsia, le parler vrai, est la quatrième forme du discours de vérité, qui va au-delà des types du professeur, du sage et du prophète. Foucault distingue en gros trois variantes pour le concept de la véridiction parrésiastique: la véridiction politique (...) et la véridiction éthique comme mise à l'épreuve et exercice (...) comme "activisme philosophique" et comme prédécesseur des mouvements révolutionnaires du XIXe et XXème siècles*¹⁷.

(8) Produzir uma *tendue* enquanto acto de investigação concita o entendimento de que o saber pertence a um contexto dinâmico. A produção do saber parece encontrar-se justamente no movimento que acontece no trânsito entre *aqueles que questionam* e *aqueles para os quais o questionamento incita* ao exercício do *souci de soi*. No movimento nasce o saber que engendra uma diferenciação, “*comme différence, comme distance, qui a été conquise sur l'opinion générale et les certitudes partagées*”¹⁸. Esta relação específica que se focaliza sobre o exame da *conduite de vie* e do *souci de soi* corresponde a uma “*tendue*” que não está incorporada no indivíduo: ele é antes uma *tendue en mouvement* paradoxal, uma *re-lation mue*. Numa tal relação, não se tratará mais da figura clássica da mediação, mas do movimento do *logos*, do discurso ele-mesmo, segundo uma formulação feliz introduzida por Foucault, “*l'école du maître qui manque*”¹⁹.

(9) O aprofundamento da teoria mais não é do que a possibilidade de se realizar o pleno exercício da *parrêsia*, isto é, do *parler vrai*. A adopção da estratégia da realização da *parrêsia* mais não faz do que possibilitar a exigência da consciência da criação, isto é, a exigência de uma acção de se *pensar* o *pensar*, ou de se pensar o objecto e o seu fazer para além de uma mera relação próxima e funcional. *Pensar o pensar* é o princípio do lugar onde a *verdade se fala*, onde a verdade acontece porque existe em independência de um lugar, de um contexto, ou de uma conjuntura. *Pensar o pensar* é o pensar o fazer antes do fazer, é pensar o que faz acontecer o objecto, é pensar a liberdade do movimento e da *parrêsia*, é pensar a possibilidade de um todo.²⁰

(10) O aprofundamento da teoria suscita-se como grande estratégia de afirmação de um pensar absoluto, de um pensar artístico, de um pensar criador

(assimétrico e irregular), onde o que parece acontecer é o mero exercício de uma transfiguração no interior do pensar sem que exista qualquer meta no sentido em que a *teoria em estado de aprofundamento* resulta num *estado de relação* ou num *estado de dedicação*. Isto é, num estado de preparação ou de antecipação a um presente, a um objecto, a uma praxis. Pensar a teoria é pensar no aprofundamento da teoria, é pensar na lógica de uma *parrêsia* onde o absoluto é o caminho único sem destino. Onde a praxis é apenas o lugar desse caminho sem destino e ou sem meta.

(11) Para concluirmos, e recuperando o conceito do *pintar certo*, de Joaquim Rodrigo, podemos aceitar que em Nadir Afonso a construção da pintura é a do *quadro consciente* que, desse modo, nos dá a ver e a conhecer todo o seu pensamento estético e artístico e, em consequência, será a sua pintura portadora de uma dinâmica que facilita a compreensão, numa primeira instância, dos princípios da teoria estética, e numa segunda instância, da percepção da existência, de facto, da *parrêsia*, como evidência ou consequência de um *permanente aprofundamento da teoria* que torna determinante, pertinente e nítida a presença de uma singular *geometria de pintor*.

Porto, 31 de Agosto de 2016

Notas

¹ Michel Foucault apresenta em Maio de 1982, na Universidade de Grenoble, uma conferência consagrada à *parrêsia*. A partir de 1982 consagrará uma grande parte dos seus últimos trabalhos à noção de *parrêsia*, noção traduzida habitualmente por “franc-parler”, e que surge já no curso do Collège de France de 1982, *L’herméneutique du sujet*, sendo o tema principal dos cursos de 1983, *Le gouvernement de soi et des autres*, e de 1984, *Le courage de la vérité*. Mais tarde, apresentará um ciclo de seis conferências na Universidade de Berkeley, em Outubro e Novembro de 1983, conferências dedicadas ao tema da *parrêsia*. Finalmente, uma definição muito sucinta da noção de *parrêsia* que, qualificada de “tout-dire” ou “d’obligation de dire”, representará “l’implication et la manifestation, dans une transparence totale, de celui qui parle dans la vérité de ce qu’il dit”, segundo o que nos dizem Henri-Paul Fruchaud e Jean-François Bert (<http://anabases.revues.org/3956>).

² Com efeito, em Nadir a *teoria dos espaços* organiza-se a partir da morfometria. Que, no fundo, mais não é do que o trabalho compositivo com as formas geométricas. Formas estas que se fazem corresponder, no *quadro consciente* (designação de Joaquim Rodrigo, que encontra similitude pictural na ideia de suporte, ou fundo, ou écran), as designadas *formas positivas* (formas integradas e formas desintegradas no léxico nadiriano), ou unidades mais simples ou mais complexas.

³ Mesmo com a absoluta rigidez da geometria, Nadir compatibiliza, na prática da pintura, a possibilidade do expressivo e do sensível. E, nessa compatibilidade, que aparentemente passa pela desterritorialização da geometria, o acontecimento da pintura vive de uma inabalável decisão autoral, que a liberta dos nós ou dos pontos iniciais que as leis geométricas, como leis subterrâneas ou invisíveis, possuem. E, desse modo, a

pintura tem a pretensão de revelar, isto é, de parar o tempo estrutural e estruturante das formas e das suas relações, que na dimensão conceptual é invisível e ou inexistente.

⁴ A lei do movimento pendular de Kandinsky pretende regular, e fundamentar, os pressupostos essenciais da acção de organizar ou de compor a pintura: "Le principe premier et primordial [de la composition] est le rythme: le pouls, la respiration, la circulation du sang (...). La respiration de l'homme coïncide avec la respiration du cosmos (...) il est donc bien naturel que toute création humaine - dont l'art - participe de la même pulsation cosmique. Ainsi toute artiste véritable est tributaire de la nature (...)", Wassily Kandinsky, in *Cours du Bauhaus, Introduction à l'art moderne*, Denöel/Gonthier, Paris,

1975, p. 235.

⁵ In *Cours du Bauhaus, Introduction à l'art moderne*, Denöel/Gonthier, Paris, 1975, p.135.

⁶ O mecanismo da arte encerra um princípio muito simples: o de se compreender a diferença, e a passagem, entre o *ver* e o *perceber*. É, diz-nos Nadir Afonso, graças à união íntima entre o objecto e a sua lei que se obtém a compreensão emancipada das formas. Existe, por isso, uma natural tensão entre o *ver* e o *perceber*.

⁷ As leis das formas geométricas devem estar sempre presentes, estando presentes ou não, de um modo explícito, as mesmas formas. Deste modo, a lei do quadrado, a lei do círculo, e a lei do triângulo, existem para além da presença dessas mesmas formas. Em consequência, as leis preconizadas por Nadir, e que dão consistência à sua teoria estética, desejam-se comuns a toda a obra de arte. Por isso, a teoria nadiriana terá, em última instância, uma função similar à da teoria dos conjuntos. Uma função teórica que se deseja ampla e inclusiva.

⁸ A essência da existência do homem estará na sua dimensão espiritual. Por outro lado, a dimensão noética pode ser considerada superior às demais dimensões, incluindo a espiritual,

garantindo assim a totalidade do homem. A dimensão noética será, então, uma dimensão não-determinada, mas determinante; dimensão da unicidade, da identidade mais profunda do ser humano, implicando também a transcendência livre, criativa e responsável das limitações. Para Husserl a noética, além de ser a dimensão espiritual, é o factor determinante na atribuição de significado à experiência, dando lugar à consciência de algo, de modo que em tal consciência pode "anunciar-se, demonstrar-se e determinar-se racionalmente a unidade da objectividade". Forma de consciência (Tulving), essencialmente ciência do conhecimento (Marc Halévy), ou estrutura de conceitos (Stratton), também na arte moderna a noética ofereceu novas pistas para o entendimento da consciência e dos processos psicológicos. Nomeadamente por via do dadaísmo, surrealismo ou *action painting* (artes plásticas), ou por via do fluxo de consciência em Joyce (literatura), ou por via ainda do absurdo em Artaud (teatro), enquanto estratégia alternativa de aproximação, descrição e interpretação da subjetividade e da realidade objectiva, subvertendo o racionalismo e propondo um novo paradigma estético fundado na emergência da intuição.

⁹ In *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p.60.

¹⁰ Trata-se de uma obra de François Morellet, de 2002, em homenagem ao arquitecto francês Jean Lamour que em Nancy realizou um trabalho de arquitectura notável no século XVIII. De certa maneira, Morellet pretende recuperar o sentido barroco de Lamour em inusitado movimento curvilíneo.

¹¹ Em François Morellet, sendo outra certamente a natureza da pintura, também é possível configurar o estereótipo do excesso e da ausência, mas em aproximação radical a um arquétipo primordial: o *acaso do acidente* permite supor que a *excepção* organize o espaço como totalidade de uma regra. O sentido geométrico, que contraria um qualquer formalismo rígido e fechado é uma constante que coloca em evidência o princípio da contemporaneidade fundado

na convicção da metáfora e na recusa do realismo.

12 François Morellet desenvolve o processo da sua pintura em total independência. Desenvolve-o articulando, de um modo decisivo, tanto o *esprit de finesse*, como o *esprit de géométrie*, na opinião de Pierre Mabile. Para, desse modo, ainda, o trabalho de pintura equacionar-se em exercício de uma possibilidade de se operarem as escolhas no interior da própria regra e série.

¹³ A investigação em pintura participa, então, tanto do pensar como do fazer. Participa de uma acção prospectiva (do pensar o fazer), e de uma acção retrospectiva (do fazer o pensar). Contudo, entre *reflexão* enquanto estado primordial do nascimento do objecto, e *recepção* enquanto estado interpretativo da imagem do acontecido, localizam-se infinitas possibilidades de mediação. Por isso, e numa perspectiva dinâmica, o que acontece, com efeito, é a admissão do *princípio da investigação* como *acção de disciplina* e de *método*, para que seja possível uma maior consciência da criação, e da procura da verdade, nomeadamente. De facto, longe de imaginarmos que a investigação em pintura possa ser, ou deva ser, um *mecanismo de resposta*, será antes um *mecanismo de implícito*. O exercício da investigação desenha-se como estratégia, recíproca, de se pensar e de se fazer a pintura. Não é possível associar-se o acto de pensar ou o pensamento enquanto dimensão absoluta a uma mera apreciação ou reflexão teórica circunstancial e ou preparatória em estado de antecedência de uma praxis, ou em estado de uma poscedência de uma recepção. Assim como não será possível, também, associar-se o acto de fazer enquanto dimensão absolutamente criadora a uma singular determinação e realização prática em estado de culminação estrita de regras ou princípios mais ou menos artesanais ou tecnológicos.

¹⁴ A investigação (em pintura) é ou será a acção da construção da coisa pela transformação do *objecto num fragmento de mim*. Em síntese, e voltando de novo ao estado relacional entre pintura e

investigação, é factual a importância da investigação no processo da pintura - sendo verdadeiro o inverso -, é factual também a importância da pintura no processo da investigação. Pois, se a investigação pode não ser visível no corpo da pintura, a pintura é seguramente inevitável no corpo da investigação. A distância ou a diferença entre o *domínio pintura* e o *domínio investigação* é aquela que é assegurada por uma realidade e por uma função. Se a investigação faz aprender aquilo que é visível, a pintura faz inventar (depois) aquilo que não se vê. Mas a pintura não é o fim da investigação, nem a investigação é uma obrigatória antecâmara da pintura. Pintura e investigação correspondem-se a um *estado relacional* e organizam-se como *momentos detentores de uma mesma disciplina*.

¹⁵ Cf. <http://www.zhdk.ch/index.php?id=inventionen0>, e http://www.zhdk.ch/index.php?id=aesthetik_subversion.

¹⁶ A investigação protagonizada nos territórios académicos de intervenção possui esta dupla valência, a de resolver e a de questionar. A situação da investigação em arte, e em pintura, em franco contexto académico levanta, como é compreensível, questões novas e interessantes, desde logo, pela possibilidade do encetamento de um questionar em permanência: que o mesmo é dizer, de um pensar e de um fazer sem restrições ou condições impostas do exterior, nomeadamente do mercado da arte. Com efeito, o puro experimentalismo consagra-se no determinismo de que o pensamento artístico parece avançar com a possibilidade de se caminhar na procura de um saber que se articula inevitavelmente com o fazer do novo. Mas, como é possível *donner une tenue*? A questão da possibilidade de *donner une tenue* problematiza a emergência, a transmissão e a transformação do saber e, ao mesmo tempo, de um modo ambivalente, manipula o dispositivo actual do *capitalismo cognitivo*.

¹⁷ In "Parler vrai": le maître qui manque" de Michel Foucault. "Foucault (*Le courage de la vérité*) introduit ici entre autres le procédé socratique de vérification de l'oracle de Delphes dont la déclaration était que

personne ne serait plus sage que Socrate. Socrate lui-même ne comprend pas la déclaration d'Apollon, et il ne cherche même pas à l'interpréter. Au lieu de cela, il entreprend un examen étendu et met la déclaration de l'oracle à l'épreuve. Lors d'une traversée de la ville, il entreprend de questionner les citoyens. En un certain sens, ce procédé aborde un problème central, non pas seulement pour ce texte, mais aussi pour la production de techniques contemporaines de la production de savoir émancipateur, également déterminante dans les pratiques opératoires de *l'inchiesta operaia* et de la *conricerca* ou plus généralement, de la *militant research* – voir sur ce point la livraison du même nom : *transversal*-Issue <http://eipcp.net/transversal/0406>, de même que les deux parties du texte „Gemeinbegriffe“ de Marta Malo de Molina <http://eipcp.net/transversal/0406/malo/en> und <http://eipcp.net/transversal/0707/malo/en>.

¹⁸ Frédéric Gros, « Situierung der Vorlesungen », in : Foucault, *Der Mut zur Wahrheit*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp, 2010, p. 444.33.

¹⁹ Foucault, *Le courage de la vérité*, op. cit., p. 142.

²⁰ A consciência da criação tem necessidade de sentido de absoluto, de sentido de rigor total que é antecipatório e que é prospectivo, portanto de passado e futuro. O presente é um resultado, é uma obra, é um fazer. É uma não verdade? Por isso, o *aprofundamento da teoria* não pode ter por missão ou objectivo a consumação do objecto ou da praxis. Deslocada ou destacada, ou em estado de relação, a praxis permite a configuração da teoria, mas a teoria liberta a acção do pensar. O aprofundamento da teoria tem como grande objectivo o exercício de uma acção de reflexão, pura, absoluta e total. De uma acção de reflexão sem que a procura de um efeito condicione qualquer resultado ou função.

Contactar autor (a) - antonio.quadros.ferreira@gmail.com

A Abstracção Geométrica nas Origens da Arte Abstracta em Portugal – Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Almada Negreiros e Joaquim Rodrigo

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FAUL, Investigador do CIEBA, Responsável do 3.º Ciclo das Ciências da Arte e coordenador do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte.

Enquanto exercício de caracterização, e interpretação, propomos uma reflexão comparada em torno da emergência de quatro projectos coerentes de pintura abstracta geométrica, com carácter fundador da abstracção nas artes portuguesas, que foram marcantes nas décadas de 1940 e 1950. Dois nomes, Fernando Lanhas (1923-2012) e Nadir Afonso (1920-2013), eram estudantes de arquitectura do Porto e, a partir daí, envolvidos nas Exposições Independentes que animaram estudante e docentes da Escola de Belas Artes desta cidade na década de 1940. De Lisboa temos Almada Negreiros (1893-1970), figura maior da cultura portuguesa do século XX, com um vasto percurso em várias artes e através de várias gerações, que surgiu algo repentinamente ao olhar público com uma arte geométrica na década de 1950. O outro nome, Joaquim Rodrigo (1912-1997), engenheiro agrónomo e começando como pintor amador por volta de 1950, atravessou a década seguinte com um projecto abstracto de grande rigor de depuração.

Les premiers travaux de peinture abstraite portugais, émergeant dans les années 1940, étaient dominés par une matrice géométrique, dont nous chercherons la généalogie et le jeu des relations à travers quatre artistes de renom : deux sont de Porto, Fernando Lanhas et Nadir Afonso, et les autres de Lisbonne, Almada Negreiros et Joaquim Rodrigo.

Chez Lanhas, la géométrie résulte d'une forte sédimentation archéologique de l'inscrit, dont l'épuration advient par entropie, et se manifeste dans des éléments simplifiés ; Nadir s'inspire des principes ou des lois de la perception, par analogie avec des fonctionnements gestaltistes, pour déterminer simultanément les lois de la construction du cadre et les effets de sa perception ; Almada développe une géométrie par l'ajustement graphique du tracé, le découvrant dans toute sa rigueur et son autonomie propre comme signe

[sinal]; enfin, selon une approche plus scientifique, Joaquim Rodrigo cherche le cadre correct, l'ordre de leur structure stricte, loin de tout pathos de la trace.

Mots-clés: Almada Negreiros, Nadir Afonso, Fernando Lanhas, Joaquim Rodrigo, peintre portugaise, abstraction géométrique.

Fernando Lanhas

*Deus um,
sabedor de Geometrias.*

Um Deus

Decerto eterno.

(Fernando Lanhas, Poema VII)

As pinturas a óleo O1-43-44 e O2-44 foram as primeiras obras abstractas¹ catalogadas por Lanhas. Com títulos iniciais alusivos à música², respectivamente *Canção Triste* e *O Violino*, adquiriram depois o seu título definitivo, numa ulterior integração na catalogação da produção abstracta de Lanhas³, podendo considerar-se estas obras parte essencial de uma proto-história do seu projecto pictórico abstracto.

Uma das primeiras marcas da sua pintura abstracta é a vontade de incorporar a inscrição no suporte, de evitar que estes sejam entes segregados e autónomos, para agirem numa cumplicidade e necessidade mútua. A dimensão do quadro como um todo integral salientou-se cedo em pinturas anteriores que insinuavam uma estrutura arquitectónica (*Escada*, 1945, *Cais*, 1943/1944), numa esquematização das formas que ponderava uma tendência abstracta e geométrica que se entranhava na superfície. É também neste sentido que entendemos a necessidade da densidade matéria na pintura de Lanhas dos anos 40, como um modo de levar a natureza à pintura tornando-a cúmplice da organização do quadro. Ao longo da década seguinte, esta espessura texturada da matéria aliviava numa lisa decantação.

Desde cedo a cor foi um elemento de contraste mínimo, entre cores contíguas e frias, dominando azuis e castanhos e cinzentos-claros. Tal recusa, tanto do contraste de cor forte como do uso de cores vivas, sustentava essa ligação da forma ao suporte, sem segregação por contraste, mas com arreigamento por contiguidade, numa recusa da efemeridade perceptiva da cor viva «que desbota com o tempo»⁴, para estabelecer

Fernando Lanhas, o.2-44, óleo sobre madeira, 1943-1944
disponível in: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/119/artist>



uma sobrevivente perseverança da cor que parece já ter superado «o tempo de desgaste, sendo já a própria *consumação da sua arqueologia cromática*»⁵.

Por seu lado, o enquadramento corta as formas inscritas, prendendo-as ou encaixando-as no enquadramento, prendendo-as à superfície e atenuando o seu avanço como figuras, tendendo assim para um limiar de conformidade entre figura e fundo, onde a forma se estatela uma imobilidade essencial⁶.

Toda a composição é a procura de uma *harmonia tensa* por compensação da interacção dos elementos pictóricos, por um processo de entropia da instabilidade até ao momento em que esta deixa de representar qualquer ameaça, sustentando as tensões até estarem aliviadas de qualquer possibilidade de colapso⁷. Esta espécie de *entropia do devir* deixa em estado de latência as próprias forças necessárias para a sua suspensão «apresando qualquer possibilidade de catástrofe visual», na procura de um «estado de persistência» que funciona em directa proporcionalidade com a depuração de elementos mínimos e residuais constituintes da pintura, como meio para lhe encontrar um «estado de imanência, em função de um vitalismo fossilizado e, por isso, ancestral»⁸. É conhecido o interesse de Lanhas pelos fósseis (desde cerca de 1940), seja por via da arqueologia como da geologia, indicando esse fascínio pela marca deixada por um organismo originário que, fundida com o seu próprio contentor, nos surge com a sua temporalidade profunda de um *pro-to-índice*, um rasto ancestral como uma pegada de dinossauro⁹.

Lanhas interessou-se pelo jogo da fragmentação e da interrupção, exploradas como quebras de uma ordem *gestáltica*. E se a teoria da *Gestalt* referia uma boa forma fornecida *a priori*, Lanhas interessava-se por formas que resultassem de uma temporalidade *aposteriori*, onde a história se processou e onde houve faltas e perdas. Eis o sentido de qualquer registo ou inscrição: é uma perda, um resto, ou seja, a caução do que fica, e essa é a sua essência dada no *subtrair do devir*.

Em finais da década de 1940, e após circunstanciais experiências anteriores isoladas¹⁰, Lanhas começou a pintar seixos bem rolados, escolhidos como peças lenta e sabiamente esculpidas pela natureza, tal como procurou pigmentos líticos¹¹ ou pintou na própria natureza, sobretudo sobre rochas¹². Esta pintura sobre o suporte lítico ou a *pigmentação lítica* procurava unir a pintura a essa natureza petrificada. Lanhas afirmou que a pedra é o «elemento mais duradouro e antigo que existe na terra», pelo que o pigmento lítico inculcava na pintura a «profundidade arqueológica das origens da terra e a garantia da sua própria durabilidade»¹³. As pedras tornam-se mutuamente suporte e material de inscrição de uma inscrição. As linhas de tinta pretendem *pertencer* à pedra, tal como os veios que esta contém, como ancestrais inscrições naturais ou como um fóssil pertence aos seus suportes geológicos. A sua *abstracção*, assente numa apreensão *arqueológica* dos seus resíduos primordiais, é uma instigação para que as suas inscrições façam parte da verdade genealógica do mundo tal como as pedras polidas que recolhia.

Neste sentido, a *tendência geométrica* de Lanhas não pretendia qualquer fundamentação matemática nem axiomas¹⁴. O seu princípio assentava num fundo arqueológico das formas e das cores. A propensão para formas geométricas seria mais um processo de depuração temporal que a obediência a um prévio desígnio abstracto. Se há uma «intuição geométrica»¹⁵ ela não surge *apriori*, mas *atávica*. Um primeiro impulso intuitivo, de contacto com o mundo exterior sensível, do que está ali temporalmente perante nós, desliza com a pintura no sentido de uma serenidade atenuadora de possibilidades de agitação. Daí o seu projecto de pintura se ter desenvolvido por meditada escolha dos seus registos mais imediatos, ao encontro de uma espécie de *congelamento* ou *fossilização* dos registos instintivos por *simplificação* dos mesmos. Lanhas parecia explorar essa distância entre o olhar do referente e o gesto de uma primeira captação, e a posterior passagem para a construção formal do quadro. O tempo dos referentes é um instante que escoia com o gesto que o capta (o desenho), enquanto que a pintura é um tempo que pondera. É neste diferimento que se instala a sua particular tendência geométrica. Ela não é uma ordem prévia, nem uma abstracção separada, mas algo que se enraíza e descobre por dentro da elaboração formal do quadro, como uma sedimentação que, por isso, faz parte da sua *história*.

Daí que, no desenho, enquanto primeiro registo e contacto com o mundo referencial exterior, com autonomia processual, Lanhas mantivesse uma predominância figurativa com decisivos contributos para a sua pintura abstracta. O desenho é mediador entre a natureza exterior e os desenvolvimentos abstractos da pintura, atenuando a oposição desta entre figuração e abstracção. O desenho articula a dimensão visual de um registo e percepção imediata perante o referente (podendo, por vezes, ser um sonho). Por seu lado, a pintura é um exercício de sedimentação dessas inscrições imediatas, numa depuração através de tratamento de composição, redução dos elementos e definição da cor dessaturada e em contraste mínimo. Sobre essa *garatuja vitalista*, a pintura depura, como um trabalho de *sedimentação da inscrição*. Para Lanhas a «obra começa por uma suspeita, uma desconfiança, um vislumbre (...) que vai aumentando dentro de» si¹⁶, que lhe provoca o desejo de «querer ver como fica», como algo que se tem que «cumprir» até à revelação do acerto residual da forma inscrita¹⁷.

Lanhas não evitava o *dever da natureza* para o integrar ao encontro de uma «relação intuitiva radical com a genealogia e gestação das formas»¹⁸. Se há um processo de depuração e redução dos elementos, este deve entender-se num tempo processual que se esforça, simultaneamente, por abarcar e superar o *dever vitalista* do mundo. A marca genealógica dos seus registos (desenhos) perscrutava uma temporalidade sedimentada e endurecida, um processo de apuração sustentado na relação primordial com a natureza (pintura)¹⁹.

Consideramos relevantes os seus desenhos como os registos de pistas de muco da passagem de um caracol (1974) ou das variações morfológicas

de folhas de Hera (1990). Estas (lentas) passagens de vida na natureza deixam marcas estabilizadas nesta - em analogia com essa passagem do pintor que também deixa marcas na natureza. São índices que ficam, sendo depois o trabalho da pintura ponderado sobre a estabilização desse índice²⁰. Para Lanhas a depuração das formas é um resíduo histórico e não a procura de um *grau zero das formas*, não sendo a especulação de uma forma definitiva e totalizante, mas antes uma marca estabilizada no seu desgaste ou entropia.

Dois movimentos de abstracção nos interessam em Lanhas: o das formas, assente nessa temporalidade endurecida, que arrasta a inscrição para um tempo petrificado, sendo por este processo que a geometria espreita por simplificação das formas, tal como os elementos da natureza (a perfeição polida de um seixo rolado), e a abstracção perante a própria pintura, obrigada a tornar-se um modo de conhecimento entre outros para se tornar parte de algo mais vasto. Não há abstracção (no sentido filosófico de separação e extracção) *na pintura*, mas *da pintura* enquanto actividade que passa a justificar-se por princípios estranhos a si. A pintura não era uma reprodução, estando para lá da mimesis e explorando uma dimensão própria de abstracção, não «uma “segunda natureza” e sim participante de uma natureza única, integradora de um discurso plural mas una, que o artista não cria mas revela e encontra»²¹. Este argumento alinha com *Os sete rostos de Lanhas*, propostos por Fernando Guedes, que lhe constata a sua necessidade de pluridisciplinaridade, no entendimento da pintura num contexto meta-pictórico que compensa a ausência de manifestos ou reflexões teóricas da sua abstracção: porque «a pintura não lhe é nem paixão, nem sina nem apelo fatal»²². Não é necessário teoria para ter um conhecimento da pintura. A pintura é um modo de conhecimento que alinha paralela e necessariamente com outros.

Nadir Afonso

L'ambition de l'esthétique ne peut être que celle de se constituer dans une phénoménologie de la géométrie perceptive.

(Nadir Afonso, *Le Sens de l'Art*, 1983, p.132)

As primeiras pinturas de Nadir Afonso, marcadas por um gosto aquarelista de mancha diluída, que a crítica coetânea apreciou como uma «execução própria dum impressionista»²³, mostravam paisagens distantes e difusas, dos quais se apreendiam apenas sinais estruturantes, numa espécie de impressão dos seus ritmos moduladores. Transportar estas *impressões* gestuais e matéricas para *preocupações geométricas* atidas à superfície do quadro, com outro rigor de construção, definiriam a sua entrada na abstracção. Entre 1945, e até à entrada da década seguinte, Nadir explorou um imaginário surrealista definidor de paisagens irreais, por vezes voluptuosas, noutras reduzindo os



Nadir Afonso, *Espacilimité*
(*Espacilimitado*), óleo sobre tela, 1958
(disponível in: <https://gulbenkian.pt/cam/collection-item/espacilimitado-139046/>).

elementos e estendendo superfícies com tendências abstractas, pelo seu despojamento de superfícies cromáticas, com referências a Max Ernst, Masson ou Chirico²⁴.

Se Nadir partia da cidade como referente, num princípio *ar livrista* e perante o modelo (depois com uma transfiguração fantástica), a abstracção seria um mergulho no funcionamento das formas, procurando entender como o gesto do artista obedece a eficácias que funcionam na colocação e inter-relação dos elementos sobre o plano do quadro. Seria com estas bases que iria mais tarde regressar às cidades como tema, no que já não seria *ar livrismo*, mas uma espécie de *para-figuração* dos ritmos urbanos.

Depois de partir para Paris em 1946, para imediato trabalhar no *atelier ATBAT* de Le Corbusier, a obra de Nadir iria ser totalmente abstracta e dominada pela geometria. As *Composições Geométricas* de 1947 eram marcadas pelo «modulor» de Corbusier, centrado-se no quadrado, triângulo equilátero e círculo, animados em contraste de cores puras. Este jogo de proporção da forma, servia de *grau zero* para um trabalho em que a geometria e a matemática eram uma primeira alavanca de lançamento da sua investigação²⁵. Para Nadir tratava-se, a partir de então, de pesquisar

uma dinâmica interna nessas correlações. A manipulação das formas encontrava a harmonia da dinâmica perceptiva entre as formas. Por isso, o *módulo* não era um ponto de chegada, mas um ponto de partida, algo que se põe em relação, que se compõe, para animar a composição (e a percepção). Não se tratava de colocar formas segundo uma boa medida, nem de uma lei que determine a sua ordem e colocação, mas de leis de relações e correlações; não o que determina o *ser da forma*, mas o *estar das relações entre as suas presenças, entre as suas entidades* - e é isso que define um *ser de harmonia compositiva*, um *ser que é a lei que rege essas relações*. Não por acaso, um dos seus grandes princípios será a recusa da simetria. Mesmo onde parece haver um centro, o que existe é um ponto nevrálgico, um centro de rupturas.

A estabilidade frontal destas composições irá animar-se numa pesquisa múltipla de relações e antinomias, patente na sequência seguinte de séries, entre formas dentro e fora (fase *Barroca*), entre positivo e negativo (série *Spirale Blue*), entrelaçamento (fase *Barroca* e ainda na fase *Egípcia*), entre formas orgânicas curvas e formas rectilínias (fases *Barroca* e *Egípcia*), explorando dinâmicas como repetição, variação e concatenação longitudinal (anunciado na fase *Egípcia* e desenvolvida na *Espacilimité*). Em todas estas fases é possível entender uma tendência mural das composições (e há alguns estudos de muros arquitectónicos), mas o percurso é exactamente a assunção da picturalidade, da passagem daquilo que parece uma subdivisão proporcional do muro que rege os seus elementos, para uma dinâmica das formas no interior da composição. Esta decisiva passagem fundamentava uma libertação da arquitectura e uma consequente *autonomia da pintura*, uma libertação dos aspectos funcionais e decorativos. A arquitectura ainda procurava «leis da perfeição», enquanto a pintura pesquisava as «leis da harmonia» - o que para Nadir eram questões distintas²⁶.

Com a fase *Egípcia*, Nadir Afonso explorava o ritmo da repetição expansiva e suas interrupções, numa espécie de friso interrompido: *Friso de Karnac* (1951); *Friso de Àmon* (1955); *Friso de Ísis* (1955-56). O movimento já se explorava como deslocação ao longo da superfície por justaposição (e, por vezes, alguma interpenetração formal) lateral de elementos. Mas o encosto dos elementos até ao desvanecimento de um fundo orientador e a sua relativa extensão em superfície, fazendo preencher o quadro, tornava mais lento o movimento perceptivo relativamente ao que se desenvolveria logo de seguida na série *Espacilimité*.

Em Paris, Nadir trabalharia com nomes como Le Corbusier, Edgard Pillet ou Jean Dewasne. Estes últimos criavam em 1950 o *Atelier d'Art Abstrait* e todos eles eram colaboradores na *Galeria Denise René*²⁷. A série *Espacilimité*, que consideramos uma das mais determinantes do percurso de Nadir, marcava esta fase em que o pintor se apresenta na galeria *Denise René* (1956 e 1957) e num dos salões das *Réalités Nouvelles* (1958)²⁸.

Na série *Espacilimité* (1954-1955) dominam eixos horizontais como directrizes que suportam o dinamismo de interposições contínuas de formas e cores. Estruturas modulares, em metamorfose ao longo da sua repetição,

vão alterando sobre um vazio branco com sentido de superfície. O fundo ampliado, por redução relativa dos elementos que sobre ele se deslocam, faz com que o sentido da sequência rítmica se processe por uma espécie de salto acelerado sobre o vazio. Esta aceleração do dinamismo óptico salienta a interrupção lateral e o sentido de «espaço ilimitado». Se os frisos da *fase Egípcia* aceitavam a interrupção da moldura, agora a percepção confronta-se com essa brusquidão. As formas só cortam o campo visual nas margens laterais, sendo aí ampliado tanto o sentido de interrupção como a induzida continuidade²⁹. As horizontais dos limites superior e inferior não se maculam, abrindo o fundo branco e deixando fluir a dinâmica mais concentrada de elementos ao longo do eixo horizontal. O limite do quadro era instrumentalizado para induzir o ilimitado e nessa tensão ampliava-se um efeito dinâmico, de movimento virtual. Daí que as suas formas sugiram cadências musicais e surjam várias relações com uma pauta.

Com a série *Cidades*, que iria marcar todo o seu posterior percurso, Nadir voltava a colocar as suas preocupações no interior de uma situação referencial, o que o afastava das tendências abstractas da *op art*. As cidades impunham os títulos das pinturas, mas não ditavam um *topos* concreto, nem um motivo, nem muito menos um tema, actuando como uma espécie de *mote*. Nesta série, como se a sua formação de arquitecto se integrasse na sua vocação de pintor, o ritmo urbano de uma referência exterior de uma cidade concreta servia de base à exploração de um ritmo interno da pintura. A deslocação dos elementos passava a efectuar-se em profundidade, em gradações estruturais que definiam a modulação compositiva. O eixo horizontal explorado em *espacialité*, apresentava-se como uma espécie de horizonte, sobre o qual passava a actuar um eixo em fuga, de profundidade perceptiva. O olhar que antes se movia lateralmente até chocar com a interrupção da moldura, passava a ser empurrado para o fundo do quadro. A ilimitação passava a ser o que o olhar gradualmente perdia no efeito de profundidade. O efeito de superfície, como extensão coordenadora dos movimentos ópticos, divergia-se em função de um eixo de perspectivação que virtualiza uma espacialidade tridimensional.

A imagem passava a ser a captação do ritmo visual de um lugar (urbano), na «aplicação duma linguagem de essencialidade geométrica na recomposição da unidade orgânica de lugares existencialmente vividos»³⁰. Nadir Afonso transferia o devir da natureza urbana para um ritmo plástico próprio da pintura, que lhe era irredutível e que simultaneamente se animava ao olhar por correlações internas que definiam as regras ópticas. As suas preocupações centravam-se nas relações entre *movimento (óptico)* e *espaço visual*, entre o que faz mover o olhar e o que o faz fixar, como uma dicotomia que anima o movimento perceptivo. Suspendendo e anulando o movimento gestual e emocional expressionista, Nadir explorava, através do rigor das formas e da afirmação de contrastes cromáticos, um dinamismo sem gesto nem emoção (sem *pathos*), mas actuante por indução estrutural e apreendido por efeito

perceptivo. Neste sentido, o gesto do artista cumpria uma ordem que rege os «mecanismos a criação artística»³¹ através da manipulação dos «objectos geométricos»³².

Nadir procurava a justeza da forma, subtraindo o acto de imaginação na procura de regras de manipulação dos elementos, trabalhando assim uma relação de causa e efeito entre esses elementos que se legitimava ao *olhar*. Processualmente isto implica um modo de funcionamento: é o lançamento das primeiras formas que provoca as outras, exigindo-lhes *modos de relação e composição*. Apenas a concepção do primeiro elemento sobre a superfície do quadro provoca a indecisão criativa: depois disso, tudo se ia resolvendo como se a pintura fosse uma função lógica. Esta certeza processual, como a sua aprendizagem, era inerente tanto à construção como à percepção da imagem. Não se tratava de saber se é o olhar que tudo legitima ou se há um em si da forma ou do fazer, porque todos estes termos faziam parte dessa *geometria natural*. Nadir insistia contra a dicotomia do primado do espírito e o da matéria, assumindo a «exclusividade *sujeito-objecto*», assente na «*prioridade da relação*»³³ e no *sentir* da exactidão³⁴. Desejava-se chegar «à evidência da lei geométrica natural existindo em si e independente de nós»; pelo que a «ambição da estética deveria ser a de constituir uma ciência rigorosa»³⁵. Nadir acreditava que «a natureza possui leis matemáticas», cumprindo ao artista fazer que elas ressoem «no espírito do homem sensível» ao «nível de uma percepção intuitiva» (não ao «nível da inteligência») ³⁶. Segundo Nadir: «Há exactidão e inexactidão, mas o raciocínio não sabe explicar, porquê? A hipersensibilidade sente a energia da exactidão»³⁷. Portanto, há uma «fenomenologia da geometria perceptiva» com que o artista se depara³⁸. A responsabilidade do artista era de «compreender a diferença, e a passagem, entre o *ver* e o *perceber*», que é lugar de tensão³⁹, como «urbanidade da pintura»⁴⁰, no sentido de uma urbanização da deambulação e do habitar da percepção.

Almada Negreiros

O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.

(Almada Negreiros, *O Desenho*, Madrid, Junho de 1927)

Em Dezembro de 1957, Almada Negreiros enviava à última da hora para a *I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian*, uma série de pinturas cujo rigor abstracto e geométrico surpreendiam pela dimensão algo inédita no vasto percurso do artista, mas que teriam continuidade, pouco depois, em obras apresentadas no *Salão de arte Moderna da Casa da Imprensa* (1960). Apesar dessa relativa surpresa da aparição, perante a tradição figurativa que enquadrava Almada Negreiros em várias gerações do modernismo português desde a década de 1910, há uma genealogia possível que ajuda a entender



José de Almada Negreiros, Porta da Harmonia, 1957, óleo sobre tela, col.FCG (disponível in: <https://gulbenkian.pt/cam/collection-item/porta-da-harmonia-139006/>)

anteriores fundamentos para o aparecimento desta tendência geométrica. Nos anos 40, entre os vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima e os Painéis das Gares, havia sinais dessa transição. Mas foi com os estudos em torno dos painéis de Nuno Gonçalves, ou melhor, da disposição retabular dos painéis, que Almada despoletou toda uma especulação matemático-geométrica que marcaria os últimos anos do seu percurso individual. E esta individualidade era, usando as suas próprias palavras, a raiz do universal: «As regras do pensamento universal só as pode encontrar cada um individualmente»⁴¹. Destacamos três vias, que se foram afirmando e relacionando ao longo dos anos, que fazem parte desse percurso individual, em função da abstracção geométrica:

A colaboração com a arquitectura, destacando-se, desde finais da década de 1920, o envolvimento com Pardal Monteiro, que o levaria à prática do fresco, do vitral⁴² ou do azulejo⁴³, implicando outra mudança de escala e de relação das formas. Esta relação entre a arquitectura e a pintura estaria nas suas reflexões sobre a reconstituição retabular dos Painéis de Nuno Gonçalves. A arquitectura, das poucas «artes» que Almada não praticara directamente, mas da qual intensamente se aproximara nas últimas décadas, tornava-se crucial, absorvendo inclusive uma teoria geométrica vinda da primeira maçonaria (a *maçonaria operativa* da lojas de pedreiros dos últimos séculos da Idade Média) que seria fundamental para a sua especulação geométrica.

Uma pesquisa através da pintura, onde as alusões de conteúdo ou de forma à geometria se iam fazendo. No primeiro caso destacam-se a *Homenagem a Luca Signorelli* (1942)⁴⁴; ou, alguns anos depois, o *Retrato de Fernando Pessoa* (1954; nova versão em 1964). Mas consideramos o interesse pelo neocubismo, emergente por volta de 1943-1944, um momento de charneira decisivo. Tudo culminaria na sua última obra de vulto: o painel *Começar* para a sede da *Fundação Calouste Gulbenkian* (1968-1969).

Um interesse teórico onde se vinha manifestando esse fascínio pela geometria e que seria revelado por Almada Negreiros nas famosas entrevistas a António Valdemar publicadas no *Diário de Notícias* em torno do Políptico de Nuno Gonçalves⁴⁵. Muitas destas especulações ficariam em vários escritos fragmentados e inacabados, alguns compilados mais tarde através dos esforços de Sarah Afonso, que forneceu o material à leitura e tratamento do pintor Lima de Freitas, esforços ultimamente renovados através de estudos com maior enquadramento universitário e vindos de áreas como a Geometria e a Matemática⁴⁶.

Sublinhemos a marcação neo-cubista, que começou a interessar Almada Negreiros por volta de 1942, em amizade com o pintor brasileiro Cícero Dias e o pintor António Dacosta, este último recente herói da pintura surrealista portuguesa. Se Cícero trabalhava muito em função da explanação da cor viva, e Dacosta em função de uma picturalidade que destacava a própria matéria e gesto expressivo, Almada explorava a partir do desenho e era com ele que começava a destacar a consciência da superfície envolvida (contornada) e as suas relações de espaço e área⁴⁷. Tratava-se de pensar a estilização linear não apenas em função dos contornos internos e externos das figuras, de que fora mestre desde os anos 10, para fazer actuar uma consciência estrutural da construção das figuras com o campo visual - cruzada com a relevância da relação com a arquitectura, os frescos da Rocha Conde de Óbidos (1945-1948) seriam a primeira obra chave a destacar desta pesquisa.

Nos frescos da Rocha conde de Óbidos, a expressão linear, que sempre dominara em plena intuição, fortalecia-se para além de uma capacidade estilizadora das figuras e sintética do desenho, para se acrescentar uma competência de divisão poligonal da superfície, a partir da qual se determinavam as formas, a luz e a cor. Esta capacidade, anunciada desde os seus arlequins dos anos 20, teria confirmação na sua primeira versão do *Retrato de Fernando Pessoa* (1954), executado para o restaurante *Irmãos Unidos*, tal como a simetricamente invertida versão efectuada dez anos depois para a Fundação Calouste Gulbenkian. Neste retrato, os losangos dos mosaicos do chão remetem, formal e cromaticamente, para os referidos arlequins, ao mesmo tempo que supõem a padronização de uma modulação das formas e da luz. A luz não marca modelações de corpos e espaço, mas o vinco de arestas que determinam áreas de superfície. Assim, a concepção da figuração deixa de ser apenas a determinação de um desenho elegantemente estilizado, para se tornar também, e sobretudo, a da própria construção e ordenação da superfície do quadro. Uma linha, além de ser um contorno de uma figura, assume-se também como uma aresta que separa áreas do quadro. Esta passagem da lógica da figura, para a do sentido global do campo visual, além de ajudar a justificar a surpresa provocada pelas obras apresentadas na exposição da Fundação Gulbenkian, estaria na base da passagem de Almada para a abstracção - de passagem do *desenho como construtor de figuras*, ao *desenho como figura*.

Abordemos agora a importância para o campo teórico desta inclinação geométrica, a relação de Almada com os painéis de Nuno Gonçalves. Este interesse iniciara cedo, pouco depois da apresentação pública do políptico restaurado (1910), e por altura do encontro em Lisboa dos protagonistas da história, Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso, quando da exposição individual deste último na Liga Naval (Dezembro 1916). Tal *pacto futurista* em frente aos painéis definia um ritual de compromisso para a construção de um destino da arte moderna portuguesa⁴⁸. Em meados dos anos 20, na emergência da querela dos painéis, Almada envolvia-se de novo apresentando uma primeira tese de conjuntura do políptico por articulação geométrica do ladrilho⁴⁹.

As entrevistas com António Valdemar seriam novo e intenso momento conhecido de Almada em torno dos painéis, sendo também o mais decisivo no seu envolvimento com a especulação geométrica. Na altura das entrevistas, Almada apontava já cerca de vinte anos de pesquisa específica (portanto, situando-se no início das pesquisas neocubistas), referindo ainda que teriam sido interrompidas com o seu envolvimento nos frescos das Gares Marítimas – que não lhe eram estranhas para a construção da sua geometria, como defendemos – mas só então tinha chegado «o momento da divulgação», embora acompanhado de lamento de ser uma «trabalho seria para uma geração e não um trabalho individual»⁵⁰.

Entende-se que o centro das especulações de Almada em torno dos painéis não se centrava nos retratos e na sua identificação⁵¹, que tinha sido a grande querela historiográfica, nem se dedicava tanto à composição de cada painel, para antes se entregar a ordens geométricas e proporcionais entre os vários painéis na estrutura retabular: entre altura e largura do campo visual, destes com os espaços possíveis onde estariam destinados e do seu acerto com formas geométricas⁵².

As primeiras interpretações desta teórica produção final, efectuada pelo pintor Lima de Freitas, apesar dos seus méritos, excedem numa geometria sagrada que interessava a este pintor mas que não era a via justa de Almada. Neste actuava uma geometria de via pitagórica, que uma elaboração conceptual e teórica sustentara como genealogia, a partir da qual se determinam os acertos e razões da *grafia*. Se há uma metafísica ela acerta-se com o próprio traçado, onde o *ver* constata uma *verdade que a mente sabe*. Portanto, não um formalismo *gestáltico* nem um esoterismo espiritual ou sagrado, mas uma ordem geométrica cuja lógica própria determina numa evidência visual – portanto, segundo um rigor *apriorista*, mas cuja explicitação só se revela na *visão do traçado*. A intuição, com o que lhe escapa no processo cúmplice de «revelação», torna-se a base da própria vontade de uma certeza que trespasse para esse traçado, como que processando um espírito de «iluminação» e de «missão»⁵³. Essa vontade de certeza da inscrição alimentou a obsessão de uma pesquisa que marcou os últimos anos de Almada, com um certo fechamento

sobre si, processo que foi aumentando no próprio esforço e dificuldade de aplicar na prática, de resolver como entendimento na imagem percebida.

Neste esforço de relação entre a efemeridade da *inscrição* e a permanência do *traçado*, Almada diferenciou o *signal* como algo «constante» do *símbolo* como «epocal»⁵⁴. O *signal* é a presença gráfica do ícone, algo que se mantém estabilizado perante a oscilação simbólica e cuja imanência sustenta uma permanência. Há uma ordem da *inscrição* gráfica disposta enquanto *traçado* (o *signal*), cuja estabilidade supera a do significado de qualquer conteúdo. Interessava a Almada demonstrar essa força universal do *signal*, vinda de uma durabilidade tão antiga que fatalmente se manifestava constantemente moderna, visto que era «unânime o que está e estará intocável»⁵⁵. O tempo efêmero da *inscrição*, dada no devir de um acto, intuía esse *signal* de permanência do *traçado* que fica, fixando-se como um *cânone*⁵⁶ numa unidade imanente e auto-suficiente que se estabiliza num tempo profundo de persistência. Era essa a sua relação com os painéis de Nuno Gonçalves, cujas razões geométricas gerais do políptico superavam a *inscrição* histórica das personagens⁵⁷, pelo que era esse fundo que, como um *signal*, se sobrepunha como razão dos outros factores, ou seja, a geometria subtraía-se à *inscrição* para encontrar na estabilidade do *traçado* a maior permanência da obra.

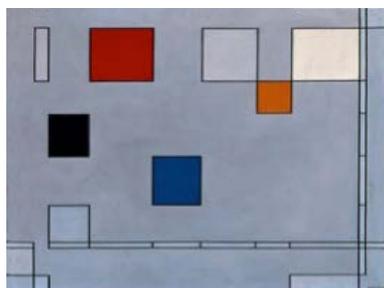
A especulação do número trabalhava esse fundo estrutural de estabilidade do *signal*. O *theléon*, número perfeito, o *ponto de Bauhütte*⁵⁸ ou o estudo da *regra de ouro*, foram exemplos que operaram em Almada como modo de pesquisa de um lugar certo do *signal*. Dos seus trabalhos finais é costume destacar-se a tapeçaria *O Número* e o painel *Começar*. Em *O Número* há ainda figuras e contornos, embora esquematizados, funcionando ainda uma aparição simbólico referencial dos *sinais*, mais *representados* ou aludidos do que *apresentados* directamente⁵⁹. O painel *Começar* (1968-1969), realizado para o átrio da sede da FCG, é um verdadeiro testamento do pintor⁶⁰, uma espécie de compêndio das suas principais especulações geométricas articuladas num complexo friso articulado⁶¹. Relativamente ao exemplo da tapeçaria *O Número*, com alguns elementos históricos e simbólicos, aqui tudo se refina em *traçado* geométrico e é este *traçado* que se depura na sua constatação de *signal puro*.

Joaquim Rodrigo

Esta - Pintura - Aqui - Agora

(Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*, p.25)

Joaquim Rodrigo iniciou-se como pintor amador em finais da década de 1940, na altura simulando estilos das primeiras vanguardas que via nas viagens que então começava a realizar pela Europa⁶². Em 1952 surgiam as suas primeiras pinturas abstractas, que seria a sua via até 1960. As obras *Eira*



Joaquim Rodrigo, Vermelho x Azul nº2,
1958, óleo sobre tela, col. FCG

(disponível in: <https://gulbenkian.pt/cam/collec-tion-item/vermelho-x-azul-2-139198/>)

e *Composição* assumiam consciência da superfície com o seu entrelaçamento dos elementos, perturbando o que é figura e fundo, mas mantendo o rigor de separação das cores. As obras apresentadas na *VII Exposição Geral de Artes Plásticas* (SNBA, 1953) e no *I Salão de Arte Abstracta* (Galeria de Março, 1954), tornavam-no um dos casos mais sérios da abstracção geométrica portuguesa. Nestas composições (intituladas com um «C», seguido de uma numeração) o pintor explorava a imbricação das formas, em prejuízo do sentido de superfície. Justaposição e interposição desafiavam-se mutuamente, num jogo de avanços e recuos de um mesmo plano de cor, definindo a ocupação da superfície do quadro como um ritmo de imbricação de interpenetração poligonal. Após *C9*, que já acentuava o vazio envolvente e a redução cromática, encerrava-se uma primeira grande fase abstracta de Rodrigo, seguindo-se uma radical geometrização da sua abstracção, acentuando o esforço de um domínio preciso da superfície do plano do quadro como centro de todos elementos e suas relações. Inicialmente marcado por Mondrian, Le Corbusier e Auguste Herbin⁶³, interessou-se ainda pelos projectos abstractos expostos nos *Salons des Réalités Nouvelles*⁶⁴.

Rodrigo explorava então mais a *justaposição* que a *interposição*, não explorando tanto as formas geométricas numa relação formal e cromática entre si, mas no seu acerto com o espaço do campo perceptivo que ocupam, numa maior eficácia da sua estabilidade e numa menor hierarquização das formas: não é apenas a forma que afirma a sua estabilidade através do seu carácter geométrico, mas o seu ajustamento com o espaço que ocupam. A cor impõem-se como afirmação dos elementos formais, na articulação de uma «sintaxe dos elementos cor-forma baseada no livro de Herbin»⁶⁵. Ao mesmo tempo as formas, que constituíam a divisão de superfícies cromáticas do quadro, assentavam em curvas geométricas ou em rectas ortogonais, definindo uma tendência

que se acentuaria ao longo da sua exploração da abstracção (apenas interrompida pela repentina exploração gestual e espontânea das pinturas C12 e C13). Em 1955, as obras C18 (*Guerra*), entretanto parcialmente destruída, e C19, ambos projectos de mural, assinalavam uma nova exploração da ordem geométrica associada a uma escala arquitectónica. Em C19 impõe-se a noção de um *módulo quantitativo* regente da divisão das superfícies e evitando o acaso. As linhas oblíquas são dominadas pelas ortogonais, por aproximação de um módulo formal, dominadas por triângulos rectângulos ou equiláteros. A *modulação quantitativa da extensão da área de superfície*, aspecto essencial nesta fase do projecto abstracto de Joaquim Rodrigo, permitia fixar estruturas sobre as quais o pintor podia explorar variações de cor (que, sobre uma mesma estrutura chegaram a ser 9 variações cromáticas), com ou sem contornos espessos a negro, portanto acentuando contrastes ou não, e apenas aceitando ligeiras alterações da estrutura - exemplos das séries C21 (*Cabrinhas*), C23 (*Jardim*) ou *Directrizes*, que se estenderam irregularmente entre 1955 e 1959. O módulo resolvia o espaço mas não a cor que continuava a ser uma opção variável.

Em 1958, com a série *Vermelho x Azul*, de clara acentuação das referências *mondrianescas*, Joaquim Rodrigo começava a definir outro controle da cor, restringindo as variações no seio de princípios ou leis. A ortogonalidade radicalizava-se num acerto com a divisão métrica da superfície, extremando a noção *modular de área*, também ela depurada na extensão das zonas de cor neutra. As cores reduziam-se, numa nítida influência de Mondrian, às cores primárias (azul, vermelho e, mais raramente, amarelo) e a três tons neutros (branco, cinzento claro e o preto para os contornos ou em áreas mais pequenas). O branco dominava a superfície dos quadros da série, e os elementos colocados reduziam-se às três cores primárias à maneira de Bart van der Leek e Mondrian, sempre rodeadas por esse fundo e evitando os contrastes de cor entre si. Cada cor entende-se pelo espaço que ocupa no plano, e não pelo contraste com as outras, num depuramento da quantidade de área cromática ocupada⁶⁶. O interesse por Mondrian era aqui explorado na continuidade da sua inquirição de um rigor integral e objectivo que fosse inerente ao plano do quadro: se Mondrian abstraía como um metafísico, à procura de uma ordem superior das coisas, Rodrigo abstraía como um cientista, procurando leis de funcionamento do quadro⁶⁷.

A série seguinte de Rodrigo, mediada pelo peculiar óleo *O Homem e o Burro I* (1959), que teria ulteriores afinidades com uma próxima ruptura na sua obra, encontrava nas pinturas *Vau* (1959), *Alfarrobeira 1*, *Alfarrobeira 2*, *Heliópolis*, *Baile*, *Cisterna* e *Nocturno* (estas de 1960), determinava o último ciclo de obras pesquisadas ainda no âmbito da abstracção geométrica. Rodrigo deixava de colocar as cores puras primárias que não existem na natureza física mas apenas na luz pura ou numa espécie de idealismo científico (que devidamente interessara mais a Mondrian do que a Rodrigo). Para Rodrigo a

cor iria desdobrar-se a partir dessa impossibilidade de pureza, segundo uma *dessaturação* tonal que levaria à gama impura dos castanhos (inexistente no círculo cromático enquanto tom puro).

Este acerto com o uso da cor incrementava uma relação cromática que implicava o seu projecto de pintura abstracta à própria natureza - e lhe ameaçava um desvio. A questão da cor, que foi o último elemento a depurar das contingências da natureza no projecto de Mondrian como no de Joaquim Rodrigo, tornou-se neste último, e pela mesma via que no seu caso se revelaria impossível, a implicação da natureza no seio do seu projecto abstracto e, assim, a grande responsável pela viragem que de imediato se seguiria no seu projecto de pintura. Esta ligação à natureza complementava-se na última pintura da sua grande fase abstracta (à qual só voltaria numa breve série de *Triângulos* em 1973), intitulada *1960*, onde a construção modular se efectuava sem precisão geométrica, mas à mão e gestualmente tosca, mais parecendo uma ironia da antítese entre o desejo de perfeição geométrica e a sua impossibilidade na matéria sensível.

Para trás ficava uma concepção da pintura abstracta que se concentrara na divisão de um plano bidimensional através das próprias cores, de modo que estas assumissem o carácter de superfície. A cor determinava o carácter topológico da pintura, no sentido em que ela procurava coincidir com a superfície. O fim de cada cor homogénea determinava as linhas implícitas da separação de cada subdivisão cromática do plano do quadro. Mas a pesquisa geométrica encontrava o seu limite ao se *tornar pintura*: nem a cor podia ser pura porque era pigmento, sendo fatalmente subtraída à luz; nem qualquer elemento lançado sobre a superfície era integral porque transportava consigo a memória do *tempo da sua inscrição*. A obra de Rodrigo mudaria com aparente brusquidão para integrar estas duas dimensões: a cor passaria a ser calculada a partir da síntese subtractiva e a inscrição do quadro incorporava esse *tempo* ou *memória* de inscrição. Por isso, dos autores aqui estudados, este seria o único em que a geometria não seria corolário, mas passagem necessária de um percurso.

Mais do que uma forma pura, de um ícone último que se especasse contra o plano do quadro, foi o próprio quadro, enquanto superfície limite de um *grau zero e primeiro* na génese da pintura, que interessou a Rodrigo. Não lhe interessou o sentido de uma forma sobre a superfície, mas as ordens que regiam esta última. Mas o sentido profundo do projecto abstracto pareceu chegar com o seu projecto neo-figurativo, exigindo da anterior abstracção a eficácia de uma operatividade cosmogónica. Joaquim Rodrigo passaria para o seu projecto neo-figurativo as mesmas ambições de universalidade, dando outro sentido ao esforço do seu projecto abstracto de entendimento do *lugar do quadro*. Foi o entendimento deste lugar, e dos seus limites, ao longo dos ciclos da sua fase abstracta, que permitiria fazer da pintura uma topologia microcómica de apreensão de um *pintar certo* - em vez de anular a natureza, integrava-a numa analogia com o fazer da pintura.

Assim, em Joaquim Rodrigo, a abstracção geométrica não desaparecia totalmente no projecto neo-figurativo. Ela actuaria como ordem estrutural ou de fundo, eixos invisíveis em torno dos quais se ordenava a ordem temporal e espacial da inscrição dos signos. A espacialidade do «quadro certo» (assente numa pesquisa do «lugar certo» do quadro) inscrevia a sequência temporal do «pintar certo», que incorporava a *memória* e a *narrativa* (que cedo assumiria o diferimento de *viagens* pretéritas como modo de relação espaço-temporal adequado ao *fazer* do quadro)⁶⁸.

Articulações finais:

Como último esforço de caracterização, confrontemos estes diferentes projectos históricos da abstracção geométrica em Portugal. Começemos pela relação entre a contingência temporal da inscrição e a tendência à universalidade da arte geométrica. Tal como foi comum nestes artistas a necessidade da teoria a acompanhar a produção artística (ou, em Lanhas, o acompanhamento de outros saberes), também em todos houve uma procura de um *grau zero da temporalidade*, uma dimensão que se elevasse sobre as circunstâncias da história e do *dever*. Lanhas pesquisou uma economia dos elementos por entropia, suspendendo o fragmento da inscrição na organização global do campo perceptivo. A sua pesquisa não era uma lei, mas um ponto mínimo de energia dos elementos, como se o tempo tivesse passado por elas e lhes desgastassem os elementos contingentes, como uma *fossilização do dever*. Nadir Afonso procurava fazer funcionar leis das formas e da sua relação dentro do campo visual, utilizando modulações rítmicas direccionadas através da repetição e do preenchimento dinâmico de elementos em sobreposição e interposição, perante os quais o olhar se move perseguindo essas leis no quadro. Se o quadro de Lanhas procurava uma estabilidade por superação da contingência do material, da inscrição e do olhar, Nadir procurava a universalidade de leis de relação dinâmica dos elementos pictóricos *no quadro* e expostos *ao olhar*. Em Nadir a pureza dos elementos discutia-se na operatividade da sua própria linguagem. Ao contrário de Lanhas, que pesquisava uma ordem universal por atavismo e entropia da dinâmica dos elementos, Nadir explorava as leis dinâmicas, sublinhando a sua montagem e arranjo através da intuição de regras de configuração e disposição. Ao contrário de Lanhas, a pintura de Nadir explorava eixos de orientação, a afirmação de formas e fundo, a animação cromática, ou a intercalação e justaposição de cheios e vazios. Em Lanhas era o encontro com uma estabilidade global num campo perceptivo limitado, estabilidade essa conseguida por entropia da cor e da forma, simultaneamente fragmentada e depurada. Em Nadir tornava-se tudo uma questão de compor as diversas partes que animam o campo. Em Lanhas, a entropia descobria um tempo de permanência por sedimentação que sulcava formas de *tendência geométrica*. Em Nadir, a utopia do rigor regia a intuição de regras operativas das formas geométricas, projectando relações dinâmicas.

Por seu lado, Joaquim Rodrigo procurava um rigor científico, uma lei que reduzisse os mecanismos do quadro a uma universalidade, como um mundo reduzido a uma função científica. Daí que, se Lanhas cruzou a pintura com outras áreas artístico-científicas (os *rostos de Lanhas*), Rodrigo colocou vários saberes ao serviço da pintura. Por isso, ao contrário de Lanhas, em que a pintura fazia parte de uma ordem de saber, entre outras, de estudo *macrocósmico*, para Rodrigo o quadro tomava-se como um *microcosmos* (questão que transferiu da sua fase abstracta para a neo-figurativa) que incorpora vários saberes⁶⁹.

Por seu lado, Almada Negreiros procurou uma ordem que não estava fora do quadro (como era o caso de Lanhas), nem que se ajustasse a uma lei da composição e da visão (como Nadir Afonso), nem propriamente uma regra ou função do lugar dos elementos, mas uma verdade que se acertava com a inscrição, que se decidia no próprio momento em que o tempo dessa inscrição terminava porque encontrava o acerto do traçado, onde a temporalidade do gesto encontrava o saber geométrico e se estabilizava como *senal*. Se em Lanhas as ordens de fundo (no caso, será mais difícil referir *leis ou regras*) são um esforço de saber do artista que o ritmo do quadro não instiga ao olhar, mas que o constrói, e em Nadir as *regras* são quem regulam o quadro, em Almada a *lei* é o que a inscrição descobre para superar as dinâmicas do olhar. Se Lanhas procurava a ordem estável do quadro, e Nadir as *regras* de uma fenomenologia do quadro (e do olhar), Almada procurava a suspensão dessa fenomenologia por obediência à regra do *senal*.

Rodrigo procurava uma redução fria dos elementos, um lugar certo cuja universalidade anulasse a historicidade dos elementos, contrapondo à dinâmica interna de Nadir. Lanhas procurava uma história lenta e mínima dos elementos, numa sedimentação que reduzisse a sua dinâmica; Nadir procurava as leis que sustentassem uma dinâmica, um ritmo harmónico e interno ao quadro que anima o olhar; Rodrigo procurava uma anulação da história e do *dever* do mundo reduzido a leis básicas do seu funcionamento (daí a sua abstracção ter terminado no momento em que tomou consciência que tinha que integrar o tempo inevitável da inscrição e a corrupção da cor pura); Almada fazia do rigor e acerto do traçado geométrico o momento em que o tempo da inscrição se suspendia, momento esse em que o olhar que acompanhava as modulações da inscrição era ultrapassado pelo rigor lógico da geometria.

Daí as diferentes relações com a geometria de cada um: em Lanhas ela era *falsa* ou ilusória, dada por fragmento ou alusão de uma *boa forma residual*, uma tendência geométrica que a forma se abeirou na sua entropia; em Nadir ela é a base dos «mecanismos de criação» de um campo dinâmico, num jogo ritmo e harmónico do campo visual que se oferece ao olhar; em Rodrigo ela é mais depuração que geometria, uma redução do mundo do quadro a leis mínimas do seu funcionamento; em Almada a geometria é o que a própria inscrição revela para encontrar um momento de acerto auto-suficiente, numa universalidade que anula o *dever* anterior dessa mesma inscrição – porém,

ela não se encerra na atenção aos *lugares do quadro*, como se verificara em Joaquim Rodrigo, para se sustentar numa especulação teórica de geometria de sabor *metafísico* (mais do que sagrado) que se resolve no acerto de relações conceptuais e visuais do traçado definindo uma *figura integral*. Se em Nadir há relações dinâmicas entre elementos, e em Rodrigo a procura de uma austera anulação de relações, em Almada verifica-se a procura da elaboração de uma *figura de inscrição* que incorpora o acerto de relações, acerto esse que define uma ordem própria, una e integral, de relações como puro traçado geométrico – por isso propomos que a confusa mistura de traçados do painel *Começar* permite o efeito contrário: o que o nosso olhar consegue destacar é o que se organiza em cada momento como traçado integral, e essa *figura* é o *sinal*.

Lanhas tinha o acerto da inscrição depois desta, por depuração entrópica do decurso histórico de construção, precisando de um tempo de sedimentação que absorvesse todo o processo; a inscrição em Nadir intuía regras de funcionamento de relação entre os elementos (formas, proporção, cor, etc.), num tempo de construção que seguia leis e um tempo de percepção que se animava por essas leis, pelo que o rigor (frio) das leis elaborava uma dinâmica (quente) do campo visual; Rodrigo procurava anular ao máximo o tempo de inscrição, numa redução do seu *devoir* por obediência à procura do lugar certo dos elementos no quadro, pelo que a sua *harmonia fria* se contrapunha à *harmonia quente* de Nadir; em Almada o tempo da inscrição anulava-se com o rigor da construção geométrica, momento em que o acerto geométrico definia uma integralidade própria que se sobrepunha ao *devoir* da inscrição, em que a *grafia* se superava pelo rigor do traçado geométrico ou em que a mão que inscrevia (que é temporal) era superada pela *mente que sabe o rigor do traçado que vê* (que é o encontro com uma estabilidade universal). Daí que se Nadir era mais *gestáltico*, crendo em leis que estruturam a percepção, em Almada a ordem geométrica é menos dada à percepção, porque não são leis de relação, mas acertos categóricos inerentes à integralidade do traçado.

Aonde Lanhas procurou subtrair o *devoir* da inscrição com uma espécie de *fossilização afinadora* da sua dimensão de índice, em que o tempo de inscrição se aproveita como modo de desgaste e entropia, como energia consumida, em Almada a inscrição descobre o traçado (o sinal) onde constata uma ordem cuja permanência apaga o anterior *devoir da inscrição*. Se em Lanhas a inscrição se consumia na ponderação lenta e sedimentada da pintura, em Almada ela ultrapassava-se assim que a inscrição encontrava o seu rigor geométrico. Lanhas depurava por entropia dos elementos, onde a sua genealogia se dissolvia em arqueologia – pelo que, enquanto se consumia a sua energia, adquiria a sua síntese formal, numa transcendência por economia processual dos elementos. Nadir era um construtor lógico da imagem, procurando na sua concepção as regras que a regiam como *construção mecanológica das suas próprias dinâmicas*. Rodrigo actuava mais como um cientista que procurava leis das funções do quadro – nem entropia (Lanhas) nem dinâmica (Nadir)

dos elementos, mas o seu lugar certo. Almada procurava na construção do traçado uma lei própria, em que o devir da inscrição encontrava uma regra que se fazia lei quando se descobria como *sinal*.

Em Lanhas o processo criativo lidava com essa sedimentação dos elementos que encontrava o modo de uma simplificação onde as tensões se estabilizavam. Em Nadir houve a necessidade de um determinado processo criativo do registo intuitivo à ponderação, pelo que qualquer retoque, enquanto acto de correcção, era reflectir⁷⁰. Em Joaquim Rodrigo (funcionando tanto para a fase abstracta como a neo-figurativa) o quadro não estava feio nem belo, mas *certo* ou *errado*⁷¹. Para Almada Negreiros o processo pesquisava esse encontro com a auto-suficiência da inscrição no seu acerto geométrico, que ditava os erros e as confirmações do traçado.

A teoria de Rodrigo procurava o *lugar certo* do quadro, onde se anulava o tempo numa lei integral e autónoma; a teoria de Almada era puro saber geométrico que procurava guiar a necessidade do desenho e decretar o acerto do traçado; a teoria de Nadir era mais operativa, num rigor que se ligava a uma harmonia que só podia implicar-se e decidir-se na percepção. Em Nadir havia teoria, mas esta era sobre a metodologia, o processo, e não sobre as obras⁷², sendo a teoria mais processo que resultado, de «como se pensa o fazer»⁷³, na pesquisa da estrutura de um *gesto criativo* atento aos seus efeitos perceptivos. Em Lanhas há mais um sistema articulado de saber que uma teoria, algo que não se põe dentro da pintura (como em Nadir) para antes colocar a pintura dentro de um saber universal. Se Lanhas procurava leis universais *através* da ordem da pintura, Nadir procura leis universais *na dinâmica (interna) da* pintura. Em Almada a teoria é a que melhor quer coincidir com o acerto do traçado geométrico – se o traçado está certo a teoria está resolvida. A geometria é o próprio saber.

Notas

¹ Contudo, pode considerar-se que a obra *Cais* (1944) de Fernando Lanhas, apresentada na terceira Exposição Independente (Dezembro de 1944) e no *1º Salão de Arte Moderna do Porto* (1945), ainda não era abstracta, já fazia «abstracção com elementos reais» (Júlio Pomar; «Exposição de Arte Moderna», in *A Tarde*, Porto, 12 Abril 1945, pp.3-4), sendo «o mais abstracto dos seus óleos não abstractos» (Fernando Guedes, *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985,

p.37). Na *Exposição dos Independentes* levada a Leiria e Lisboa apresentava *O Violino* (reintitulada *O2-44*), sendo esta a primeira pintura claramente abstracta que expunha.

² «A princípio utilizei a música, que me impressionava, e, como tal, retratei-a de uma forma abstracta». Fernando Lanhas, entrevista in Óscar Faria, «Fernando Lanhas, 1943-1994, na Quadrado Azul. O pintor, os sonhos, a máscara e as obras dele», in *Público (Zoom)*, 25 Novembro 1994, p.12. A analogia com a música

foi um clássico dos primeiros projectos internacionais de pintura abstracta, destacando-se os casos de Wassily Kandisky, Paul Klee ou František Kupka.

³ Com o início do projecto abstracto, Lanhas lançava um novo modo de intitular as obras, segundo uma catalogação tipológica e diacrónica, como peças de um museu científico: assim seguiu-se um esquema de uma letra e um número, separados por um traço de mais um número de dois algarismos, em que a letra indica a matéria («O» para óleo; «D» para desenho, «P» para pedras e «C» para colagens), indicando os algarismos seguintes o número de série e os dois algarismos finais o ano de concepção.

⁴ Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p.38.

⁵ Fernando Rosa Dias, «Fernando Lanhas: o “rosto” da pintura», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº6, 2005, p.154.

⁶ «O enquadramento revela o seu poder de constrangimento, tornando-se agente determinante da regulação da composição: sendo uma escolha para o acerto dos equilíbrios do campo perceptivo, a sua alteração implica a alteração global. Por outro lado, para a possibilidade de um excesso tensivo da imagem, impõe-se uma correlação reguladora do enquadramento. Numa pintura sem intervalos, sem cheios nem vazios, mas da mesma cumplicidade estrutural entre formas e fundos, tudo se imobiliza no seu próprio acerto, implicando mutuamente o enquadramento e os elementos formais e cromáticos nele contidos. A imagem nunca parece bruscamente suspensa nos seus equilíbrios, mas antes na serena permanência de uma domesticação de qualquer agitação. A *quietação* surge como a verdadeira *profundidade* da imagem, que sustem qualquer remanescência de instabilidade. A depuração, mais do que ordem ou regulamentação, apresenta-se como uma *imobilidade específica* (em cada

quadro ou enquadramento) de tensões dominadas ou como *estabilidade de um funcionamento*». *Ibidem*, p.155.

⁷ É possível uma analogia com essa «tendência geral para a ordem» apresentado por Arnheim nos seus estudos da entropia. Mas se o que neste autor interessa é defender uma espontânea disponibilidade humana para a ordem e organização, segundo princípios da teoria da *Gestalt*, em Lanhas verifica-se um processo vagaroso dos elementos que encontra um estado de equilíbrio de tensões e compensações. Cf. Rudolf Arnheim, «Arte e Entropia (Ensaio sobre a desordem e a ordem)», in *Para uma Psicologia da Arte (ensaio) & Arte e Entropia (ensaio sobre a desordem e a ordem)*, Lisboa, Dinalivro, 1997, pp.359-400.

⁸ Fernando Rosa Dias, «Fernando Lanhas: o “rosto” da pintura», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº6, 2005, p.158.

⁹ «A estabilidade do quadro está para além da contingência perceptiva, não sendo por esta dominada e nem sequer lhe pertencer: ela está na percepção tal como o brilho da estrela que se vê, mas que já está extinta há milhares de anos-luz». *Ibidem*, p.160

¹⁰ «A primeira pedra que pintei foi em 1944. Não a tenho, perdeu-se. Pintei, numa segunda vez, uns paralelepípedos, porque aí apetecia-me pintar em pedras com uma delineação exacta. Também desapareceram. A terceira pedra que pintei foi em 1949». Fernando Lanhas, entrevista in Óscar Faria, «Fernando Lanhas, 1943-1994, na Quadrado Azul. O pintor, os sonhos, a máscara e as obras dele», in *Pública (Zoom)*, 25 Novembro 1994, p.12.

¹¹ Sabe-se que Lanhas experimentou moer pedras em pó misturando-as com as tintas, processo antes experimentado por Domingues Alvarez (1906-1942), um pintor também da cidade do Porto, activo entre as duas guerras com uma paisagem algo onírica e expressionista. Fernando Lanhas foi um dos organizadores da primeira exposição individual deste pintor,

uma retrospectiva em 1942, com Alberto de Serpa e João Menéres de Campos. Cf. António Brochado, «Átomo no Porto. Sétima Exposição dos Artistas Independentes» (com entrevista a Fernando Lanhas), in *Átomo*, Lisboa, n.º 51, Março 1952, p.11.

¹² Outra pesquisa deste interesse lítico foi acções de pintura na própria natureza de fundo geológico. Deixando documentos fotográficos, Fernando Lanhas fez em 1952 directas intervenções na natureza, pintando sobre rochas naturais. Para nós estas experiências efémeras, de algo entre a *performance* e a *Land art* (embora com curiosas antecipações de acções do escultor Alberto Carneiro, mais de vinte anos depois), fazem aqui mais parte de um esforço de imersão do sujeito criador no entendimento do mundo.

¹³ Cf. Fernando Rosa Dias, «Fernando Lanhas: o “rosto” da pintura», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 6, 2005, p.158.

¹⁴ Para Lanhas, a «matemática» «é uma coisa que me confunde muito, porque sendo inventada, mas confirmada, é uma ciência que ainda não entendi bem». Fernando Lanhas, apud Bernardo Pinto de Almeida, «Querer fazer o que não tinha visto», in *Uporto*, n.º 2, Dezembro 2000 (reed. in catálogo da exposição *Fernando Lanhas*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Lugar do Desenho, 10 Abril a 17 Junho 2001, p.288).

¹⁵ Fernando Lanhas em entrevista, apud João Lima Pinharanda, «O Momento da Creação (ideologia e prática do abstraccionismo em Fernando Lanhas)», in *Lanhas*, Porto: Edição da Galeria Quadrado Azul, Novembro 1994, p.47.

¹⁶ Cf. *Ibidem*, p.29.

¹⁷ Fernando Lanhas, apud Bernardo Pinto de Almeida, «Querer fazer o que não tinha visto», in *Uporto*, n.º 2, Dezembro 2000 (reed. in catálogo da exposição *Fernando Lanhas*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Lugar do Desenho, 10 Abril a 17 Junho 2001, p.288).

¹⁸ Fernando Lanhas em entrevista, apud João Lima Pinharanda, «O Momento

da Creação (ideologia e prática do abstraccionismo em Fernando Lanhas)», in *Lanhas*, Porto: Edição da Galeria Quadrado Azul, Novembro 1994, p.47.

¹⁹ «A imperceptibilidade da natureza não implica a sua ausência: ela como que está sempre *presente no que a excede*. Assim, a abstracção não se apresenta como ruptura com a figuração (...) como modo de apreensão e conhecimento do mundo». Fernando Rosa Dias, «Fernando Lanhas: o “rosto” da pintura», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 6, 2005, p.157.

²⁰ «Neste sentido, a inscrição do pintor, mais do que a afirmação da sua subjectividade, seria a *objectivação de uma pertença ao mundo*». *Ibidem*, p.158.

²¹ João Lima Pinharanda, «O Momento da Creação (ideologia e prática do abstraccionismo em Fernando Lanhas)», in *Lanhas*, Porto: Edição da Galeria Quadrado Azul, Novembro 1994, p.49.

²² Fernando Guedes, *Fernando Lanhas. Os sete rostos*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988, p.13. A necessidade da *pintura* (e do *desenho*) era também a sua incompletude, obrigada a relacionar-se com outros modos de conhecimento: como a *arquitectura*, a *geologia*, a *astronomia*, a *poesia* ou os *sonhos*.

²³ Adriano de Gusmão, «Artes plásticas - 9ª Exposição de Arte Moderna», in *Seara Nova*, Lisboa, n.º 912, 3 Fevereiro 1945, pp.83-85. Das apreciações positivas às obras apresentadas por Nadir (Afonso) Rodrigues nesta exposição, ver ainda: «Vida artística. A IX Exposição de Arte Moderna», in *Diário de Lisboa*, 18 Janeiro 1945; A. (António) Dacosta, «9ª Exposição de Arte Moderna», in *Diário Popular*, Lisboa, 18 Janeiro 1945, p.6.

²⁴ Uma das suas composições mais ambiciosas desta fase, que cruzam a cidade real com a sua transfiguração é Évora Surrealista, realizada durante a 9ª *Missão Estética de Férias* de 1945. *Geometria Irisada* (c.1944) e *Composição Irisada* (1946) foram exemplos de articulação do surrealismo com uma oscilação abstracta, explorada na

simplificação da composição subdividida por rectas que exploram internamente uma tendência ao vazio.

²⁵ António Quadros Ferreira sublinha em Nadir a «possibilidade de um sistema» e de ligar a arte a uma «investigação», em «pensar o processo». António Quadros Ferreira, *Nadir Afonso. Arte, Estética e Teoria*, Porto: Edições Afrontamento, 2012, pp.109 e seguintes.

²⁶ Nadir Afonso, apud Adelaide Ginga, «Nadir Afonso, o perturbante ponto de interrogação num “poema em linha recta”», in catálogo da exposição: *Nadir Afonso - Sem limites / Without Limits - Retrospectiva / Retrospective*, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Abril-Junho 2010; Lisboa: Museu do Chiado, Junho-Outubro 2010, p.21.

²⁷ A Galeria Dénise René foi criada em 1944 e seria uma das mais míticas galerias parisienses da abstracção do segundo pós-Guerra. Apresentou individualmente pintores como Vasarely (1944, 1945; 1949; 1952, 1953; 1955; 1956); Herbin (1945; 1952, 1954; 1955); Dewasne (1949; 1953); Mortensen (1949; 1951, 1953; 1956); Jacobsen (1950, 1952; 1953); André Bloc (1954; 1956); Émile Gilioli (1955); Tinguely (*peintures cinétiques* em 1956 e 1957); além da participação nas suas exposições colectivas nomes como os de Le Corbusier, Hartung, Giacometti, Lapicque, Pillet, Poliakov, Schnabel, Arp, Domela, Magnelia ou Picabia. Das colectivas salientam-se as exposições: *Espaces nouveaux* em 1950; *Formes et couleurs murales: Dewasne, Jacobsen, Vasarely* em 1951; *Le Mouvement*, em 1955 com Soto, Tinguely, Bury, Calder, Agam, Vasarely e Duchamp, ou ainda a exposição de Abner, Soto e Agam em 1956: de referir exposições de protagonistas da abstracção das primeiras vanguardas como a de Mondrian em 1957 ou a de Arp e Sophie Taeuber-Arp em 1957. Catálogo do Pompidou

²⁸ Essas colaborações na capital francesa, quando as manifestações da *arte op* se consagravam no meio artístico renovando o desgaste da abstracção geométrica (que os salões das *Réalités Nouvelles* já revelavam desde meados da década), e

um elogio do próprio Vasarely, davam destaque a Nadir Afonso e apontavam-no como um precursor da arte *op* e *cinética* - sobretudo em contexto português, onde esta linha da pintura abstracta só teria continuidade nos anos 60, com obras de Eduardo Nery ou Artur Rosa.

²⁹ Na sequência desta série, e no contexto da colaboração com a *Dénise René*, Nadir Afonso experimentou animar uma tela sobre si através de um motor (*Espacilimité*, c.1956, Museu de Arte Contemporânea do Chiado), uma máquina cinética com um movimento cíclico segundo o eixo horizontal, portanto invalidando as barreiras laterais da moldura. Este movimento real, que deveria certamente perturbar o movimento óptico aferido pictoricamente, não teve continuidade, surgindo apenas como um parêntesis que apenas ajuda a entender as problemáticas que a pintura impôs ao próprio pintor.

³⁰ Fernando Pernes, «Nadir Afonso», in *Colóquio*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº41, Junho 1979, p.12.

³¹ Patente no título do seu segundo livro teórico (depois de *La Sensibilité Plastique*, Paris, 1958): Nadir Afonso, *Mécanismes de la Création Artistique*, Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1970.

³² Título da segunda parte de importante livro teórico relevante de Nadir Afonso, *Le Sens de l'Art*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983, pp.61-134.

³³ Nadir Afonso, «Para uma relação entre a Arte e Estética», in catálogo da exposição: *Nadir Afonso*, Centro Cultural de Cascais, 30 Março a 6 Maio 2001, p.11.

³⁴ «A percepção intuitiva do homem que trabalha as formas sente a sua exactidão assim como a relação matemática entre elas, mas o seu raciocínio torna-se impossível de explicar a complexidade de tais diligências operatórias». Nadir Afonso, «Na procura da arte e das suas leis», in Manifesto, apud Adelaide Ginga, «Nadir Afonso, o perturbante ponto de interrogação num “poema em linha recta”», in catálogo da exposição: *Nadir Afonso - Sem limites / Without Limits - Retrospectiva / Retrospective*, Porto: Museu

Nacional de Soares dos Reis, Abril-Junho 2010; Lisboa: Museu do Chiado, Junho-Outubro 2010, p.20.

³⁵ Nadir Afonso, segundo «Le sens de l'art», in catálogo da exposição: *Nadir Afonso*. Óleos, Lisboa: Galeria S. Mamede, Abril-Maio 1979.

³⁶ Nadir Afonso, «Na procura da arte e das suas leis», in Manifesto, apud Adelaide Ginga, «Nadir Afonso, o perturbante ponto de interrogação num "poema em linha recta"», in catálogo da exposição: *Nadir Afonso - Sem limites / Without Limits - Retrospectiva / Retrospective*, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Abril-Junho 2010; Lisboa: Museu do Chiado, Junho-Outubro 2010, p.25.

³⁷ Nadir Afonso, *A Invenção do tempo: O tempo não existe*, Lisboa: Universidade Lusíada, 2004, p.35. «Les phénomènes de l'art, accessibles à la perception sont, comme tant de phénomènes du réel, inaccessibles à la raison». Nadir Afonso, *Le Sens de l'Art*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983, p.32.

³⁸ Cf. *Ibidem*, p.132.

³⁹ António Quadros Ferreira, *Nadir Afonso. Arte, Estética e Teoria*, Porto: Edições Afrontamento, 2012, p.154.

⁴⁰ *Ibidem*, p.77.

⁴¹ Almada Negreiros, apud «Nota Introdutória», in *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade*, Actas do Colóquio Internacional, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1996, p.XXI. Defendemos que Almada «inventou-se como unidade na multiplicidade», num processo onde «desdobrar-se era, paradoxalmente, encontrar a sua unidade». Cf. Fernando Rosa Dias, «O Outro de Si - manifestações do "Outro" no Modernismo Português», in *Actas das Conferências «Ciências das Artes»*, nº5: *Arte e Sociedade*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2011, pp.304-321

⁴² Da sua produção de vitral destaque-se os efectuados para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima de Lisboa (1938-1939), o Pavilhão da Colonização da Exposição

do Mundo Português (1940), a Igreja do Santo Contestável de Lisboa (1951) ou o *Eros e Psique* para moradia no Restelo (entre 1951-1955).

⁴³ Das várias facetas artísticas de Almada Negreiros, a produção de azulejos, em colaboração com a arquitectura, tem sido certamente a menos estudada. No entanto, é da maior relevância a presença de motivos geométricos nesta produção. Entre vários trabalhos efectuados por Almada (1951-1955) para uma moradia particular situada em Lisboa na rua do Alcolena, no Restelo, sublinha-se a construção geométrica dos painéis de azulejo de entrada. Remetemos ainda para um recente estudo de conservação e restauro que integrou um painel de azulejos de Almada Negreiros. Cf. Camila Mortari, *Caracterização material dos suportes e adesivos de painéis de azulejo do museu nacional do azulejo para a sua intervenção de conservação e restauro*, Lisboa: FBAUL, Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea, 2015.

⁴⁴ Com esta obra, Almada ganhava o Prémio Columbano na *VII Exposição de Arte Moderna*, (1942) do Secretariado de Propaganda Nacional. No mesmo certame, António Dacosta ganhava o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso com a pintura *A Festa* (1942). Iniciava-se uma amizade entre estes dois pintores que iria ter uma imediata cumplicidade estética em torno do neocubismo. Sobre esta cumplicidade, cf. Fernando Rosa Dias, *António Dacosta - A Tentação Mítica*, Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura / Direção Regional da Cultura; Lisboa: FBAUL, 2016, pp.138-140.

⁴⁵ Cf. Almada Negreiros, *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo. As entrevistas com António Valdemar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

⁴⁶ Cf. Simão Palmeirim Costa, Pedro J. Freitas, *Livro de Problemas de Almada Negreiros*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Matemática, 2015; Rute Marina das Neves Viegas Vaz, *Começar de Almada Negreiros. Arte e o Poder Formatador da Matemática*, Dissertação Mestrado em

Ensino da Matemática, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

⁴⁷ Para estas diferenças, cf. Fernando Rosa Dias, *António Dacosta - A Tentação Mítica*, Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura / Direção Regional da Cultura; Lisboa: FBAUL, 2016, pp.138-140.

⁴⁸ Cerca de pouco mais de um ano depois dois deles tinham falecido - apenas Almada sobreviveria para contar a história. Foram os seguintes os textos onde Almada Negreiros relatou esta história: «Amadeo de Souza-Cardoso» (*Diário de Lisboa*, 21 Maio 1959), in *Obras Completas. Vol.VI. Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.164; «Orpheu» (1965), in *Obras Completas. Vol.VI. Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.175; «Assim Fala Geometria - Almada negreiros reconstituiu a obra-prima da pintura primitiva portuguesa na capela do Fundador do Mosteiro da Batalha e afirma "Todo este trabalho seria para uma geração e não um trabalho individual como fiz. Não perdo!"» (entrevista de António Valdemar a Almada Negreiros), in *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 Junho 1960. Para síntese dos vários momentos de relação de Almada Negreiros com os painéis de Nuno Gonçalves, cf. Fernando Rosa Dias, «A Arte Moderna Portuguesa e os painéis de Nuno Gonçalves: "La durée d'après Nuno Gonçalves"», in catálogo da exposição: *D'Après Nuno Gonçalves*, Lisboa: Faculdade de Belas artes da Universidade de Lisboa; Museu do Chiado; Museu Nacional de Arte Antiga, 11 Novembro 2010 a Abril 2011, pp.26-48.

⁴⁹ Apesar de historicamente ter acabado por dominar a tese *vicentina*, Almada defendia a tese *fernandina*, que ainda se encontrará na base das entrevistas de 1954 com António Valdemar. Para síntese historiográfica desta querela, cf. Dalila Rodrigues, «Nuno Gonçalves e a Oficina de Lisboa», in catálogo da exposição: *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Lisboa, Instituto Português de Museus - Resproscan, 1994, pp.21-26.

⁵⁰ «Assim Fala Geometria - Almada negreiros reconstituiu a obra-prima da pintura primitiva portuguesa na capela do Fundador do Mosteiro da Batalha e afirma "Todo este trabalho seria para uma geração e não um trabalho individual como fiz. Não perdo!"» (entrevista de António Valdemar a Almada Negreiros), in *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 Junho 1960.

⁵¹ Apenas em conferência de homenagem a José Malhoa, e elogiando a ligação deste pintor entre a arte e a vida, Almada fizera uma interpretação mais sociológica dos painéis de Nuno Gonçalves, centrando-se então nos retratos. «De verdade, desde o século XV, desde as tábuas do políptico do altar de S. Vicente na Sé de Lisboa, que este povo admirável nunca mais teve quem lhe tirasse o retrato!». Almada Negreiros, «Malhoa e o Grupo do Leão» (conferência na Sociedade Nacional de Belas Artes a 19 Julho 1941), in *Almada. Manifestos e Conferências*, Lisboa: Planeta d'Agostini, 2006, pp.307-313.

⁵² Uma narrativa, que cremos ainda inédita, ajuda-nos a entender os funcionamentos de Almada nesta pesquisa. Jovens estudantes da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, que se encontravam a pintar em diálogo directo com obras do Museu de Arte Antiga, assistiram à entrada de Almada Negreiros com o Director João Couto. Almada solicitara então para ver o verso de um dos painéis dos martírios de São Vicente. Perante o painel retirou uma pequena régua de um dos bolsos e pôe-se a medi-lo. No final da medição clamava, ao seu performativo estilo exclamativo e perentório: «Eureka!». A história foi-nos partilhada por Lourdes Castro. Na altura, a pintora encontrava-se com José Escada, Cruz de Carvalho e Teresa de Sousa a fazer um trabalho em diálogo directo com pinturas dos primitivos portugueses do Museu Nacional de Arte Antiga, com o apoio de João Couto (1892-1968), trabalho que culminaria em exposição no próprio *Museu de Arte Antiga de Lisboa*, com 80 «estudos de processos de composição e técnica de cor» sobre o tema da «Anunciação» dos «pintores primitivos» [Cf. «Exposição no Museu Nacional de Arte Antiga», in *Arquitectura*

Portuguesa, Lisboa, nº8 (4ª série), Janeiro-Agosto 1955, p.30]. «O programa destes estudos era o seguinte: 1) Linhas gerais de composição; 2) Integração dos elementos figurativos nas linhas gerais de composição; 3) Claro-Escuro - Volume; 4) Côr». O convite partira de João Couto e resultara da assídua frequência do grupo ao *Museu das Janelas Verdes*, animado por Teresa de Sousa, para efectuar estudos dos primitivos portugueses do século XVI [Cf. João Couto, in catálogo da exposição: Lourdes Castro, Funchal: Club Funchalense, 23 Agosto a 4 Setembro 1955].

⁵³ Artur Nobre de Gusmão; «Do meu convívio com Almada», in *Almada*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p.45.

⁵⁴ Almada Negreiros, cit in Lima de Freitas, «Almada, o Pitagorismo e a Crítica Portuguesa» in *Almada Negreiros. A Descoberta como Necessidade*, Actas do Colóquio Internacional, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1996, p.5.

⁵⁵ Almada Negreiros, cit *Ibidem*.

⁵⁶ «Como vê através das minhas confissões, não era absolutamente um resultado sobre os painéis e que eu me acometia, mas exactamente àquilo que buscava a arte moderna depois dos impressionistas. Isto é, ir ao encontro de um cânone. Eis a razão fundamental de todo o meu trabalho». «Assim Fala Geometria - Almada negreiros reconstituiu a obra-prima da pintura primitiva portuguesa na capela do Fundador do Mosteiro da Batalha e afirma "Todo este trabalho seria para uma geração e não um trabalho individual como fiz. Não perdoo!» (entrevista de António Valdemar a Almada Negreiros), in *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 Junho 1960.

⁵⁷ «Os painéis não representam apenas figuras humanas, santificadas, divinas. Também apresentam sinais». Almada Negreiros, «De Português a Português» (discurso proferido na redacção do jornal *Diário de Notícias* a 25 Março de 1966), in *Almada. Manifestos e Conferências*, Lisboa: Planeta d'Agostini, 2006, pp.293-296.

⁵⁸ *O ponto de Bauhütte* permite efectuar

ligações da geometria de Almada à maçonaria operativa vinda de finais da Idade Média. A pesquisa manifestou-se várias vezes, sendo o título de uma das pinturas abstractas que Almada apresentara em 1957 à I Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian e fazia parte do complexo friso *Começar*. *O próprio Almada deixava nos seus escritos uma tradução da quadra transmitida tradicionalmente pelos entalhadores de pedra góticos que seria a grande descrição do Ponto de Bauhütte*:

*Um ponto que está no círculo
E que se põe no quadrado e no triângulo.
Conheces o ponto? tudo vai bem.*

Não o conheces? tudo está perdido.

Segundo Lima de Freitas, o ponto encontrado por Almada Negreiros, tal como representara no painel *Começar*, seria apenas uma «meritória aproximação» e não corresponderia com rigor à quadra dos entalhadores da Bauhütte, devido à exterioridade do centro relativamente às figuras. Lima de Freitas propunha uma nova a partir do ancestral «olho-do-peixe» (*Vesica piscis*). Cf. Lima de Freitas, *Almada e o Número*, Lisboa: editora Soctip, 1987 (2ª edição revista e aumentada), capítulo IV, pp.45-57.

⁵⁹ Em *Põe-te a Nascer Outra Vez*, pormenor da tapeçaria *O Número*, efectuada para o Tribunal de Contas em Lisboa (1958), Almada apresentou uma simetria entre a figura a contorno de um grego à esquerda e de um renascentista à direita, apresentando elementos como o Vaso de Susa, um pormenor do friso do Palácio de Cnossos, a *Tetraktis* pitagórica, um traçado de Almada que remete para as pinturas que apresentou em 1957 na Exposição da Fundação Gulbenkian, a *figura superflua Ex Errore* de Leonardo Da Vinci ou, dominando o lado direito, os «corpos regulares» de Platão.

⁶⁰ Em 12 de Fevereiro de 1969, Jorge de Sena proferiu uma conferência sobre Almada Negreiros Poeta. Almada, presente, pediu a palavra no fim, tendo a certa altura dito: «Eu acabei agora de fazer um trabalho de vários meses, oito meses consecutivos, trabalho obcecante, a ter de fazer. Em pormenor, basta dizer

que o médico todos os dias me dizia: Você está-se a matar! e eu respondia-lhe: Mas se não fizer isto, morro! [...] Vou simplesmente dizer o título da obra que eu concluí, que é uma obra síntese de tudo o que eu fiz na minha vida: é a Geometria. O título é Começar (...). Luís Reis, «Começar por Almada Negreiros ou Ode à Geometria», disponível in: <http://www.apm.pt/matearte/revista/CPANOG-LR-EM-MarAbr-p32-35.pdf>

⁶¹ O painel *Começar* manifesta uma articulação de relações geométricas com a seguinte sequência da esquerda para a direita: *Relação 9/1* (Almada Negreiros); *figura supérflua «ex errore»* (Leonardo a Vinci); Estrela Pentagonal do Homem de Leonardo Da Vinci; *Ponto de Bauhütte*. Cf. Lima de Freitas, *Pintar o Sete. Ensaio sobre Almada negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, s.d., pp.98-99. Para estudo sobre a geometria do painel, cf. Rute Marina das Neves Viegas Vaz, *COMEÇAR de Almada Negreiros - Arte e o Poder*, Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Ensino da Matemática, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

⁶² Em 1949 viajou por Itália e França, em 1951 (finais Setembro a meados de Outubro) em Paris e em 1952 por França, Alemanha, Dinamarca, Bélgica, Suécia e Holanda. Estas viagens seriam decisivas na sua pintura neo-figurativa.

⁶³ Esta sequência das referências observa-se na diacronia da produção de Rodrigo dos anos de 1950. Sobre tais referências o pintor manifestaria a sua insatisfação: «Vim a concluir depois, ressaltando a brevidade com que acompanhei o seu trabalho, que Le Corbusier apenas encontrara uma solução particular e aproximada para a escala humana, talvez em consequência da sua objectividade funcional, como arquitecto que era; que Mondrian não havia encontrado a solução que eu procurava, e, ainda, que no que se refere à secção de oiro ou número de oiro dos Gregos nunca havia compreendido em termos práticos, aliás nem teóricos, as mui transcendentales explanações matemáticas de Almada Negreiros, o

que ainda hoje muito lamento». Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982, p.19.

⁶⁴ Joaquim Rodrigo assinava desde 1950 a revista *Art d'Aujourd'hui*, visitou exposições parisienses em 1951 e em 1952 viajou por França, Alemanha, Suécia, Holanda e Bélgica. Em 1954 interessou-se mais especificamente pelas teorias de Herbin e estudou o seu livro *L'art non figuratif non objectif* (1949). Cf. Pedro Lapa, «Tempo e Inscrição», in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.21-32.

⁶⁵ *Ibidem*, p.28.

⁶⁶ Esta resolução dos problemas da cor, assim dominada no interior de uma estrutura procurava, em contrapartida, uma afirmação de cada zona de cor, com o perigo desta se destacar como forma relativamente ao fundo (sobretudo nas obras *Vermelho x Azul n°1 e n°2*). Rodrigo esforçou-se por resolver esta questão encostando as zonas de cor aos limites da moldura, quebrando a sua envolverência pelo fundo (*Vermelho x Azul n°3 e n°6*) ou, com menos eficácia, especando-as numa zona central, de modo que as suas *relações de quantidade* se enquadrassem num ajustamento com as ortogonais que as delimitam (*Vermelho x Azul n°4*). Cf. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, sobretudo volume 1, parte II.

⁶⁷ «(...) daí que, se Mondrian explorou uma depuração ascética (racional e não mística) por desvio do mundo, num racionalismo metafísico, Rodrigo encontrou nessa referência histórica um meio de depurar a área de superfície, num racionalismo que procurou antes a consciência visual do plano do quadro como sua certificação universal». *Ibidem*, p.192.

⁶⁸ Para esta fase de Joaquim Rodrigo, que o tornaria figura histórica da nova-figuração portuguesa, remetemos para o estudo de Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas*

Artes Plásticas em Portugal (1958-1975) (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, sobretudo volume 1, parte II, pp.157-210.

⁶⁹ «As pinturas de Lanhas eram enquadramentos de depurações formais, onde a imobilização certa no interior de cada moldura, deixava supor uma extensão *macrocósmica* para além do quadro. Rodrigo dividia a superfície, fazendo com que esta se bastasse a si mesma como *microcosmos*. Fazendo da moldura uma descontinuidade com o mundo exterior, tudo se decidia no interior de cada pintura. (...) Daí que, se o projecto de Lanhas continha o mundo como sua depuração, o de Rodrigo depurou o *lugar da pintura* – para depois [na fase neofigurativa] nele procurar resgatar o mundo». *Ibidem*, pp.163-164.

⁷⁰ Cf. António Quadros Ferreira, *Nadir Afonso. Arte, Estética e Teoria*, Porto: Edições Afrontamento, 2012, pp.132-144.

⁷¹ Na fase neo-figurativa, do *pintar certo*, para Joaquim Rodrigo se o quadro estava errado ele tinha que começar de novo, visto que o erro da pintura era agora o do pintar: «Um quadro de Joaquim Rodrigo nunca está belo ou feio, nem propriamente bem ou mal feito, mas “certo” no seu pintar. E não pode haver quadros *errados* porque quando não foi “certo” o seu processo ou

o seu pintar o quadro deverá ter que se apagar totalmente ou “lavar”, ou seja, o quadro deve começar de raiz visto que um quadro nunca se corrige porque a espontaneidade e sinceridade desejada na travessia criativa assim o exige: para o seu pintar estar “certo” tal sinceridade tem que atravessar toda a sequencialidade desse processo. Rodrigo não procurou a *obra certa*, mas “o pintar certo”, portanto um *sistema de criação de obras* e não uma *regra ideal para uma obra*, aceitando assim as contingências da experiência do mundo no interior do sistema». Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008, volume 1, parte II, pp.207-208.

⁷² Cf. Adelaide Ginga, «Nadir Afonso, o perturbante ponto de interrogação num “poema em linha recta”», in catálogo da exposição: *Nadir Afonso - Sem limites / Without Limits - Retrospectiva / Retrospective*, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Abril-Junho 2010; Lisboa: Museu do Chiado, Junho-Outubro 2010, p.14.

⁷³ António Quadros Ferreira, *Nadir Afonso. Arte, Estética e Teoria*, Porto: Edições Afrontamento, 2012, p.207.

“A Subtil Narrativa Geométrica na Gravura de Teresa Sousa”

Joanna Latka

Doutoranda na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (bolseira de FCT, 2009-2013), artista plástica, professora no ensino superior (IADE - UE/ ISEC). Mestre em Educação Artística (Polónia). Co-fundadora de Atelier de Gravura CONTRAPROVA (Lisboa).

Palavras introdutórias

O presente artigo tem por objectivo relembrar a obra gravada de Teresa Sousa (1928- 1962), procurando demonstrar o quanto ela é actual. Foi produzida na 2ª metade dos anos cinquenta do século passado, e teve o seu início no famoso Atelier 17, em Paris, sob a orientação do mestre S.W. Hayter (1901 - 1988). Aperfeiçoou-se posteriormente, já em Lisboa, na oficina de gravura do Museu Nacional de Arte Antiga.

Este foi um período de grande produtividade da jovem artista - pintura, desenho e gravura - tendo nesta última utilizado diversas técnicas: buril, água-forte, xilogravura, linogravura e monotipia.

Tratamos aqui da apresentação aprofundada da fase geométrico-abstrata desta riquíssima produção artística característica do período inicial do trabalho de Teresa Sousa.

Atendendo à inexistência de um estudo abrangente sobre a obra de Teresa Sousa, debruçar-nos-emos neste artigo sobre uma área específica da sua produção plástica: a gravura. Nele faremos uma apresentação de várias obras, nomeadamente *Composição* (fig. 2), *Silhueta*, *Casas do Porto* (fig. 3 e 4), *Cidade* (fig. 5), *Bairro* (fig. 6), *Oficina* (fig. 8), nas quais a artista, através das suas narrativas gráficas estruturadas em formas geométricas, nos revela “um olhar, ao mesmo tempo precioso e difuso, que se projecta nos seus

The object of this article is to remember the etchings Teresa Sousa produced in 1955-56 at the famous Atelier 17 in Paris, where she was monitored by master S. W. Hayter. Later, back in Lisbon, much of her artistic production resorts to multiple engraving techniques. “It is both a geometric and poetic art (...) a great vocation as painter who sought her discipline in etching” (S/A, 1957, p. 8), in which, very subtly, she states, “her discreet presence, confident and serene while simultaneously almost enthusiastic and disturbing.” (BELCHIOR, 1963, p. 3). In this article we intend to introduce the reader to works produced during that intense period of artistic creation, “one of the most promising among all those dedicated to painting and engraving in its modern expression, an artist who, passed away at the age thirty-three leaving behind her a vacancy difficult to fill.” (COUTO, 1962, p. 82)

Keywords: Teresa Sousa, etching, geometry, Atelier 17, S. W. Hayter.

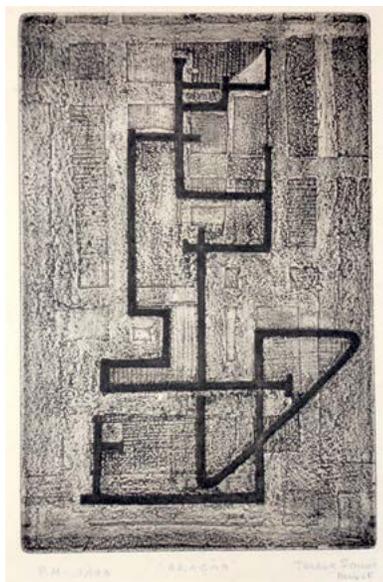


Figura 1 - *Oração* (1956), Processo misto,
23,7 cm x 15,5 cm.
Fonte: João Carvalho.

trabalhos, em que o vigor das linhas se combina admiravelmente com a magia das cores e o mistério das sombras” (S/A, 1957, p. 8).

Nas obras mencionadas podemos ver claramente a forte influência da Arte Geométrica no trabalho de Teresa Sousa. Lembrando as palavras de um dos mais importantes artistas portugueses nesta área, Nadir Afonso:

“É nas quantidades da estrutura que assentam as leis geométricas imutáveis e é nas qualidades que assentam as funções mutáveis - perfeição, originalidade, evocação, etc. Ora, é neste trabalho perseverante, obsessivo que a geometria se distingue dos restantes objectos de contemplação, o ser sensível universal não procura a perfeição ou a originalidade porque sente que elas são inconstantes; se medirmos bem, o sentimento quantitativo, quando atinge a exactidão matemática, é a emoção suprema” (AFONSO, 2011, p. 10).

Partindo desta perspectiva, fundamentada em textos de vários autores que reflectem sobre este assunto como Malevich (1878 -1935), Rothko (1903 - 1970) e Nadir Afonso (1920 - 2013), pretendemos mostrar aspectos de uma criatividade praticamente desconhecida, representada por extensa obra gravada, produzida entre 1956 e 1959, nas quais a jovem artista mostra o seu forte “interesse pelas técnicas de gravura (...), bem como, do ponto de vista formal, pelo reconhecimento dos valores plásticos da Abstracção (liberdade no tratamento da mancha, liberdade do desenho), que concilia com temas da realidade sensível” (CANDEIAS, 2003, p. 484).

Queremos delinear uma análise a peças de “uma arte simultaneamente geométrica e poética (...), de uma grande vocação de pintora que procurou a sua disciplina na gravura” (S/A, 1957, p. 8), nas quais a criadora afirma, de forma muito subtil, a sua “presença discreta, mas segura, mas serena e ao mesmo tempo quase álace e inquietante”.

(BELCHIOR, 1963, p. 3). Uma artista jovem que tristemente faleceu aos trinta e três anos, deixando para trás “um vazio difícil de preencher” (COUTO, 1962, p. 82).

A vida de Teresa Sousa

Maria Teresa Fernandes de Sousa Cruz de Carvalho nasceu em Lisboa, em 1928, e foi nesta mesma cidade que, em 1962, como já referimos, faleceu inesperadamente deixando uma família com dois filhos pequenos e a comunidade artística, da qual, “era uma promessa das mais fortes entre todas as que se dedicam à pintura e à gravura na sua expressão moderna” (COUTO, 1962, p. 82).

A sua curta mas intensa e produtiva vida sempre foi marcada pela arte. Ainda na fase de adolescência, Teresa Sousa recebe as suas primeiras aulas de pintura sob a orientação do pintor Romano Esteves (1882-1960). Continuando depois a aprofundá-las no curso de pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa (1947 - 1954), a vertente artística do seu percurso académico foi notável, tendo neste período recebido os seguintes prémios: de maior classificação em pintura (ano letivo de 1950-51), “Constantino Fernandes” (1951-52), e “Veloso Salgado” (1952-53); pela Academia Superior de Belas Artes, os prémios “Lupi” (1951-52), e “Ferreira Chaves” (1952-53)”. É de referir também que Teresa Sousa, ainda no tempo em que frequentava as Belas Artes, participou no Salão da Jovem Pintura (1953) na famosa Galeria de Marçõ dirigida por José Augusto França (1922 -).

Em 1955, juntamente com os colegas das Belas Artes, Lourdes Castro (1930 -), José Escada (1934 - 1980) e Cruz de Carvalho (designer), (1930 - 2015), seu futuro marido, a artista inaugurou a Galeria Pórtico (1955 -1959)¹, um novo espaço no panorama artístico da capital portuguesa que na altura “apoia jovens artistas ainda ligados às Belas Artes” (COIMBRA, 1999, p. 35). Mas não só, no mesmo espaço Teresa Sousa organizou, em 1956, as exposições “Cartazes de Paris” e “Obras de Vieira da Silva existentes em Portugal”.

Para além da organização das exposições, foi também no ano de abertura da Galeria Pórtico que esta jovem, sempre à cabeça “do grupo, animando-o com sua fé, “exortando-o com o calor da sua vontade”. (COUTO, 1962, p. 81), organizou no Museu Nacional de Arte Antiga, a relevante exposição “Estudos sobre um tema de pintura” (1955), na qual os talentosos finalistas tentaram “resolver problemas de composição e de técnica com base nas obras dos velhos mestres” (Idem, Ibidem).

É ainda nesse ano que Teresa Sousa foi, como bolsista do Instituto de Alta Cultura, estudar para Paris nas Academias Julian e Ranson. Através de Vieira da Silva, conhece o mestre S. W. Hayter, iniciando a aprendizagem da gravura no seu carismático *Atelier 17*.

Após o período francês, já em Lisboa, a artista continuou a aprofundar os seus conhecimentos, em particular na oficina de gravura do Museu Nacional de Arte Antiga, dedicando-se especificamente à calcografia e estampagem a cor (GALERIA PÓRTICO, 1957, s/p).

É importante sublinhar que foi na Galeria Pórtico que decorreu a sua primeira e, infelizmente, única exposição individual intitulada “Calcografia, Desenho e Monotipia” na qual Teresa Sousa apresentou ao público cinquenta e seis trabalhos produzidos entre 1955 e 1957 (GALERIA PÓRTICO, 1957, s/p). Esta mostra foi considerada uma “didática reveladora das suas notáveis aptidões, uma autêntica lição de respeito por si e pelo público” (J. S. P., 1962, p. 3).

Ainda em, 1957, Teresa Sousa participa na I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian, em que foi distinguida com um prémio de gravura com a prova *O Atelier* (água-forte, 1956). A sua participação, segundo Leonor Oliveira (1982 -), foi muito relevante, e uma marcante novidade na nova abordagem da abstracção portuguesa, “pois é nos artistas mais jovens que a via abstractizante predomina, ora submetida a uma geometrização flexível (Cruz Carvalho, Teresa Sousa), ora regida por campos de cor (René Bértholo, Menez, Albertina Mantua)” (OLIVEIRA, 2009, p. 219). Também nesse ano a artista foi seleccionada para participar na 1ª Bienal Internacional de Gravura, em Tóquio (Japão), tendo ainda sido vencedora do concurso para a capa do Guia Turístico do Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.), (CARVALHO, 2016).

É importante lembrar que Teresa Sousa foi membro da GRAVURA - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, S.C.G.P., para a qual criou três obras: *Cidade* (1958 fig. 5); *Oficina* (1958, fig. 8); e *Natureza - morta* (1959), sendo as duas primeiras produzidas com técnicas de metal (água-forte, mordedura profunda), e a última utilizando a técnica de linogravura a três cores.

Nos anos seguintes a artista participou em várias exposições colectivas nomeadamente a mostra *Bianco e Nero* (Lugano, 1958), exposição *L'incisione contemporanea in Portogallo* (Roma 1958), *Exposicion de grabados portugueses contemporaneos* (Madrid, 1959), 5ª Exposição Internacional do Clube Internacional Feminino (Paris, 1960), e I Exposição Nacional de Pintura (Funchal, 1960). Em 1959 foi distinguida pelo Secretariado Nacional de Informação no 1º Salão dos Novíssimos com o Prémio Domingos Sequeira, pela sua obra de desenho e gravura. Em 1961 a artista recebe o 2º premio de pintura da Exposição Antoniana do Estoril (CARVALHO, 2016).

Como referido no início deste artigo, a artista faleceu aos trinta e três anos mergulhando a família numa dor profunda e deixando a comunidade artística mais pobre. Da “sua arte ficaram-nos apenas os sinais que a curta duração da sua vida possibilitou que nos deixasse” (BELCHIOR, 1963, p. 3).

Paris, Vieira e Hayter - a gravura

Como já mencionado anteriormente, Teresa Sousa foi estudar para Paris como bolsista do Instituto de Alta Cultura (actualmente Instituto Camões), que patrocinou a estada da artista na capital francesa de Setembro de 1955 a Junho de 1956 (CARVALHO, 2016, p. s/p).

O verdadeiro objectivo dos estudos de Teresa Sousa não era porém, nem a gravura, nem os estudos nas Academias Julian e Ranson, mas sim a aprendizagem

da Arte Sacra pela qual, devido à sua profunda fé, a artista sempre mostrou grande interesse. Através das palavras da Doutora Maria de Lourdes Belchior, recordamos que Teresa Sousa era uma artista “que partilhava da nossa frágil condição, na insegurança dos caminhos, e que, ao mesmo tempo, testemunhava de certezas que nos transcendem: as da fé” (BELCHIOR, 1963, p. 3).

Entretanto diversas dificuldades que a jovem encontrou no Centro de Arte Sacra - local onde pretendia aprofundar os seus conhecimentos - obrigaram-na abandonar o seu projecto inicial e a avançar para um programa de estudos pessoais na Academia Julian (onde frequentou o curso de *croquis*) e na Academia Ranson² (onde aprendeu gravura) (SOUSA T. , 1955).

Na primeira carta (15-10-1955), dirigida ao responsável pela bolsa, Dr. Medeiros de Gouveia, Teresa justifica a sua decisão com o facto de não lhe serem proporcionadas “as condições de trabalho com que contava”. Numa segunda carta (13-12-1955), ou, melhor dizendo, num relatório de seis páginas, a artista explica mais detalhadamente a situação que encontrou no local, informando que o horário de aulas do Centro de Arte Sacra coincidia com o horário de abertura dos Museus e das galerias que a artista tinha também previsto visitar. Teresa Sousa esclarece ainda nessa carta, que foram precisamente estas razões que a levaram a “estabelecer uma nova orientação, dividindo a (sua) atenção pelos três focos de interesse: o trabalho de atelier, os Museus, as Exposições”.

A artista explica ainda que, no âmbito dos seus estudos, optou pela aprendizagem da gravura, porque se trata de uma matéria que:

(...) “[S]empre me interessou como meio de expressão que considero indispensável aos pintores, mas em Lisboa não se me tinha ainda proporcionado desenvolver-me nesse sentido”. (SOUSA T. , 1955, p. 1)

É importante sublinhar que durante este período, em Portugal, “a prática da gravura artística era diminuta e ainda menosprezada pelo ensino académico (que só em 1957, após uma reforma do ensino das Belas Artes, viria a ter alguma presença nos programas curriculares)” (SANTOS, 2013, p. 165).

Relembramos ainda que a primeira oficina profissional, mais conhecida no meio como GRAVURA, onde os artistas podiam trabalhar a gravura, tal como em Paris e noutras cidades europeias, foi fundada somente em Julho de 1956. Se considerarmos estes factores, facilmente compreenderemos as razões que levaram Teresa Sousa a iniciar estudos no *Atelier 17*, famoso centro de aprendizagem de técnica de gravura, pois não há dúvida de que “a grande evolução da gravura ficaria a dever-se ao artista inglês” Stanley Willam Hayter (RIBEIRO, 2005, p. 7). A reforçar a relevância desta aprendizagem, eis as palavras do crítico de arte Alexandre Pomar no âmbito da exposição *A poética do traço. Gravuras do atelier 17 (Paris 1927 - 1940)*, apresentada em Lisboa em 2006:

“Hayter não é um artista que arrasta multidões, mas é uma referência obrigatória no universo da gravura e o seu nome encontra-se a cada passo quando se percorrem as bibliografias dos grandes criadores do século XX. Para além das suas contribuições para a gravura moderna, primeiro através da divulgação das técnicas de incisão directa em cobre, depois com o aperfeiçoamento de novos processos de impressão a cores”. (POMAR, 2006, p. s/p)

Há que sublinhar que Teresa Sousa, “curiosa de conhecer os modernos processos” de gravura (SOUSA T., 1957, p. 7), ingressou no *Atelier 17* através de uma recomendação de Vieira de Silva (1902 - 1992), que escreveu uma carta ao famoso britânico apresentando a jovem portuguesa.

Vieira e Arpad Szenes (1897 - 1985) conheciam o artista britânico em Paris desde o início dos anos 30, na comunidade de estrangeiros com quem conviviam na altura. Relembremos que “o carácter cosmopolita de Paris à data é inseparável da composição deste atelier. O próprio Hayter é estrangeiro em Paris, sente certamente o desejo de formar um *núcleo de amigos e de artistas* (...) Entre os membros do *Atelier 17* contam-se desde o início artistas de várias nacionalidades”, muitos já reconhecidos como Arpad Szenes, Anton Prinner (1902 - 1983), Gabor Peterdi (1915 - 2001), Max Ernst (1891 - 1976), Oscar Dominguez (1906 - 1957), Joan Miró (1893 - 1983), Ferdinand Springer (1907 - 1998), Wassily Kandinsky (1866 - 1944), Raoul Ubac (1910 - 1985), Alberto Giacometti (1901 - 1966), Antony Grosse (1905 - 1984), Yves Tanguy (1900 - 1955), Jean Hélion (1904 - 1987), André Masson (1896 - 1987) e Vieira da Silva entre outros. Sendo assim, “não é estranho que ambos (Arpad e Vieira) se tenham juntado ao cenáculo estrangeirado e multifacetado do *Atelier 17*, onde, tanto um como outro, se sentiam em casa” (BONDUELLE, 2006, pp. 10-11).

Provavelmente nesta mesma lógica de aproximação com estrangeiros e compatriotas, Teresa Sousa entrou em contacto com a “grande pintora Vieira da Silva” (S/A, 1957, p. 7). As duas artistas encontram-se logo após a chegada da jovem portuguesa a França. Contudo, como recorda a artista, foi uma procura espontânea e simples, através de uma carta dirigida ao casal que resultou num convite para jantar e uma visita ao atelier de Vieira e Arpad:

“Disse-me [Vieira] que a minha carta a sensibilizou muito, porque ainda ninguém lhe tinha falado assim. (eu disse na carta que muita gente nova de Lisboa tem grande admiração por ela e que temos pena de não poder acompanhar de perto a pintura que faz, etc.)” (SOUSA T., 1955, p. s/p).

A nosso ver, esse gesto espontâneo foi um momento chave na carreira de Teresa Sousa, visto que foi precisamente durante essa visita que a jovem manifestou o seu interesse pela gravura e apresentou alguns trabalhos a Arpad e Vieira, nomeadamente as monotípias produzidas ainda em Lisboa. E assim,

de forma muito natural, o casal veio a falar sobre o *Atelier 17* e as possibilidades de lá estudar gravura com o mestre Hayter.

“Uma das coisas que mais me interessa aprender aqui, é a gravura. Falei-lhes nisso [a Vieira de Silva e Arpad], e logo me indicaram um bom atelier de gravura dirigida por um artista amigo deles chamado Hayter, para quem escreveram logo a apresentar-me (deram a carta para eu levar)” (SOUSA T. , 1955, p. s/p).

Teresa Sousa, impressionada pela simpatia dos seus anfitriões escreveu aos pais esta descrição:

“Aquilo é um atelier “a sério”. passei lá parte da tarde e jantei com eles ali mesmo, com coisas que se foi comprar na altura. Só vivendo assim, com aquele espírito e com aquela simplicidade, é possível uma pessoa dedicar-se à pintura como ela faz”. (SOUSA T. , 1955, p. s/p).

Foi através desta sucessão de acontecimentos que Teresa Sousa começou a sua maravilhosa aventura com a gravura no *Atelier 17* que, como afirma Graham Reynolds (1914 - 2013), citado por Scarlett Bonduelle, “nunca foi uma escola mas sim um movimento no sentido lato que permitia uma liberdade de acção e, ao mesmo tempo, um crescendo de possibilidades técnicas” (BONDUELLE, 2006, p. 10).

Tendo em conta as características didácticas desse “primeiro inovador da gravura contemporânea” (RIBEIRO, 2005, p. 7), assinalamos ainda o que a própria artista recordou nas cartas enviadas de Paris:

(...) “[Essa aprendizagem foi] particularmente interessante, tanto pela orientação do curso, como pelas descobertas que a mim própria vou fazendo, através do estudo da técnica de gravar”. (SOUSA, 1955, p. s/p)

A gravura, o trabalho e o território desconhecido da geometria flexível

“A geometria (...), possui necessariamente esta mobilidade e um horizonte de futuro geométrico (...); é este o seu significado para qualquer geómetra que seja consciente (...) de existir dentro de um desenvolvimento para a frente, entendido como o progresso do conhecimento que se vai construindo no horizonte”. (HUSSERL citado por TUPITSYN, 2002, pp. 127-128)

Na perspetiva de uma reflexão aprofundada sobre a obra gravada da fase geométrica-abstracta de Teresa Sousa, vamos apresentar ao leitor algumas das obras desta jovem artista, produzidas durante a sua curta vida. Pretendemos ainda chamar a atenção para o facto da primeira experiência com a gravura



Fig. 2 - *Composição* (1956). Processo misto (prova de cor), 10,4 cm x 6,6 cm.
Fonte: João Carvalho.

não ter sido fácil para Teresa Sousa. A artista relata numa carta enviada aos seus pais que no início das aulas encontrou várias dificuldades:

“Fui ontem à tarde à gravura pela 1ª vez. É o mesmo que querer escrever e não saber pegar na caneta...uma dificuldade imensa, pois tenho de aprender tudo de início”. (SOUSA, 1955, s/p)

Todavia, nessa mesma comunicação a artista evoca as suas reflexões positivas sobre a sua relação com o novo professor:

“O Sr. Hayter parece-me um bom orientador de atelier e creio que um grande gravador. Pena é só poder dar atenção aos alunos às 2as e às 5as. Assim, para descobrir alguma coisa convém-me ir lá mesmo em dias em que ele não esteja, mas é um trabalho muito duro”. (Idem, *Ibidem*)

Apesar das dificuldades, Teresa Sousa ultrapassa, num curto espaço de tempo, todos os problemas iniciais começando a dominar com sucesso quase todas as técnicas de gravura artística (água-forte, água-tinta, mordedura profunda, buril, entre outras), facto confirmado pelas obras de excelente qualidade que a artista produziu no *Atelier 17* e nas quais podemos observar, não só os interessantes resultados da sua aprendizagem, mas ainda as várias experiências de exploração extrema da técnica, como se a chapa se tratasse de “uma superfície para atingir o espaço” (SOUSA, 1955, p. 1).

É notável que durante o curtíssimo período de oito meses durante o qual foi bolsreira, Teresa Sousa tenha realizado pelo menos treze gravuras, como por exemplo *Oração* (fig. 1), *Silhueta*, *Casas do Porto* (fig. 3 e 4), *Santa Gudula*, *A Virgem e o Menino*, *Composição* (fig. 2), *O Atelier*, *O anjo*, *A catedral*, *A Lua*, *Figura Sentada*, e *Árvore*, obras claramente identificadas e datadas pela artista. No entanto, devemos ainda ter em conta que no

espólio da artista, para além das obras já mencionadas, se encontram ainda várias gravuras não datadas, nomeadamente estampas como *Nossa Senhora da Piedade*, *Pequena Natureza Morta*, *Nossa Senhora das Dores*, *Sudário*, *Visitação*, *A torre*. Analisando estas peças, podemos constatar que algumas das provas se caracterizam pela forte presença do método de desenho automático tão característico de escola de Hayter³ o que nos leva a pensar que provavelmente algumas dessas obras também foram idealizadas no período parisiense.

No mesmo arquivo familiar foram ainda encontradas várias monotipias e provas de estado, bem como diversas provas de cor nas quais verificamos o forte interesse da artista pela descoberta da textura e paleta cromática na gravura.

“Tenho também realizado ultimamente composições de cor em monótipos, segundo um processo que me ocorreu, utilizando chapas de zinco, que faço imprimir como talhadora. Nesses monótipos procuro a profundidade espacial, por meio da sobreposição de finas camadas de cores transparentes”. (SOUSA, 1955, p. 4)

É também claro que esta busca de cor na gravura foi uma vertente que surgiu naturalmente à jovem pintora. A artista observava e estudava “como na gravura a cor os resultados se veem a braços com problemas puramente picturais, e como na gravura a preto e branco o pintor em pleno problema espacial, está afinal tão perto da escultura” (SOUSA, 1955, p. 1).

No caminho da descoberta do universo plástico de Teresa Sousa, deparámo-nos com estas palavras de Mark Rothko que, de certo modo, se aplicam ao trabalho da artista:

“A plasticidade é, assim, a sensação de real que nos é transmitida pela sensação de que as coisas se deslocam para trás e para frente no espaço. (...) A unidade de concepção fundamental está no tipo de espaço, e esse tipo de espaço determinará como a cor, o traço, a textura, o chiaroscuro e todos os outros elementos contribuem para este movimento. (...) A cor avança e recua. O traço indica a direcção, a atitude e a inclinação das formas. Cada elemento tem, no esquema plástico, funções únicas, aditivas e essenciais (...)”. (ROTHKO, 2007, pp. 124-126)

Na sua pesquisa de novas capacidades cromáticas na gravura, a artista explorou os diversos modos de tintagem de prova em prova (talha doce e/ou tintagem com recurso ao rolo segundo a técnica de Hayter⁴) utilizando uma mesma matriz, criando assim múltiplas provas únicas, cada uma com a sua própria originalidade cromática.

É de referir, por exemplo, que até hoje foram contadas pelo menos treze provas de cor da gravura *Casas do Porto* (1956, fig. 3 e 4), produzidas com a técnica de água-forte⁵. São provas únicas e cada uma é caracterizada pela sua

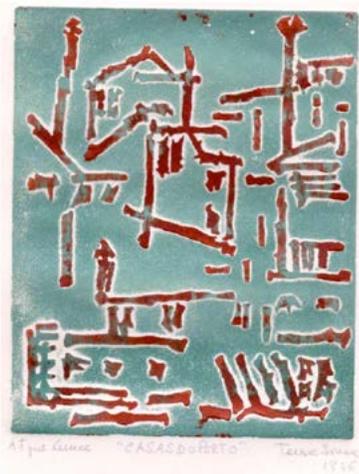


Fig. 3 e 4 Imagens de provas de cor de Casas do Porto (1956). Água-forte, 14,3 cm x 11,5 cm.

Fonte: João Carvalho

própria mancha de cor; a gravura foi produzida sobre chapa de zinco, é de pequenas dimensões, 14,3 cm x 11,5 cm, e distingue-se pelo estilo geométrico, linear e abstracto típico desta fase do trabalho de Teresa Sousa.

Trata-se de uma gravura que apresenta uma forte estrutura linear numa visão urbana da cidade do Porto. A mancha gravada está organizada sobre a totalidade do espaço da matriz: linhas sobretudo verticais e horizontais, longas ou curtas, mas da mesma espessura e que representam mais uma visão abstracta do que propriamente realista. As linhas evocam o traço do pincel em vez das ferramentas próprias da técnica de água-forte (como por exemplo, pontas secas, buril, etc.). Esta obra parece-nos ser uma das primeiras tentativas da artista em tabalho sobre metal, visto que a gravura não manifesta ainda um bom conhecimento dessa técnica ao contrário do que podemos observar em abordagens esteticamente semelhantes de obras posteriores, como por exemplo a gravura *Cidade*⁶ (1958, fig.5) ou *Bairro* (1959, fig. 6), em que a artista demonstra magnificamente o seu talento e domínio técnico.

Nesta obra, tal como em obras semelhantes de abordagem temática abstracta - geométrica, a artista relata ter utilizado várias técnicas de gravura em metal (água-forte, água-tinta, mordedura profunda, entre outras) de "modo a proporcionar o estudo de elementos que formam a base de toda pintura: composição linear, claro escuro e cor". (SOUSA, 1955, p. 1).

"Pode ser que a arte abstracta não utilize um conteúdo tão óbvio como o são um relato curioso ou os objectos que nos são familiares; ainda assim, terá que apelar à nossa experiência, de uma maneira ou de outra. Em vez de apelar ao nosso sentido do que nos é familiar, ela pura e simplesmente funciona noutra nível: apela à nossa experiência abstracta no que respeita às relações familiares existentes entre o espaço e as formas". (ROTHKO, 2007, pp. 182-183)

Nas peças já mencionadas, *Cidade* e *o Bairro* (fig. 5, e fig. 6), como já foi referido, podemos observar uma abordagem gráfica mais elaborada, na qual a linha gravada é *muito* mais viva e forte, mas, por outro lado, também, parece-nos mais suave e elástica, ganhado assim uma linguagem bastante expressiva, com uma leitura mais eficaz de uma realidade de “conteúdo não óbvio” e “de um relato curioso”, construído pelo “objectos” (neste caso, formas geométricas), as quais, “apela(m) à nossa experiência abstracta no que respeita às relações familiares existentes entre o espaço (chapa de metal), e as formas”, a ilusão visual que podemos comparar com palavras de Rothko (Idem, *Ibidem*). No caso da gravura *Cidade*, as linhas são organizadas na composição horizontal, e forte presença da cor azul, tal como as texturas pretas no fundo, e as aparências geométricas, criam a ilusão de uma cidade adormecida na madrugada. As figuras inseridas no meio das sombras e nevoeiro, deixam-nos lembrar outro

Fig.5 - *Cidade* (1958). Água-forte, 23,9 cm x 32,6 cm

Fonte: Coleção da Caixa Geral de Depósitos (Culturgest)





Fig. 6 - *Bairro* (1959). Água-forte, 26,4 cm x 20,9 cm.

Fonte: João Carvalho.

artista - pensador, já citado anteriormente, Nadir Afonso, que no seu ensaio sobre *Trabalho Artístico. Reflexões*, explica-nos numa forma bem poética que as configurações do "(...) círculo, quadrado, triângulo, equilátero... - que já foram estudadas e geometrizadas ao nível do raciocínio, (no entanto) na arte (...) integram-se e desintegram-se noutras formas e geram composições complexas de leis difíceis, melhor (dizer) impossível de compreender ao nível do raciocínio" (AFONSO, 2011, p. 11), o que perfeitamente podemos observar neste caso.

Chamamos ainda atenção para o facto de, pela expressiva abordagem gráfica, e/ou pela forte conjugação linear da cor preta com branco, a gravura *Bairro*, lembra-nos mais a produção artística gravada em madeira (xilografia), do que propriamente em técnica de metal (*água-forte*).

Queremos ainda chamar a atenção para as seis provas de cor da gravura *Composição* (1956, fig. 2), o conjunto de sete provas de *Silhueta* (1956), ambas produzidas com a técnica de buril e água-forte, sobre chapa de cobre, nas quais, para além da diversidade da gama cromática, notamos claramente a procura de sobreposições das linhas gravadas.

Estas obras, ambas de pequenas dimensões (*Composição*, com 10,4 cm x 6,6 cm, e *Silhueta* com 9,7 cm x 6,9 cm), caracterizam-se, ao contrário do que se verifica na anteriormente referida *Casas do Porto*, pelo subtil estilo geométrico-linear em que um conjunto de delicadas linhas desenhadas com grande leveza e elegância se misturam com grande flexibilidade, criando a ilusão gráfica de diversas linhas/formas unidas uma às outras como se fossem um caleidoscópio geométrico.

"Existe uma correspondência directa entre a arte e as formas, nas suas relações matemáticas. As formas são sentidas pela sensibilidade, mas não necessariamente compreendidas pela razão. Antes da perfeição (qualidade do

objecto cuja função responde à necessidade do sujeito), da evocação (qualidade do objecto que evoca, sugere, lembra outro objecto, por exemplo, uma nuvem parece uma águia), da originalidade, etc., a exactidão é o atributo mais emocionalmente e difícil, dizemos mesmo, impossível de racionalizar". (AFONSO, 2011, pp. 7-8)

Nestas obras, tal como nas gravuras *Figura Sentada*, *A Virgem e o Menino*, *O anjo*, *A Lua* (fig.7), *Composição* entre outras, é notável a forte influência do método de criação de desenho automático que, como sabemos, foi a principal forma de trabalho de Stanley Hayter, baseada na ideia do desenho direto na chapa, "imagens fortes, originais, sempre expressas num ritmo linear, sempre em estruturas abertas, intensamente dinâmicas" (ESPOSITO, 2006, p. 21).

Apesar de alguma homogeneidade na abordagem estética entre todos os formandos desta oficina, convém esclarecer que a forte personalidade do mestre britânico não impediu Teresa Sousa, tal como os seus colegas de formação, de pesquisar e traçar os seus próprios caminhos artísticos:

"A conviência que sobressai das obras gravadas no Atelier 17 deve-se em parte à personalidade de Hayter, génio do lugar, que habita o atelier mais do que se dedica a dirigi-lo e cujo objectivo primeiro é a abertura, a liberdade que é de cada um. É surpreendente verificar ser precisamente esta ausência de dogmatismo que contribuiu para fazer do Atelier 17 o lugar de fusão de uma certa estética em gravura (...) e do berço de inovações técnicas determinantes. Daí resulta não uma justaposição de talentos mas uma fusão que beneficia cada um, o que se deve sobretudo à personalidade de Hayter. A tolerância e respeito pela pessoa humana, várias vezes testemunhada". (BONDUELLE, 2006, p. 9)

Fig.7 - *Lua* (1956). Água-forte,
23,9 cm x 15,5 cm
Fonte: João Carvalho.





Fig.8 - *Oficina* (1958). Água-forte,
31 cm x 24 cm
Fonte: Coleção da Caixa Geral de Depósitos
(Cultgest).

Na perspectiva dessa “fusão ideal” entre o ensino de Hayter e a criação própria do artista, queremos apresentar e analisar um trabalho que, a nosso ver, é uma obra-prima da gravura de Teresa Sousa. Trata-se de *Oficina* (1958, fig.8), produzida já em Lisboa e editada pela GRAVURA - Sociedade Cooperativa dos Gravadores Portugueses.

Nesta obra a imagem está focada na interpretação do espaço de trabalho de uma oficina que pensamos ser imaginária, visto que até à data não foram encontrados no espólio da artista nenhuns desenhos/esboços ou documentos que poderiam indicar que se trata de um espaço com existência real. A peça monocromática (31 cm x 23,5 cm), muito bem trabalhada em técnica de água-forte, apresenta lindíssimas gradações de gamas de preto, cinzento-escuro e cinzento-claro, sem qualquer presença do branco, que permitiram à artista criar a ilusão de um território desconhecido da geometria flexível, provando assim a excelência do domínio desta técnica por Teresa Sousa. Através de linhas curtas, longas, verticais e horizontais, por vezes espessas e de cor forte, por vezes muito finas e delicadas, quase invisíveis, a artista cria dentro dessa subtil narrativa gráfica uma perspectiva e profundidade que proporcionam ao observador uma poderosa ilusão de tridimensionalidade no espaço de uma oficina que poderíamos qualificar de quase alquímica.

Observando com atenção a gravura, identificamos com facilidade a estética de linhas dinâmicas da escola de Hayter perfeitamente integrada nos elementos e objetos deste misterioso local de trabalho. A composição baseada em figuras geométricas (triângulos, círculos, rectângulos, quadrados, ovais, losangos, paralelogramos, etc.), que se sobrepõem umas às outras perfeitamente organizadas na totalidade do espaço da chapa evocando as ideias de Malevich e da sua filosofia do dinamismo do “aparato suprematista”, do dinamismo da “transcendência e da redução”, ou ainda o dinamismo “de ir além das idealidades limitadas”, tão bem caracterizado por Victor Tupitsyn (2002) nesta sua reflexão sobre os pensamentos de Malevich:

As próprias figuras geométricas são idealizações da “perfeição” utilitária do mundo concreto, que se vai aproximando. O dinamismo da forma consiste também em “apontar o caminho (...) no espaço”, por meio da “inclusão suave da forma na acção natural, através de algum tipo de inter-relações magnéticas no interior de uma única forma que será construída a partir de todos os elementos das forças naturais das inter-relações (...). (TUPITSYN, p. 128)

Por fim

Como foi mencionado, a fase geométrico-abstrata não foi o único estilo da produção artística, pois, pouco a pouco, Teresa Sousa abandona esta fase, e dedica-se a produção mais figurativa. Embora não possamos esquecer que estamos a falar de etapa muito importante do trabalho de Teresa Sousa, que S. W. Hayter, na carta de recomendação para a artista, qualifica como “brilhante” (HAYTER, 1956, s/p), releva toda a produção gráfica traduzida em mais de quarenta gravuras produzidas por Teresa Sousa desde a sua estadia em Paris até à sua prematura morte.

É importante assinalar também, que essa subtil e poética maneira de interpretar a matéria geométrica, tinha também forte reflexo na pintura e desenho, tal como nas outras formas de expressão artística, tão diversas como, por exemplo, os projectos para tapeçarias (uma foi mesmo executada pela Tapeçarias de Portalegre), ou para mosaicos vitrais (Santuário de Fátima), todos produzidos pela jovem artista com muita sensibilidade e extraordinária criatividade. Chama-se ainda atenção para a importância do trabalho artístico de Teresa Sousa, na perspectiva do panorama artístico português nos anos 50, e para o facto de ter sido uma das artistas pioneiras no estudo e aplicação de técnicas complexas de gravura artística neste período em Portugal.

Infelizmente, devido às condicionantes de tamanho dos conteúdos desta publicação, não será possível expor a totalidade da nossa pesquisa. Acreditamos que em breve teremos a possibilidade de apresentar ao público uma reflexão mais abrangente e aprofundada sobre toda a obra gravada desta talentosa artista que até hoje, infelizmente, ainda não foi estudada. Esperamos, no entanto, que este curto ensaio, além de uma contextualização geométrica da obra de Teresa Sousa, tenha demonstrado a existência de uma enorme riqueza artística neste pouco reconhecido ramo da arte contemporânea portuguesa, despertando assim o interesse de todos pela obra de gravura desta artista que certamente merece uma maior atenção.

Desejamos ainda agradecer ao filho mais velho da artista, João Carvalho, a disponibilização de elementos necessários para a elaboração deste artigo.

Notas

¹ Nalguns meios de comunicação encontrámos indicação de que a galeria foi dirigida por René Bértholo (1935 - 2005), no entanto, o marido de Teresa Sousa, Cruz de Carvalho, nos seus apontamentos pessoais intitulados "Memórias Publicas" (s/d, s/p) esclarece: "Nunca René Bértholo dirigiu a Galeria Pórtico (1955-1956). De facto, o titular da direcção da Galeria era o pintor António Araújo, um dos proprietários, mas estes, desde a exposição inaugural haviam confiado aos critérios do grupo expositor, de certo modo liderado por Teresa Sousa, a orientação da Galeria. Nesse ano lectivo, do grupo, apenas permaneceram em Lisboa José Escada e Lourdes Castro. Bértholo pela sua amizade com Lourdes e Escada, apoiou-os nos trabalhos, em substituição dos ausentes. No entanto, mesmo em Paris, Teresa Sousa permanece atenta e interveniente na actividade do Pórtico".

² local onde à data se encontrava instalado o *Atelier 17*, orientado por S. W. Hayter (Londres, 1901 - Paris, 1988).

³ Segundo David de Almeida (1945 - 2014) e Maria Beatriz (1940 -), ambos bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian no *Atelier 17*, o *ensinamento de Hayter caracteriza-se pelo método de violar uma chapa com verniz mole permitindo que o executante desenh*

(diretamente na chapa sem desenho prévio) *um conjunto de movimentos erráticos, numa tentativa se abstrair de tudo e sobretudo de pretender fazer uma obra de arte, criando imagens tridimensionais muito diferentes das xilogravuras de carácter social.* (Gomes, 2010, p.80)

⁴ Para distinguir os fundos entre as linhas, a artista utilizava o método de tintagem de S. Hayter, ou seja, rolos (duros e moles) para aplicar as diferentes cores numa única matriz, de modo a que os rolos moles (borracha/gelatinas macias), alcancem facilmente as gravações em profundidade enquanto que os rolos duros (de madeira) serviam para tintar as zonas com superfícies em relevo.

⁵ Considerando a profundidade das linhas gravadas podemos concluir que provavelmente a artista, utilizou a técnica de mordedura profunda.

⁶ Gravura editada pela GRAVURA - Sociedade Cooperativa dos Gravadores Portugueses em 1958.

Bibliografia:

- Afonso, N. (2011). *O trabalho Artístico. Reflexões*. Lisboa: Babel.
- Belchior, M. d. (1963). Morreu, há um ano, Teresa de Sousa. *Encontro*, 42, 3.
- Bonduelle, S. R. (2006). A poética do traço. Gravuras do atelier 17 (Paris 1927 - 1940). In F. A.-V. Silva, *A poética do traço. Gravuras do atelier 17 (Paris 1927 - 1940)* (p.11). Lisboa: Euroscanner.
- Candeias, A. F. (2003). *Enciclopédia luso brasileira* (Vol. 27, p.484). (Verbo, Ed.) Lisboa/São Paulo.
- Carvalho, J. (2016, 5 12). Teresa Sousa (JC, 25-4-2016). *Correspondência de João Carvalho com Joanna Latka*. Lisboa, Portugal.
- Carvalho, J. (2016, 05 5). *Teresa Sousa*. Consultado em 05 10, 2016: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teresa_Sousa#cite_note-10
- Coimbra, P. M. (1999). *Jorgé Vieira, Ofício: Escultor vol.I*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Porto: F LUP, Portugal.
- Couto, J. (1962). Teresa de Sousa. *Ocidente*, 286, 80-82.

- Esposito, C. (2006). Stanley Willam Hayter e Josef Hecht - O nascimento de Atelier 17. In F. A.-V. Silva, *A poética do traço. Gravuras do atelier 17 (Paris 1927 - 1940)* (pp. 19-22). Lisboa: Euroscanner.
- Galeria Pórtico. (1957). Catálogo de exposição, *Teresa Sousa - Calcografia, desenho, monotipia*. Lisboa: Galeria Pórtico.
- Gomes, I. V. (2010). *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: O renascimento da gravura em Portugal*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: FCSHU, Portugal.
- Hayter, S. W (1956). *Carta de recomendação para Teresa Sousa*. Paris, França.
- J. S. P. (1962, 02 17). Teresa Sousa uma artista que desapareceu. *Diário de Manhã*, 3.
- Oliveira, L. d. (2009). A I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957): balanço da arte portuguesa na transição para os anos 60 e primórdios de uma coleção institucional. In D. d. Porto (Ed.), *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. 1*, pp. 212-225. Porto: Semedo e Elisa Noronha Nascimento.
- Pomar, A. (2006, 11 03). De sonho ao pesadelo - A poética do traço - Gravuras do Atelier 17, 1927 - 1940. *Expresso*, s/p.
- Ribeiro, J. S. (2005). Apresentação. In F. A.-V. Silva, "A poética do traço. Gravuras do atelier 17 (Paris 1927 - 1940)" (p. 7). Lisboa: Euroscanner.
- Rothko, M. (2007). *A realidade do artista*. Lisbon: Cotovia.
- S.P. (1957, 03 30). Uma exposição e um exemplo. *Diario de Notícias*, s/p.
- s/a. (1963, Janeiro). Apontamento Biográfico. (M. Barata, Ed.) *Encontro*, 42.
- s/a. (1959, 06 5). Os prémios do SNI. *Diario de Notícias*, 1 e 7.
- s/a. (1957, 04 18). Teresa de Sousa fala-nos da arte da gravura e das suas experiências de gravadora. *Diário de Notícias*, 8-7.
- Santos, D. (2013). Buris e Pontas Secas. A gravura o Neorealismo e a esperança do múltiplo. In C. Cultugest, & C. V. Museu do Neo-Realismo (Eds.), *A doce e ácida incisão. A gravura em contexto (1956-2004)* (pp. 161 - 194). Museu do Neo-Realismo - Vila Franca de Xira: Gráfica Maiadouro. SA.
- Sousa, T. (1955, 11 18). *Carta para Dr. Medeiros Gouveia*. Paris, França.
- Sousa, T. (1955, 10 15). *Carta para Dr. Medeiros Gouveia*. Paris, França.
- Sousa, T. (1955, 12 13). *Carta para Dr. Medeiros Gouveia*. Paris, França.
- Sousa, T. (1955, 11 18). *Correspondencia privada*. Paris, França.
- Sousa, T. (1955, 10 25). *Correspondencia privada*. Paris, França.
- Sousa, T. (1955, 11 18). *Carta para João Couto. 1*. Paris, França.
- Tupitsyn, V. (2002). Estímulo e pensamento - Os textos de Malevich. In M. Tupitsyn, *Malevich e o Cinema* (pp. 127-128). Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.

Simbolismo Geométrico na Arte de Lima de Freitas

Lígia Rocha

Investigadora integrada InEd/ESE/IPP e Investigadora CIEBA/FBAUL.

1. A geometria *sagrada* em Lima de Freitas

A geometria *sagrada* é uma forma de representar harmoniosamente os traçados. Ela não se aplica às quantidades das formas espaciais, mas sim à harmonia existente entre elas. As representações geométricas têm um lugar no mundo da História da Arte, bem como no mundo da arte *sagrada*. A abordagem que se segue pretende esclarecer qual o caminho que Lima de Freitas traçou sobre a problemática do *sagrado*, denominada geometria ou, na linguagem simbólica, a arte da régua e do compasso. O autor rememora:

A arte exprime, por meio dos traçados geométricos a que recorre, uma gama de relações entre os seres ideais que concebe; essas relações não são puramente descritivas nem unicamente racionais. Talvez seja mais legítimo falar de uma geometria «emblemática», onde se conjugam duas ordens de «figuras», uma delas constituída pelo código de sinais convencionados da comunicação utilitária e social, a outra pelo léxico dos símbolos, encarados aqui como sinais do que é linguisticamente incomunicável, como homologias necessariamente precárias daquilo que se atinge, não por comunicado, mas por comumão (Freitas, 1977, p. 139-140).

Lima de Freitas (1927-1998), was a Portuguese author and artist marked with reputation in Portugal and abroad, as a painter, public art author and illustrator in Portugal and abroad. At the same time, he studied Art, which circumscribed the mythical symbols themes, highlighting "O Labirinto" (1975) and studies of number and sacred geometry, in the same line of work as Almada Negreiros (1893-1979). The relevance and depth of the issues of number and geometry, require a careful study, seeking the understanding of the symbolic representations which are manifested on the thought and on the Art of Lima de Freitas.

In this study, it is intended to make a theoretical approach about the fundamental language of the sacred geometry, used by Lima de Freitas, and clarify some concepts in particular, such as Point of Bauhütte; Vesica Piscis and the Philosophical Stone. This theoretical work will culminate on the observation of some geometrical representations present in some of his plastic works. The dialogue between Art and Geometry will bring awareness of the forms and its applicability, in plastic terms, helping to see, "Ver" (Negreiros, 1982) the meaning, given by the author, to the chosen forms. Thus, it is believed that the work (both theoretical

Para Lima de Freitas, a geometria secreta da arte relaciona-se com uma superioridade do espírito que trespassa a compreensão dessa mesma realidade. O que se consegue obter com a geometria é a possibilidade de desvendar os mistérios do espírito. Por outras palavras, a natureza está repleta de formas exatas, de grande mistério na sua concepção. Como o ser humano não se limita a aceitá-la tal como ela é, então vai buscar as respostas através da geometria¹:

A geometria secreta da arte aparece-nos, desde logo, simultaneamente como uma topologia e uma ontologia, como o conhecimento da posição do nosso espírito em relação ao espírito; ou, por outras palavras, como a apropriação «operativa» das relações analógicas mais profundas (de ordinário inconsciente) ligando o espírito ao espaço (ou ao Lugar), na perenidade de estruturas «sem história» fora do fluxo fenomenal, ou antes intactas através do fluxo fenomenal que as preenche, mas determinando-o continuamente no tempo (Freitas, 1977, p.140).

A geometria secreta é portanto simbólica e representa sempre alguma coisa que não é ou não está explícita. A geometria não é limitada nem limitativa, visto que ultrapassa o real e atinge o simbólico. Por isso, é tão enigmática. Nela há a possibilidade de reinventar ou reestruturar todo um pensamento metodológico. A geometria sagrada encontra-se no limiar dos opostos, ou seja, o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o racional e o irracional. Lima de Freitas define-a da seguinte forma:

Assim encarada, e apesar das suas limitações físicas, a geometria simbólica mostra-se propriamente ilimitada na sua capacidade da apreender, por figuras, as relações concebíveis entre conhecido e desconhecido, entre visível e invisível, entre racional e irracional ou

and plastic) of Lima de Freitas is the result of a complex process, meritorious of research and reflection, which leads into a closer path of the author's knowledge.

Keywords: Lima de Freitas; Art; Geometry; Painting; Point of Bauhütte; Pythagorean theorem; Vesica Piscis; Philosophical stone.

supra-racional. Cabe, por isso, defini-la como a «alta ciência da posição do espírito, estudada pelo método da relação ou do termo médio». As suas aplicações psicológicas e metafísicas, sem falar já das perspectivas fascinantes e mal exploradas que abre ao estudo da história da arte, são tão importantes como as aplicações físicas da matemática, certamente bem mais preciosas do que estas para a compreensão do homem por si próprio (Freitas, 1977, p.140).

Tal como menciona Lima de Freitas, a geometria concebe uma *ciência da posição do espírito*, com ampliações psicológicas e metafísicas, consideradas importantes. No ponto seguinte vão ser abordados os mistérios associados ao *Ponto da Bauhütte*, de forma a fazer ver as escolhas geométricas em Lima de Freitas e as suas repercussões simbólicas.

1.1. A geometria e o Ponto da Bauhütte

A geometria está relacionada com a Tradição Pitagórica, tal como sucede com o número² daí, em termos simbólicos, serem indissociáveis: “Para Alma-da, como de resto para uma tradição que remonta pelo menos a Pitágoras, os números revestem um significado qualitativo e estrutural que ultrapassa de longe o serviço utilitário a que se prestam pelas várias operações” (Freitas, 1977, p.91). De facto, o número existe antes da aritmética, ou seja, o número antes de ser um algarismo é uma figura geométrica³, conforme Lima de Freitas elucida:

«Geometria é anterior à aritmética», isto é, o Número vê-se antes de se contar. A chave dessa visão é a geometria ou, por outras palavras, antes de ser algarismo o número é figura geométrica: círculo, triângulo, quadrado, estrutura poligonal. Mais ainda: a cada número corresponde uma estrutura semiológica cuja génese só poderá ser encontrada por meio daquilo a que poderíamos chamar uma ontologia fenomenológica do ser, para a qual, por exemplo, o 1 é o símbolo do ser-em-si, centro indeterminado de um círculo cuja circunferência não está em parte alguma (Freitas, 1977, p.91).

No decorrer da história da geometria sagrada surgem algumas culturas ricas em conhecimentos secretos. As referidas culturas conseguiram, de forma perspicaz, fazer passar de mão em mão, por indivíduos previamente escolhidos, todos os conhecimentos relacionados com a arquitetura sagrada, conseguindo mantê-los sempre secretos:

Na época carolíngia e no dealbar do românico, entre os séculos VIII e XI, as grandes abadias beneditinas agruparam à sua volta verdadeiras escolas de arquitectura dirigidas pelos monges da ordem. Esses núcleos de mestres-de-obras, artesãos e pedreiros, quer laicos, quer eclesiásticos, não só

reagruparam e conservaram os textos e documentos da ciência da proporção da Antiguidade grega e alexandrina que chegaram até nós, como transmitiram em particular a mística pitagórica dos números (Freitas, 1977, p.61).

Este grupo, que conservava os conhecimentos relacionados com a proporção, foi denominado por *Bauhütte* que surge como sendo uma sociedade secreta, formada após a época das cruzadas, por arquitetos e pedreiros, entre outros eleitos que, apesar da ligação com a Igreja, pretendiam ser inteiramente laicos:

A partir da época das cruzadas, os arquitectos e pedreiros do Ocidente, embora mantendo íntimos laços com a Igreja e guardando a devoção aos santos tutelares que haviam substituído os deuses dos collegia romanos, passaram a organizar-se em sociedades semi-secretas inteiramente laicas, criando no santo Império a poderosa Bauhütte (Freitas, 1977, p.63).

Noutro passo, Lima de Freitas acrescenta, relativamente à *Bauhütte*, a sua capacidade de conservar e fazer perdurar no tempo todo o conhecimento original:

De facto, a Bauhütte foi uma «federação, sob a forma de associação autónoma de ritual secreto, de todas as lojas de entalhadores de pedra do Santo Império Germânico (compreendendo as lojas filiadas da Suíça e de outros países limítrofes de língua ou de tradição germânica), que persistiu até ao fim do século XVIII»; essas lojas, foram «a continuação dos ‘colégios’ de construtores que, após a dissolução do Império do Ocidente, continuaram paralelamente às instituições municipais romanas, tendo por centro de conservação e depois de propagação, quando começou a era das grandes construções religiosas carolíngias, o Midi da França [...] e a zona renana» (Freitas, 1990, p.99).

Os segredos, na geometria da *Bauhütte*, baseiam-se na capacidade de inscrever, numa circunferência e respetivo círculo, os vários polígonos. Almada Negreiros inscreveu no painel “Começar”, gravado na pedra, no átrio da Fundação Calouste Gulbenkian um estudo completo sobre a geometria sagrada com os seus polígonos e as suas medidas⁴.

Lima de Freitas reconheceu, por seu lado, o valor do trabalho de Almada Negreiros, tendo dedicado vários estudos à sua obra e dando continuidade à mesma:

Acrescentemos mais isto: o «mui nobre e recto retículo fundamental do entalhador de pedra» a que se referem os documentos escritos da Bauhütte era uma ciência do círculo e dos polígonos inscritos - a mesma, em suma,

que assistiu ao traçado dos templos das antigas civilizações, a mesma que presidiu ao traçado dos mandala indo-tibetanos (Freitas, 1977, p.65).

Ao questionar algumas diretrizes, consegue (re)olhar para a chave e interpretá-la de uma outra forma, valorizando os cânones como ele próprio alude: "Sem dúvida; aos cânones de proporção. E um dia veio parar-lhe à mão a famosa quadra atribuída à Bauhütte: «Se conheces o ponto que está no círculo, no triângulo e no quadrado, tudo está salvo; se não o conheces, tudo está perdido.» Suspeitou que se tratava de uma fórmula iniciática, de iniciação oficial dos antigos construtores de catedrais,..." (Freitas, 1990, p.128). Lima de Freitas acrescenta:

O problema apresenta-se como um tanto infantil: um ponto que está no círculo, no quadrado e no triângulo, não é nada difícil de encontrar, não é verdade? ... Na realidade, a quadra da Bauhütte esconde uma questão muito mais profunda, a mesma (tentarei prová-lo) que obcecou a imaginação dos surrealistas; refiro-me ao famoso ponto de André Breton: «Há um ponto do espírito [...]», etc. O texto é bem conhecido. Um ponto do espírito: encontrá-lo representa a salvação, como diz a quadra, mas apenas se fazemos disso um problema ontológico e se soubermos encontrar as correctas equivalências simbólicas do círculo, do triângulo e do quadrado (Freitas, 1990, p.129).

O *Ponto da Bauhütte* é considerado a casa ou a cabana da construção, mas que, em concreto, é um ponto específico, derivado dessas construções geométricas: "o ponto em questão seria, assim, em leitura construtiva, uma espécie de pólo ou «umbigo», na leitura dos «sinais», como na das plantas e alçados" (Freitas, 1990, p.101). O segredo do *Ponto da Bauhütte* é conseguir inscrever numa circunferência e no seu círculo esse ponto específico e, a partir dele, desenhar o quadrado. Essa construção mística permite, sequencialmente, desenhar geometricamente o triângulo e o pentágono⁵.

Por outras palavras ainda: "o «ponto da Bauhütte» tem que ver com aquilo a que Moessel chamou *Kreisteilung* (segmentação polar do círculo) e com a «chave» da inscrição no círculo dos polígonos regulares, base simbólica, «mágica», teórica e «operativa» das iniciações na linha pitagórica" (Freitas, 1990, p.101). Desta forma, Lima de Freitas consegue redescobrir o *Ponto da Bauhütte* através de um novo método de traçados geométricos. Este Ponto, (re)encontrado em 1974, fez com que a sua pintura viesse a ganhar referências geométricas mais preponderantes, com implicações simbólicas, dando-lhe significados outros, capazes de elevar o caminho reflexivo e espiritualizado. No decorrer do presente texto, tentar-se-á estabelecer alguns diálogos, entre o pensamento e a pintura de Lima de Freitas, de forma a mostrar essas recorrências geométricas e simbólicas.

1.2. Algumas figuras geométricas em Lima de Freitas

Lima de Freitas valoriza os elementos geométricos simples⁶ que, de alguma forma, entram no mundo do sagrado, nomeadamente no *Ponto da Bauhütte*, como sejam o ponto⁷, a circunferência e o círculo, o triângulo, o quadrado, o pentágono e o hexágono. O autor observa que as figuras e os sólidos geométricos comportam uma simetria que lhes permite estruturar o pensamento de forma lógica, coerente e elucidada:

As simetrias quadradas e hexagonais impõem-se nos estados finais de equilíbrio, escreve Ghyka, porque «os únicos polígonos regulares que podem preencher o plano sem deixar interstícios são o quadrado, o triângulo equilátero e o hexágono. O único poliedro regular que pode preencher o espaço, repetindo-se, é o cubo. Há ainda dois poliedros semi-regulares que permitem a equipartição do espaço: o prisma regular hexagonal e o semipoliedro (arquimediano) de Lord Kelvin (Freitas, 1977, p.92e95).

Cada uma destas figuras geométricas comporta um significado que tem uma íntima relação com os números. Assim, pretende esclarecer-se teoricamente a relação e a importância das figuras geométricas no contexto da geometria sagrada, nomeadamente no pensamento do autor.

Lima de Freitas dá especial relevo ao estudo feito por Jay Hambidge⁸, o qual contribuiu para a descoberta de modelos geométricos, utilizados pelos gregos, nas várias representações artísticas:

Nos começos deste século o americano Jay Hambidge redescobriu em parte o antigo cânone, ao cabo de longos anos dedicados ao estudo dos modelos geométricos que teriam determinado o sistema de proporcionalidade usado pelos Gregos na pintura, na escultura, na cerâmica, na arquitectura (Freitas, 1977, p.75).

O aspeto mais importante das investigações feitas no século XX, não de um ou de outro investigador em particular, mas no seu conjunto, é o contributo para melhor compreender os mistérios da geometria sagrada. Esta procura, construída ao longo dos tempos, ajuda a alcançar o sensível e o inteligível, bem como o natural e o sagrado por forma a obter a chave dos mistérios. Certos povos primordiais teriam atingido o segredo para alcançar a harmonia, a beleza e a verdade, sendo essa a vantagem que teriam em relação aos povos mais recentes:

Do conjunto destas investigações levadas a cabo no nosso século, ..., resulta o sentimento, se não a certeza, de que num passado remoto a Humanidade deteve o segredo de uma unidade capaz de dar conta do Universo e do Homem, do sensível e do inteligível, do natural e do

sagrado e onde as múltiplas faces do poliedro humano, o pensar, o agir, o sentir, o conceber, se harmonizavam numa visão de conjunto estrutural, qualquer coisa como uma chave universal apta a fornecer, parafraseando Einstein (mas não apenas no âmbito do racional), a «unificação dos campos». Conhecer a estrutura permanente, invariável, que comanda a aparição, transformação e propagação dos fenómenos vitais – e o Universo era para os antigos, como a Terra e o Homem, um ser animado – equivaleria a deter o segredo da harmonia, da beleza e da verdade, do lugar do humano no Todo divino (Freitas, 1977, p.76).

Esta procura da harmonia, da beleza e da verdade continua a fazer parte dos ideais humanos. Na pintura de Lima de Freitas pode encontrar-se o diálogo entre a mensagem explícita e implícita. A geometria, na sua obra, tem um relevo e significado que merecerá um olhar atento e contemplador.

1.2.1. Os triângulos, os círculos e os quadrados

Lima de Freitas elucida que, no grupo das figuras geométricas básicas, o círculo é a figura que mais se relaciona com as outras figuras geométricas:

No grupo das forma básicas – as quais, como os números inteiros, são as pedras fundamentais de todas as ulteriores construções – surge primeiro o círculo, com a globalidade das suas significações, constituindo o espaço matricial onde todas as figuras poligonais vão inscrever-se e sem o qual elas não podem sequer ser concebidas. O círculo – e a esfera, quando passamos das figuras bidimensionais aos sólidos a três dimensões –, apresenta-se como o sinal, por excelência, de unidade, de globalidade ou de totalidade e é, antes de tudo, cósmico e celeste, no seu aspecto de universo e um tempo fechado e infinito, mas é também a figura que melhor exprime o conjunto indefinido de todas as possibilidades e de todos os concebíveis, em estado potencial (Freitas, 2003, p.108).

Na pintura *O Grito*, de 1968, é possível encontrar algumas preocupações geométricas e simbólicas. A imagem representa um estado de alma, onde a figura circular surge em posição de destaque – no centro do cérebro. Este círculo abre o caminho a várias interpretações, no entanto não caberá aqui fazer uma *mitocrítica* às imagens do autor, ficando apenas a oportunidade de referir algumas alusões geométricas na sua pintura como motivo de reflexão.

No estudo das figuras geométricas há sempre uma relação com o número. No caso do estudo da simbólica do triângulo, este se associa aos números um, dois e três. Recorde-se, neste momento, a conjugação que Lima de Freitas faz entre os números 1, 2 e 3 e a geometria do triângulo:

Seria uma tarefa ingente, ocupando um grosso volume, examinar todos os números inteiros nas suas arcaicas propriedades simbólicas. Limitar-nos-emos, pois, a evocar o carácter primordial do Um, equivalente numeral da unidade divina como da unidade do ser, e a observar que nem o 1 nem o 2 possuem correspondência poligonal, pois é apenas com o 3, portanto com o triângulo, que começa a série dos polígonos regulares inscritíveis no círculo; tudo se passa como se esta primeira possibilidade de representação ou de visualização, a partir do 3, fosse o equivalente de uma demonstração da essência trinitária do Um, que não se torna humanamente perceptível senão como Três (ou Triângulo). Este número Três apresenta-se, deste modo, como manifestação primeira (ou primeira "materialização", num plano subtil, se é possível dizê-lo assim) da Unidade, inconcebível e irrepresentável, de Deus. De um Deus que se manifesta directamente, "geometricamente", como Trindade (Freitas, 2003, p.110).

Tal como vai ser possível verificar, ao longo deste trabalho, o triângulo, o quadrado e o círculo⁹, apesar de terem características e formas diferentes, conseguem estabelecer relações sequenciais que os torna indissociáveis, como alude o autor:

As figuras do círculo, do quadrado e do triângulo são realmente arquetípas, de um simbolismo demasiado genérico e perdido na nossa noite ancestral para que seja possível traçar-lhe fronteiras nítidas, determinar-lhe os limites da significação; longe de se tratar de formas «puras», trata-se de formas inesgotavelmente «impuras», repletas de passado, espécie de nebulosas primordiais contendo inúmeros temas difusos (Freitas, 1965, p.71).

Na obra *O Amante de Fogo*, de 1971, Lima de Freitas escolhe representar um tema especí-



Fig.1 - *O Grito*. Óleo sobre tela, 1968.

Fonte: Imagem reproduzida de (AAVV, 1998, p.78)

Fig.2 - *O Amante de Fogo*. Óleo sobre tela, 1971

Fonte: Imagem reproduzida de (AAVV, 1998:83).



fico, mas enquadra-o num cenário geométrico, em dois planos distintos: no primeiro, desenha um quadrado que secciona a paisagem, dando-lhe uma ideia de *enquadramento*, na linha de *en-quadrar*; no segundo, representa várias figuras geométricas, algumas prefigurando sólidos geométricos transparentes, pairando sobre os amantes, como que fossem motivos de perfeição, divindade e harmonia - o círculo, o triângulo e o quadrado.

As características inerentes a cada uma destas figuras geométricas tocam-se em algum momento, seja em números, em lados ou em ângulos, entre outros aspetos. Lima de Freitas aponta algumas dessas relações:

Após este excuro, retomemos o exame das formas geométricas no seu simbolismo e consideremos, mais uma vez, o triângulo, na sua qualidade de primeiro polígono inscritível no círculo. A soma dos ângulos internos do triângulo é igual a 180°. A soma dos ângulos internos do quadrado (ou do rectângulo) é $4 \times 90 = 360^\circ$, valor angular do próprio círculo. Esta igualdade de valores angulares revela, de resto, a equivalência secreta do quadrado e do círculo, sendo o quadrado "o Um sob a forma de Quatro" ou, por outras palavras, sendo o Quatro o Dez, pela operação da Tetraktis pitagórica (Freitas, 2003, p.173).

Portanto, o triângulo é o poliedro regular mais simples que se pode encontrar, pelo que está intimamente relacionado com ele mesmo e com outras figuras geométricas¹⁰. A sua simbologia está relacionada com o número três, associada aos seus lados, vértices e ângulos¹¹: "Talvez por isso o triângulo que contém um olho tenha surgido como símbolo da consciência divina, se bem que haja aí uma referência directa à noção de Trindade" (Freitas, 1965, p.70). E acrescenta: "...; o triângulo aponta, indica, revela, ataca - como uma flecha; na sua máxima agressividade, fere e dilacera" (Freitas, 1965, p.71).

A pintura, de 1984, *O Mensageiro do 515* está imbuída de significados, contudo é óbvia a representação do triângulo ou do prisma triangular. Este reflete a luz no sentido descendente, indicando e revelando uma mensagem implícita, que pode ser lida através da interpretação do significado do número 515. Para além do triângulo, o 515 é igualmente geométrico, tal como Lima de Freitas alude:

E talvez mais que todos seja o enigmático Quinhentos e Quinze de Dante o nome mais apropriado para o Messo di Dio, o enviado de Deus, cifra a um tempo profética e pitagórica, cabalística e geométrica, joaquimita e templária, que o Mestre quinhentista da Aparição do Cristo à Virgem transpôs (segundo penso) para o universo simbólico da terra Lusa (de Luz, lugar de ressurreição!), ao mesmo tempo que noutro lugar da Europa outro Mestre - este com nome bem conhecido, Alberto Dürer - lhe dava feição saturnina na Melencolia. Aí nascem os

meus anjos e mensageiros do 515, o meu Teorema de Pitágoras (Freitas, 2006, p.90).

Ainda a propósito dos triângulos, parece haver pertinência na abordagem do Teorema de Pitágoras: "Donde, a emergência, entre os sinais geométricos e numerológicos, ainda de um outro triângulo sagrado que exprime, especificamente, as teofanias e que é aquele que conhecemos pelo nome de "triângulo de Pitágoras"" (Freitas, 2003, p.162). O triângulo de Pitágoras é a valorização máxima do triângulo sagrado, denominado 3-4-5:

A figura da Pentaktis ou triângulo de Quinze desempenha um papel central na valorização do triângulo sagrado 3-4-5 ou, por outras palavras, do triângulo de Pitágoras. De resto, tudo leva a crer, diga-se de passagem, que Pitágoras bebeu o seu saber junto dos sacerdotes egípcios, depositários de uma ciência e de uma sabedoria de antiquíssimas tradições (Freitas, 2003, p.162).

O triângulo de Pitágoras é representado em termos 3-4-5, do qual se obtém o número 12, se somados os três números, ou seja, $3+4+5=12$. Lima de Freitas, de forma clara, explica a simbólica destes números e da respetiva figura, da seguinte maneira: "Temos, nesta figura, um triângulo central simbolizando a tri-unidade criadora e divina e, nos três lados, os doze lugares emanados, exprimindo a criação do mundo animado ou os doze "animadores", como diz Schwaller de Lubicz, que os assimila às doze "casas" zodiacais do "ciclo animal"" (Freitas, 2003, p.163).

Por seu lado, o Teorema de Pitágoras enuncia-se do seguinte modo: *o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos*. Lima de Freitas refere a sua importância: "Recorde-se que segundo o teorema de Pitágoras, o quadrado da hipotenusa do triângulo rectângulo é igual à soma dos quadrados dos outros lados; no caso do triângulo 3, 4 e 5, isso toma a forma



Fig.3 - *O Mensageiro do 515*. Óleo sobre tela, 1984.

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998:142)

de $3^2 + 4^2 = 5^2$ (Freitas, 2006, p.130). Tal significa que $a^2=b^2+c^2$, sendo a igual à hipotenusa e b e c igual aos catetos ou, por outras palavras, a área do quadrado A_1 é igual à soma das áreas dos quadrados A_2 e A_3 (Figura 7). Aplicando o Teorema de Pitágoras ao triângulo, do mesmo, obtém-se $3^2+4^2=5^2$ ou $9+16=25$ ou $25=25$.

No Teorema de Pitágoras, o triângulo surge como o elemento estruturante, apesar de ser possível, também, optar pela vertente do quadrado¹². O quadrado comporta uma simbologia relacionada com o espaço e a terra, como refere o autor:

Milhões de arquitectos, espalhados no espaço e no tempo, mostraram e mostram a sua preferência por esta família de formas de quatro faces, que os quatro pontos cardeais situam no espaço; o quadrado contém-nos e protege-nos contra os assaltos do exterior - há uma «defesa em quadrado», na linguagem militar (Freitas, 1965, p.69-70).

O caminho a seguir para unificar e complementar o triângulo e o quadrado é conseguir compreender e chegar até à *Pedra Filosofal*:

Este homem que é "Terra" consegue assim, iniciaticamente, aperceber-se da identidade de todas as coisas, ao cabo de uma operação cuja chave é o Três, selo ou símbolo do Espírito Santo. Transformado em Adâm Kadmôn ou homem que atingiu a sua perfeita realização, ele é 4, enquanto pedra, 3 enquanto fogo e a sua nova consciência cristaliza-se (ou "coagula" de novo), enquanto fusão do triângulo e do quadrado, na figura emblemática da pedra filosofal (Freitas, 2003, p. 173).

A *Pedra Filosofal* revela uma identidade secreta pois representa, também, o *Delta Luminoso*¹³. Todas as representações geométricas e jogos numéricos pressupõem uma relação íntima:

Esta figura revela uma identidade "secreta" e profunda com o pentágono, já que, goniologicamente, o quadrado é 360° e o triângulo 180° , valores que somados dão 540° . Ora, o pentágono compreende cinco ângulos de 180° , portanto um total de 540° . Se agora considerarmos o triângulo pitagórico 3-4-5, que corresponde à sucessão do triângulo, do quadrado e do pentágono, encontraremos a adição: $180+360+540=1080$. Expresso de outro modo, reencontraremos o valor angular que define a "cabeça" do delta luminoso! (Freitas, 2003, p. 173).

Inscrevendo o triângulo de Pitágoras 3-4-5 numa circunferência, verifica-se que ela apenas comporta dois triângulos, nos quais a hipotenusa de ambas se sobrepõe:

Se inscrevermos este triângulo no círculo, aperceber-nos-emos, imediatamente, que há lugar para um segundo triângulo igual, mas para mais nenhum. Esta duplicação provoca a sobreposição das hipotenusas, isto é, dos lados de valor 5 dos dois triângulos [...]. Temos, pois, o seguinte esquema: um diâmetro da circunferência, no qual as duas hipotenusas coincidem ou se confundem, adquirindo desse modo um valor duplo, ou seja $2 \times 5 = 10$, número que corresponde à unidade (Freitas, 2003, p.169).

A simbologia dos triângulos está relacionada com a força simbólica atribuída ao triângulo equilátero. Este triângulo simboliza a divindade, a harmonia e a proporção¹⁴: “É evidente que o triângulo equilátero se coloca, à partida, como a figura geométrica perfeita da tri-unidade divina, na pureza, por assim dizer, abstracta da sua essência. Ele é o triângulo da Origem” (Freitas, 2003, p.161).

Ao mesmo tempo que se reparte um triângulo equilátero em dois triângulos retângulos, também se multiplicam dois equiláteros, formando um losango. Esta formação constitui uma simbologia apresentada por Lima de Freitas:

Assim, para a tradição do Extremo Oriente, dois ternários, que podemos representar por dois triângulos de base comum e vértice respectivamente para cima e para baixo, são susceptíveis de exprimir a analogia da cisão do princípio único em duas polaridades e a fusão ou união das duas polaridades numa nova unidade, filha da dualidade e sua mediadora; trata-se do Homem (Freitas, 1977, p.123).

A organização de dois triângulos equiláteros, dispostos em losango, representa uma base sustentada da geometria sagrada que Lima de Freitas considera uma célula das redes triangulares:

Indicamos de modo sucinto algumas das conotações mais evidentes das duas tríades básicas da tradição taoista (. . .) e examinámos a sua representação gráfica e geométrica por intermédio de dois triângulos equiláteros unidos pela base. Tal disposição constitui a «célula» mais simples das redes triangulares e apresenta um grande número de propriedades notáveis (Freitas, 1977, p.131).

O *Jardim das Hespérides*, de 1986, mostra uma máxima geométrica complexa, onde se consegue ver representado o losango e/ou uma *geometria espelho*¹⁵, que poderá relacionar-se com o 515 e que constitui um encontro com o *número-espelho*. Lima de Freitas fala de um reflexo do espelho: “A sua imagem, porém, deverá ser invertida ou às avessas, a fim de se poder decifrar às direitas, o verdadeiro sentido dos signos” (Freitas, 2003, p.146).

O losango tem várias interpretações possíveis. Por um lado, poderá representar o feminino numa componente mais erótica¹⁶. Por outro lado, o losango

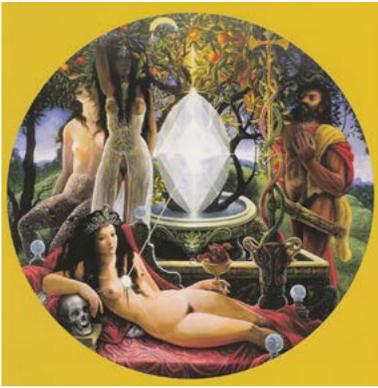


Fig.4 - *O Jardim das Hespérides*. Acrílico sobre tela, 1986

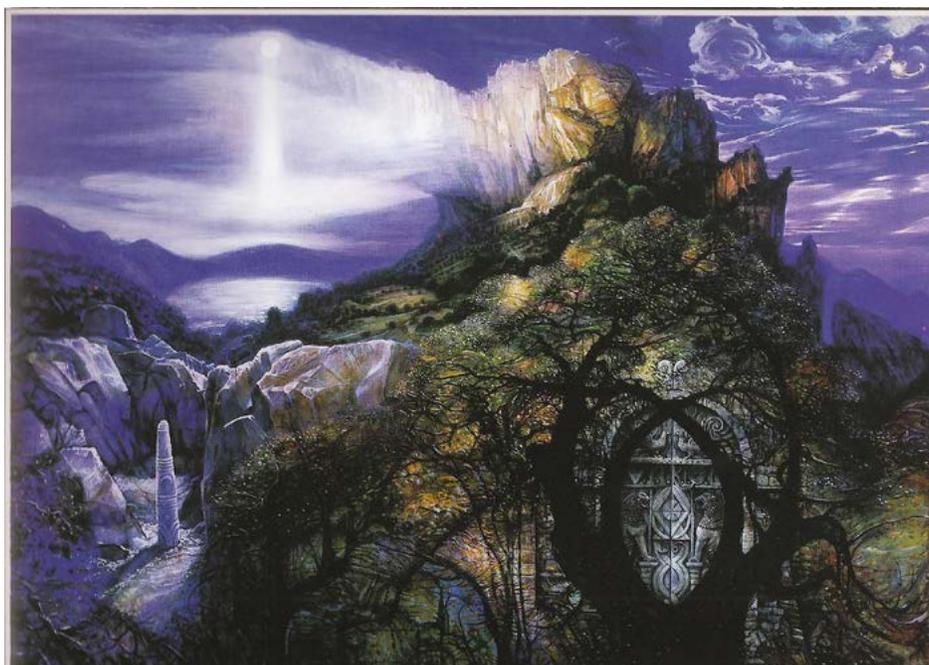
Fonte: Imagem reproduzida de (AAVV, 1998, p.141)

com dois triângulos isósceles, adjacentes pela base, representa alguns opostos como o céu e a terra, o superior e o inferior, ou mesmo o masculino e o feminino, numa componente mais sagrada ou divina¹⁷. O triângulo de vértice para cima e o triângulo de vértice para baixo representam, isoladamente, o masculino e o feminino, respetivamente¹⁸. Lima de Freitas apresenta a perspetiva relacionada com o Extremo Oriente, a qual refere que o triângulo de ponta para baixo simboliza o *homem verdadeiro*: “O triângulo de ponta para baixo do traçado do Extremo Oriente representa, assim, a função conciliadora do «homem verdadeiro», como *pontifex*, ou construtor da ponte que une o «Céu» e a «Terra»” (Freitas, 1977, p.126).

Se estes dois triângulos estiverem entrecruzados, então estão perto da mística alquímica de uma estrela de seis pontas, denominada por Selo de Salomão ou Estrela de Davi¹⁹. Trata-se de uma estrela com seis pontas, composta por dois triângulos equiláteros entrecruzados. Este símbolo incorpora os quatro elementos, as quatro qualidades ou propriedades fundamentais da matéria, bem como os sete metais e os sete planetas da tradição hermética²⁰: “Para os nossos antepassados, e até uma época muito recente, quatro «princípios» compunham a matéria e o mundo: terra, ar, fogo e água. A mistura destes quatro elementos fornecia a infinidade das substâncias, das mais pesadas às mais subtis” (Freitas, 1965, p.75). O autor acrescenta, ainda a importância da cor: “Ora a estes «elementos», activos no subconsciente colectivo, correspondem quatro cores; o azul ao ar, o verde à água, o vermelho ao fogo e o castanho à terra” (Freitas, 1965, p.76).

Voltando aos dois triângulos equiláteros, formando um losango, verifica-se neles uma inscrição simultânea em duas circunferências iguais que passam cada uma pelo centro da outra²¹.

Na obra *A Montanha da Lua*, de 1988, contextualizada nas *Paisagens Visionárias*, o autor faz antever vários losangos com a representação dos



ramos das árvores. Lima de Freitas caracteriza e contextualiza esta representação geométrica como *mandorla* ou amêndoa mística²²:

Fig.5 - *O Jardim das Hespérides*. Acrílico sobre tela, 1986

Fonte: Imagem reproduzida de (AAW, 1998, p.141)

Os dois arcos de círculo assim obtidos, tangentes aos vértices dos triângulos, delimitam uma figura geométrica da maior importância na simbólica da arte religiosa e não apenas entre os antigos chineses, como vimos, mas também para os arquitectos e artistas do românico europeu: trata-se, com efeito, da figura geralmente designada pelo nome de «mandorla» ou «amêndoa mística», que tantas vezes aparece nos tímpanos das igrejas românicas, e onde em geral se inscreve o vulto de Cristo «em glória», amiúde rodeado dos símbolos do Tetramorfo - o touro e o leão alados, a águia e o anjo (Freitas, 1977, p.131).

A *mandorla* ou *Vesica Piscis* ou, ainda, bexiga de peixe desempenha um papel determinante na arquitetura e na escultura, bem como na pintura. A

figura associada a esta representação geométrica é o peixe que, para a cultura cristã, tem uma grande relação com Cristo:

A mandorla, também conhecida outrora por vesica piscis, não é porém exclusiva da arte românica: não só surge na arquitectura, na escultura e na pintura de outros momentos da arte cristã, sobretudo antes do gótico, como se manifesta na arte sagrada de várias civilizações. A assimilação paleocristã do Cristo e do peixe (ichtius) explica provavelmente a insistência numa figura geométrica que evoca a forma geral de um peixe; (Freitas, 1977, p.131-132).

Os dois círculos interpenetrados desenham a *mandorla* ou a *Vesica Piscis*²³. Esta assume um valor simbólico na interpretação de dois mundos, como esclarece Lima de Freitas: “o das essências espirituais, do Sopro ou Pneuma, daquilo a que os hindus chamam *Purusha*, e o mundo das potencialidades fenomenais, do princípio maternante, a que os hindus chamariam *Prakriti* (na linguagem chinesa que examinámos atrás tratar-se-ia do Céu e da Terra” (Freitas, 1977, p.132). A ligação entre estes dois mundos leva ao surgimento de um lugar místico, que o autor descreve da seguinte forma: “A *vesica*, sobreposição comum dos dois «mundos» intemporais, seria assim a zona da manifestação, o âmbito onde irrompe o universo criado e o homem, o mundo do visível e do sensível que participa, todavia, dos dois círculos anteriores a qualquer manifestação” (Freitas, 1977, p.132).

Na pintura *O Paraclito*, de 1991, o autor inscreve a figura mística numa *Vesica Piscis*, atribuindo conceitos e significados maiores à pintura. Neste momento, é possível dizer que Lima de Freitas faz opções conscientes na sua pintura, tanto ao nível geométrico como ao nível simbólico, complementando o seu significado e intenção. Pode ainda fazer-se referência à *Estética Medieval*, na qual é recorrente a identificação da figura divina (Cristo) dentro da mesma representação geométrica, nomeadamente a *Vesica Piscis*, tanto na pintura a fresco, como na escultura²⁴.

Quando são representadas duas *Vesicas Piscis*²⁵, estas determinam, na construção geométrica, um quadrado e um círculo de perímetros praticamente iguais e apresentam-se cruzadas em ângulos retos, havendo verifica-se uma aproximação à *quadratura do círculo*²⁶, onde Lima de Freitas revê uma figura arquetípica da conciliação dos mundos. A este respeito Lima de Freitas refere o seguinte:

O círculo vira as costas ao exterior e concentra-se em si mesmo. No círculo - e na esfera, seu superlativo - depara-se-nos um «inconsciente» inteiramente diverso do quadrado: princípio de perfeição e de totalidade, que implica noções fundamentais de Universo, todo, Ser Supremo, mundo, ser; ovo primordial, forma perfeitamente contida, totalmente fechada, lugar do dentro absoluto, espaço interior tocado de uma distinção mística (Freitas, 1965, p.70).

Chega-se, assim, a uma união clara entre os dois triângulos equiláteros, formando um losango. Por sua vez, inscritos por duas Vesicas, onde se encontram o quadrado e o círculo²⁷:

Passar do círculo ao quadrado constitui o acto pelo qual Deus cria os mundos, coagulando-os; inversamente, passar do quadrado ao círculo corresponde ao solve alquímico, acto mediante o qual o homo archetypus alcança ultrapassar a ilusão das formas criadas, dos limites fixos e da separação dos seres, e graças ao qual, "morrendo para o mundo", remata e completa a consciência da única realidade de Deus (Freitas, 2003, p. 173).

Esta geometria mística realça os traçados como sendo elementos estruturantes das forças da vida. São elas representadas pelo círculo que representa o todo, o absoluto e o uno divino e pelo quadrado que significa o relativo e o limite terreno. Lima de Freitas salienta:

Se nos reportarmos ao âmbito do sensível, que é o âmbito mesmo onde se exercem as artes, e se considerarmos o círculo como uma analogia do Todo, do Absoluto, do Uno divino, e o quadrado como a analogia do Relativo, do limite terreno, o conhecimento do Número encontra à nascença imediata equivalência visual e geométrica. E com efeito é da meditação da estrutura poligonal do círculo que resulta não apenas aquilo a que os antigos chamavam a Ciência do Número, mas também a estrutura mesma da linguagem, pela correspondência do valor esotérico das vinte e duas letras do alfabeto sagrado com a série dos vinte e dois polígonos regulares que se pode inscrever no círculo (Freitas, 1977, p.81).

Assim, o círculo simboliza o céu em posição superior e o quadrado simboliza a terra em posição inferior. Destas duas polaridades ressalta a

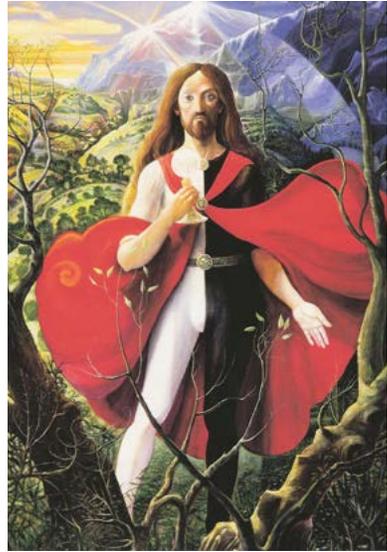


Fig.6 - *O Jardim das Hespérides*. Acrílico sobre tela, 1986

Fonte: Imagem reproduzida de (AAW, 1998, p.141)

posição vertical do ser humano, o qual desenha uma cruz intermédia²⁸ através dos braços abertos em posição horizontal. Assim, *o céu cobre e a terra suporta*:

Um outro esquema dá conta dessa função mediadora: simbolizado o «Céu» por um círculo em posição superior e a «Terra» por um quadrado em posição inferior (o que corresponde exactamente aos dados da tradição chinesa) a posição do Homem é dada por uma cruz intermédia; este esquema torna manifesta uma hierarquia vertical entre Céu, Homem e Terra: «O Céu cobre, a Terra suporta» (Freitas, 1977, p.123).

A dicotomia apresentada seja em termos simbólicos, numéricos ou geométricos, representa arquétipos determinantes que estarão, oportunamente, presentes nesta abordagem teórica. A este respeito, Lima de Freitas realça: “Céu e Terra, círculo e quadrado, macho e fêmea, mais a respectiva conjugação, *hierosgamos*, reconciliação e fusão, são arquétipos fundamentais e a diversidade das manifestações simbólicas não deverá fazer-nos perder de vista a sua identidade imperturbável” (Freitas, 1977, p.125).

A *Vesica Piscis* comporta potencialidades a que, também, Lima de Freitas deu relevo através da construção geométrica e da aplicabilidade na arquitetura, nomeadamente na Grande Pirâmide do Egípto.²⁹

Lima de Freitas considera que todas estas representações da *Vesica Piscis* têm um grande valor simbólico, sendo por si só um elemento *unitivo* por excelência:

Importa salientar que o valor simbólico da vesica, ... decorre essencialmente da sua capacidade unitiva, conciliadora, como chave geométrica do casamento de opostos (e é esse o sentido religioso, mágico, operativo, da célebre «quadratura do círculo», que as ciências exactas condenaram como impossível; os fanáticos da exactidão ignoram que «a exactidão por si apenas é caótica e guarda na sua rede infernal o número da Besta, que número de homem é, seiscentos e sessenta e seis», como escreveu algures, num lampejo poético altíssimo, o Poeta e Pintor Almada Negreiros) (Freitas, 1977, p.134).

O autor termina uma das suas elucidações, acrescentando algumas considerações relacionadas com a misteriosa *mandorla* ou *Vesica Piscis*, referindo estar associada à reflexão e à meditação:

*Tudo nos leva a ver na figura da Mandorla um «suporte de meditação» e de «conversão» dos mais puros da nossa tradição ocidental, o símbolo mais despojado e ao mesmo tempo mais rico de mistérios daquilo que certos *compagnons* de grau iniciático elevado, mestres e membros de confrarias de construtores de templos, designaram pelo nome de «ponto da Bauhütte», pelo menos aqueles que estiveram vinculados à escola de Estrasburgo (Freitas, 1990, p.133).*

Na obra *Dakini*, de 1973-74, Lima de Freitas faz uma homenagem à divindade feminina e à relação que estabelece com o Céu. O autor, não só inscreve uma figura feminina em traçados geométricos, como destaca, ao centro, uma imagem implícita, fundida com cores de sol e lua, como que brotando o devir reflexivo e meditador.

O *Ponto da Bauhütte* volta a ser referenciado no texto, pois surge associado à *Vesica Piscis*, tendo tido influência os estudos iniciados por Almada Negreiros: “O desafio que aceitei foi o de fazer uma introdução às pesquisas de Almada sobre a geometria simbólica. ...; Almada não tinha encontrado a solução verdadeira” (Freitas, 1990, p.133). O autor elucida: “... , a viúva do Pintor (Sarah Affonso, igualmente Artista) pedira-me encarecidamente que me ocupasse do assunto; ela não entendia tais matérias e disse-me: «Você tem de fazer alguma coisa para dar a conhecer a obra do meu marido nesse âmbito. Só Você pode fazê-lo.»” (Freitas, 1990, p.134-135). Com esta perspectiva, Lima de Freitas expande um longo trabalho: “E foi assim que durante cerca de dois anos fiz centenas e centenas de desenhos geométricos” (Freitas, 1990, p.135). Desta forma, o autor considera que a solução “do famoso «ponto da Bauhütte» poderia estar num certa figura chave, capaz de fornecer vias resolutivas para enorme número de problemas geométricos, dessa geometria, precisamente, a que os Antigos chamavam «sagrada»” (Freitas, 1990, p.135). A figura que Lima de Freitas considerou como sendo a chave para alcançar o Ponto foi a *mandorla* ou *Vesica Piscis* ou, ainda, amêndoa mística. O autor sublinha esta ideia e termina, dizendo o seguinte:

Qual é então o «ponto da Bauhütte»? Pois bem, é um ponto que se encontra no meio do lado dos triângulos do Tai-Khi³⁰. Portanto, não há um ponto apenas: ele polariza-se imediatamente em quatro e numa cascata de «olhos» do Piscis. Isso fez-me compreender, por um lado, que se trata exactamente da visão de Ezequiel, na



Fig.7 - *O Jardim das Hespérides*. Acrílico sobre tela, 1986

Fonte: Imagem reproduzida de (AAVV, 1998, p.141)

qual as rodas se cobrem de olhos; pus-me a procurar, portanto, figurações ou representações dessa visão na iconografia cristã, sobretudo do primeiro cristianismo (Freitas, 1990, p. 135-136).

Tanto em Almada Negreiros como em Lima de Freitas o *Ponto da Bauhütte* é encontrado. Contudo, deverá tomar-se em linha de conta o facto do Método de Almada não inscrever o círculo na construção e o triângulo não se apresentar equilátero, deixando assim de corresponder à perfeição do *Três*, tal como o pretendido e conseguido com o Método da *Vesica Piscis* (inspirado em Freitas, 1977, p. 69).

1.2.2. O pentágono e o hexágono

O pentágono estabelece uma íntima relação com o número cinco. Por sua vez, está relacionado com o Andrógino, ou seja, com a união entre o masculino e o feminino ou o número três e o número dois. Somados, estes últimos, correspondem ao número cinco³¹. O pentagrama remete para a estrela de cinco pontas, à qual Lima de Freitas faz referência e associa ao exemplar desenho *O Homem de Vitruvius*, de Leonardo da Vinci (1452-1519).

*Dizia-se também que um Mestre «se encontra sempre entre o esquadro e o compasso», isto é, no próprio local, o «Meio Invariável», onde se inscreve a estrela de cinco pontas, a qual, como se vê no pentagrama de Agrippa, é assimilada à figura humana (cabeça, braços e pernas fornecendo as cinco pontas); evocando ainda o célebre desenho de Leonardo onde o homem se inscreve num círculo como um pentágono. Também para os pitagóricos a estrela de cinco pontas ou pentágono regular estrelado era símbolo de perfeição humana: tal o tema central do painel de Almada Negreiros, *Começar* (Freitas, 1977, p. 125).*

Na perspetiva de Lima de Freitas, a estrela pentagonal irradia energia que supera, por um lado, o bem e, por outro lado, o mal, como esclarece:

Para avaliar melhor o que essa estrela significa é necessário compreender que ela exprime, não só a regularidade perfeita do pentágono, como figura poligonal completa e acabada, mas também o dinamismo irradiante do cinco: irradiação, energia criadora, crescimento, expansão, ultrapassagem dos limites naturais, quer no sentido do “bem”, quer no do “mal”; tradicionalmente, este último sentido é dado pela inversão do pentágono, em “quedada”, como se vê em certas representações religiosas e mágicas onde, amiúde, ganha a significação de Lúcifer (a luz caída) e do Tentador (Freitas, 2003, p. 135-136).

Em toda a sua conjuntura, o ser humano estrelado é um ser perfeito por ter alcançado a harmonia entre todas as suas potencialidades humanas:

Assim, o Homem representado por um pentágono regular, estrelado ou não, não pode ser senão um perfeito, isto é, um ser que desenvolveu, de maneira totalmente harmoniosa, todas as suas potencialidades, todas as suas energias, em todos os planos - físico e psíquico, anímico e intelectual, instintivo e espiritual - de tal modo que, todas as componentes do seu ser, formam uma unidade sinfônica indivisível, orgânica e intensamente viva (Freitas, 2003, p.136).

Quando Lima de Freitas pinta, em 1988, *A Sibila Eritreia* inscreve representações geométricas pentagonais capazes de dialogar com o tema da pintura. O caminho profético e o tema da perfeição estão em paridade na obra, reforçando os significados subjacentes e permitindo compreender melhor o significado da simbólica pentagonal.

Tal como nos triângulos, também nos pentágonos se encontra uma dupla identidade, simultaneamente masculina e feminina, que se caracteriza pela sua posição relativamente ao plano horizontal. Por outras palavras, se o pentágono se encontra com um vértice orientado para cima, então é masculino. Se, o mesmo se encontra invertido, então, simboliza, o feminino. Lima de Freitas aclara:

A força separadora afasta, simetricamente, (simetria sublinhada pela repetição das mesmas palavras, em ordem inversa) o macho e a fêmea, no interior do círculo, repelindo-os e contraindo-os; mas esta força coagulante suscita uma força oposta, devido à natureza bipolar de todo o manifestado, e o equilíbrio irá ser atingido na figura de dois pentágonos, na qual o pentágono invertido constitui a imagem ou o reflexo (fêmea) do pentágono "de pé" (Freitas, 2003, p. 139).

A figura central, extraída do pentágono, é designada por *Delta Luminoso*, caracterizada pela figura do triângulo:

Estudámos atrás a essência trinitária - ou triangular - da divindade e, por outro lado, a presença, no pentágono regular, de um triângulo específico chamado delta luminoso, simbolizando a presença, no Antropos, da Trindade divina, facto do qual decorre o carácter sagrado do delta luminoso e também, obviamente, dos ângulos que o formam. Esse triângulo, como já vimos, possui uma "cabeça" no vértice superior que mede 108° e uma base que é formada por dois ângulos de 36°. Todo ele é símbolo, já o dissemos, do que há de divino no Homem e, por mais forte razão - mormente na religião cristã -, do Deus feito Homem (Freitas, 2003, p. 161).

A soma dos ângulos internos do triângulo é sempre igual a 180°, daí este ser, também, um número de grande relevo na numerologia e na geometria sagrada, nomeadamente através do *Delta Luminoso*.

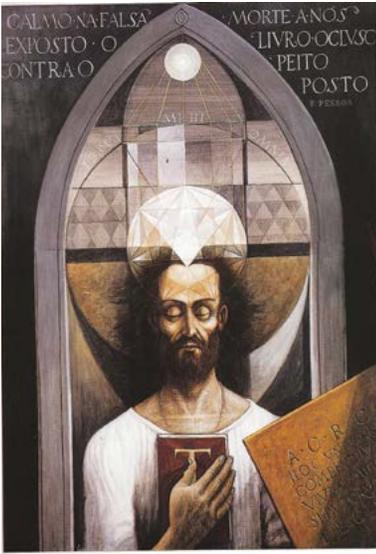


Figura 8: *Calmo na Falsa Morte (No túmulo de Christian Rosenkreutz*, de Fernando Pessoa). Acrílico sobre tela, 1985
 Fonte: Imagem reproduzida de (AAVV, 1998, p.141)

O hexágono comporta uma íntima relação com o número seis. O hexágono³² relaciona-se com o hexagrama, sendo a junção de dois triângulos equiláteros que constituem uma estrela. Na linguagem alquímica define-se esta estrela como Selo de Salomão³³. É também possível verificar uma articulação destas características com o *Homem de Vitruvius*, de Leonardo da Vinci onde o desenho de um triângulo invertido representaria, exatamente, o pretendido.

Na Figura 8, pode perceber-se a complexidade geométrica que Lima de Freitas alcançou. Os seus traços e desenhos são envoltos de consciência e significado. Trata-se de uma obra merecedora de estudo e reflexão, tanto pelo tema escolhido, como pelo significado dos traçados geométricos.

A união entre o pentágono e o hexágono é, de facto, um segredo místico da geometria. Confirma-se que juntos podem representar o Andrógino, ou seja, a união pura do masculino e do feminino. Lima de Freitas vai mais longe e diz que a partir da *Vesica Piscis*, e sem mexer na abertura do compasso, se une o pentágono e o hexágono. Albrecht Dürer (1471-1528) é o autor de referência para o início dos pensamentos dedicados ao compasso e à régua. O autor elucida:

Valerá a pena reflectir aqui que outro pintor, mestre Albrecht Dürer, teve conhecimento exacto deste segredo; de facto, no seu tratado Curso da Arte de Medir com Compasso e Régua, legou-se um traçado que opera, de modo suficientemente correcto, a união do hexágono e do pentágono, «sem mudar a abertura do compasso». Não estranhará o leitor avisado que o método usado por Dürer recorra à vesica piscis, sobretudo se tiver conhecimento de que o grande artista foi seguramente membro de uma sociedade iniciática templária, provavelmente relacionada com certas confrarias da Escócia (Freitas, 1977, p. 137).

O pentágono e o hexágono³⁴, tal como as várias figuras geométricas referenciadas, suportam uma simbologia que, nesta abordagem específica, remete para o sagrado. Um sagrado sustentado por um hermetismo qualificado com base na geometria e na arte e, em alguns casos, na ciência. Na pintura *O Farol de Saturno*, de 1986, o autor faz uma homenagem à paisagem e à geometria, através do tema saturniano: "..., o mito de Saturno, da perdida Idade do Ouro que voltará no fim dos tempos, do Milénio profetizado por João em Patmos e pelo abade Joaquim, que tanto ecoou em Portugal" (Freitas, 1987, p.127). A respeito de Saturno e da simbólica adjacente, Lima de Freitas salienta:

O lema do artista actual - parafraseando velhos textos alquímicos - consistirá, na nossa opinião, em «ultrapassar o regime de Saturno»; e para essa passagem, para esse trânsito fora dos limites Saturninos, o único passaporte é o símbolo, caroço compacto, pétreo, que escapa à dentada «crónica» do pai Júpiter e que ele vomita. O símbolo é como um «quantum» de energia que garante à imagem a velocidade necessária para escapar à queda na «actualidade» onde se desfaz: porta secreta que conduz ao universal, via da arte simultaneamente a mais hermética e a mais comunicativa; e isto porque a forma que significa constantemente outra coisa é, paradoxalmente, aquela que mais se significa (Freitas, 1971, p.183-184).

Os traçados geométricos, nos quais existe uma geometria sagrada implícita, sugerem a *Pedra Filosofal*, num cenário - o do Cabo de S. Vicente - com paisagem de bravura e, ao mesmo tempo, de tranquilidade. Trata-se de um misto de sentimentos que se confundem com a rigidez e o rigor dos traçados.

2. Notas conclusivas

Neste estudo houve o propósito de estabelecer um paralelismo entre o pensamento geométrico de Lima de Freitas e a sua pintura - Arte e Geometria. Neste diálogo procurou-se explicitar algumas linhas de pensamento que se relacionam com a simbólica do número e da geometria, estudadas pelos mestres Almada Negreiros e Lima de Freitas, dentro da Tradição Pitagórica.

No presente trabalho houve a oportunidade de exemplificar algumas ideias geométricas, através de algumas pinturas do autor. Contudo, fica a sensação de que o estudo geométrico na sua pintura merecerá uma hermenêutica profunda, tendo em conta os traçados geométricos e os temas escolhidos, por forma a ir mais longe no que respeita à simbólica e à real intenção do artista.

As opções plásticas e temáticas de Lima de Freitas mostram uma coerência na sua obra completa. Não só aplica a geometria sagrada na sua pintura, como desenvolve um pensamento estruturado e complexo, através dos seus textos escritos.

Para despertar e motivar o interesse pelo estudo da obra geométrica de Lima de Freitas, há a referir a obra pública *O Almada-neopitagórico*, de 1995-

1996, da Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio (Freitas, 1997, p.113), realizada numa fase madura da sua vida e obra.

Esta pintura sobre azulejos, considerada obra magna, faz uma homenagem ao mestre Almada Negreiros. Nela, podem observar-se alguns pensamentos geométricos do mestre, mas também de Lima de Freitas. Há, por assim dizer, uma fusão entre dois pensamentos, resultando numa imagem maior. Levanta-se a questão sobre o significado íntimo dessa opção? Não haverá um caminho subliminar que merecerá um estudo profundo?

Para concluir, é importante mencionar que as questões multiplicam-se a cada aproximação à obra de Lima de Freitas. A intenção aqui não é chegar às respostas, mas refletir sobre as questões. Todavia, fica a consciência de que é relevante estudar profundamente a obra de Lima de Freitas, pela sua complexidade temática e geométrica que é, necessariamente, simbólica.

Notas

¹ "Vieram a originar as duas ciências visuais por excelência - a astronomia e a geometria. Ciências ambas imprescindíveis para a fixação do homem como presença diferenciada no mundo; serviram para conhecer o mundo na sua mística exigência maior, espécie de cosmogonia visual" (Lambert, 1997b, p.113).

² O número e a geometria estão, na maioria das vezes, em sintonia ou em paridade embora, a geometria tenha surgido antes da aritmética: "Quando concluí o meu trabalho consegui fazer num período único todo o conhecimento geométrico, que é do seguinte teor: *a divisão simultânea do quadrado e do círculo em partes iguais e partes proporcionais* é a origem simultânea das constantes da relação nove/dez, grau, média e extrema razão e prova dos nove. Este período é o único texto de toda a minha especulação para o *cânone*. Simplesmente, ao dizer *a prova dos nove* o leitor lembra-se imediatamente da Aritmética, e aqui servimo-nos da própria frase de Aristóteles quando diz: «Geometria é anterior à aritmética». Trata-se, pois, exclusivamente de geometria, a anterioridade mesma da aritmética. Isto significa que *a geometria se coloca em conhecimento primeiro do número*, sem nenhum outro conhecimento anterior

desta natureza, por conseguinte, a primeira posição do conhecimento, ou seja, a mais próxima do recebimento da imanência. Nesta circunstância todo o conhecimento é posterior à geometria, e *esta fica sendo a forma imutável onde se molda toda a espécie de linguagens do conhecimento*, o denominador comum de todos os modos de conhecimento. Daqui o *cânone*. O *cânone* não é obra do homem, é a captação que o homem pode da imanência" (Almada citado por Freitas, 1977, p.85) ou In *Diário de Notícias*, 16-06-1950.

³ "Simbolicamente, procurou a unidade, a compatibilidade intrínseca entre três mundos, na maioria das vezes tomados como contraditórios, sendo intransponível a sua relação mútua. Soube resolver essa obstrução e na coincidência oposicional, encontrou a unidade nesse "lugar do espírito", como lhe chamou Lima de Freitas, o "ponto da Bauhütte onde o quadrado (ou o mundo, a terra, o sólido, a sociedade, a edificação, a cidade, a convenção, a lei), o triângulo (ou o espírito, o sopro, o fogo, a consciência individual, o amor, a sede de sabedoria e divino) e o círculo (deus, o Todo, o universo dos universos, a unidade metafísica, o infinito, o que está para lá de toda a determinação, o absoluto) se

inscrevem harmonicamente uns nos outros, fundindo-se sem se com-fundir.” (Lambert, 1997a, p.160).

⁴ *Ponto da Bauhütte*. Método de Almada Negreiros (aplicado no painel Começar) pode ser consultado em: (Freitas, 1977, p.71). Deve mencionar-se também a seguinte obra: José de Almada Negreiros, *Ponto da Bauhütte*, 1957, óleo sobre tela. C.A.M.

⁵ Método da *Vesica Piscis* de Lima de Freitas. Pelo método da Vesica o ponto P determina a construção do triângulo equilátero (lado TT') e do quadrado no círculo (Ponto da Bauhütte); obtém-se ainda a relação entre o quadrado (lado T'Q) e o pentágono (lado NN') pode ser consultado em: (Freitas, 1977, p.71).

⁶ “As figuras geométricas (...) são peçadas de significado em todas as áreas culturais e muito em particular nas religiões anicônicas, que se mostram, por medo da idolatria, as mais hostis às representações de seres vivos, tais como o judaísmo e o islamismo” (Chevalier, 1994, p.352).

⁷ “O ponto simboliza o estado limite da abstracção do volume, do centro, a origem, o foco, o princípio da emanacção e o termo do retorno. Designa o poder criador e o fim de todas as coisas” (Chevalier, 1994, p.534).

⁸ “Hambidge descobriu que as curvas dinâmicas da arte grega e egípcia se baseavam num certo número de razões específicas, que podem ser representadas geometricamente por uma série de rectângulos: o primeiro - caso especial - é o próprio quadrado; o segundo é o rectângulo raiz quadrada de dois, cujo lado maior é igual à diagonal do quadrado do lado menor; e a série completa-se com os rectângulos das raízes quadradas de três, quatro e cinco” (Freitas; 1977, p.75-76). Também, Fátima Lambert refere a importância do géometra Hambidge para os estudos feitos por Almada Negreiros, na medida em que o conhecimento antigo é considerado imutável (Lambert, 1997b, p.129).

⁹ Refira-se uma relação feita por Lima de Freitas, relativamente ao círculo e

ao quadrado: “E como, pois, o labirinto, ligado ao arquétipo da cidade, está também relacionado com o problema do círculo e do quadrado - o círculo apresentando-se, de certo modo, como o símbolo mais directo do cosmos e o quadrado como o símbolo mais evidente da terra, do fixo, do mundo habitado e também do mundo da consciência, da racionalidade, das leis ...” (Freitas, 1990, p.125). E acrescenta: “Tanto mais que as primeiras cidades, que eram pequenas, tinham planta circular. ...; mas a cidade evolui para o quadrado. A cidade transforma-se num quadrado dentro do círculo. No círculo cósmico o quadrado é o mundo onde o homem se constitui em sociedade, com as suas leis, as suas convenções, os seus regulamentos ...” (Freitas, 1990, p.126).

¹⁰ “O simbolismo do triângulo liga-se ao do número três. Não pode ser plenamente compreendido senão em função das suas relações com as outras figuras geométricas. Segundo Boécio, que retoma as concepções geométricas platónicas e que os autores romanos estudam, a primeira superfície é o triângulo, a segunda, o quadrado, e a terceira, o pentágono” (Chevalier, 1994, p.657).

¹¹ Existem várias formas de representar o triângulo. A diferença está nas características dos respetivos lados, vértices e ângulos. Deste modo, os triângulos são conhecidos em geometria, por triângulo equilátero, triângulo escaleno e triângulo isósceles. O triângulo retângulo obtém-se quando dividido o triângulo equilátero em duas partes iguais, formando um ângulo de 90°. As figuras trilaterais têm, também, uma denominação relativa aos ângulos subjacentes ao mesmo, como sejam os triângulos retângulos, obtusângulos e acutângulos.

¹² Ainda a respeito da relação do triângulo com o quadrado, refira-se que equivalem em números 3 e 4, respectivamente. Somando $3+4=7$. O número sete, apesar de não ter sido referenciado no ponto correspondente ao Número Sagrado, comporta esta relação geométrica a qual, simbolicamente, representa a

idade da razão: “ - a emergência para fora do círculo, que é ainda o mundo da coincidência e da presença ao mundo, com um princípio de distância, e logo uma tomada de consciência” (Emmanuel Driant em Freitas, 1990, p.136-137). Sobre o assunto, Lima de Freitas acrescenta: “Sim, o sete é o número que opera a mudança de ciclo, é bem certo” (Freitas, 1990, p.137).

¹³ O termo *Delta Luminoso* irá ser retomado mais à frente, nomeadamente quando se falar sobre a figura do pentágono.

¹⁴ “O triângulo equilátero simboliza **a divindade, a harmonia, a proporção**. Toda a geração se faz por divisão, o homem corresponde a um triângulo equilátero cortado em dois, isto é, a um triângulo rectângulo. Este, segundo a opinião de Platão, no **Timeu**, é também representativo da terra. Esta transformação do triângulo equilátero em triângulo rectângulo traduz-se por uma perda de equilíbrio” (Chevalier, 1994, p.657).

¹⁵ Losango representado por dois triângulos equiláteros de base coincidente ou quatro triângulos retângulos, pode ser consultado em: (Freitas, 1977, p.122).

¹⁶ “Símbolo feminino. Há losangos que, por vezes, ornamentam serpentes em imagens ameríndias. Atribui-se-lhe um sentimento erótico: o losango representa a vulva; a serpente, o falo, e os dois exprimiriam uma filosofia dualista” (Chevalier, 1994, p.416).

¹⁷ “Numa forma muito alongada, como dois triângulos isósceles adjacentes pela sua base, o losango significaria os contactos e as trocas entre o céu e a terra, entre o mundo superior e o mundo inferior, por vezes também a união dos dois sexos” (Chevalier, 1994, p.416).

¹⁸ “O triângulo, com o vértice para cima, simboliza o fogo e o sexo masculino; com o vértice para baixo, simboliza a água e o sexo feminino” (Chevalier, 1994, p.658).

¹⁹ “O selo de Salomão é formado por dois triângulos invertidos e significa sobretudo a sabedoria humana” (Chevalier, 1994, p.658).

²⁰ Raquel Gonçalves, a respeito refere o seguinte: “Apresenta-se o «Selo de Salomão», o que permite nomear os quatro

Elementos Alquímicos fundamentais e as quatro qualidades fundamentais da matéria. O «Selo de Salomão» permite, ainda, exprimir correspondências entre os Elementos e as qualidades, os metais, os planetas, os humores e assim por diante. O selo salomónico funde os princípios masculino e feminino, o Enxofre e o Mercúrio e simboliza, então, o «matrimónio alquímico» ou a feitura da Obra. A tríade alma, espírito e corpo completa-se com a junção do Sal” (Gonçalves, 1999, p.s/n). E acrescenta: “O «Selo de Salomão», (...), contém, entre vários atributos, os quatro Elementos Alquímicos: o Fogo no vértice superior (D), a Água no vértice inferior (N), o Ar na reentrância à esquerda, entre os dois triângulos e, por fim, a Terra na correspondente reentrância à direita” (Gonçalves, 1999, p.s/n).

²¹ Losango obtido por duas circunferências de raio igual, passando pelo centro de cada uma (A e B) pode ser consultado em: (Freitas, 1990, p.165)

²² “Poderíamos dizer, usando outra linguagem, que aquele que vê (o sujeito ou o Mesmo) e aquilo ou aquele que é visto (o objecto, o Outro) se encontram e fundem num terceiro termo: a Visão. O ser não pode re-conhecer-se sem se «ver», só o reflexo da sua imagem no espelho (*especulativo*) permite a constituição da consciência da consciência, muitas vezes simbolizada pelo triângulo no centro do qual um olho se abre, pelo qual Deus contempla como Outro a imagem restituída de Si próprio. A «amêndoa mística», âmbito de interpenetração dos dois círculos, o do Mesmo e o do Outro, era igualmente conhecida dos Antigos pelo nome de *Vesica Piscis* ou «bexiga de peixe». A forma da *Vesica* evoca, com efeito, a de um peixe, o qual, como todos sabem, foi um emblema do cristianismo desde as suas origens” (Freitas, 1990, p.132).

²³ Lima de Freitas acrescenta mais algumas ideias relativas à *Vesica*: “Quando sabemos que a *Vesica* corresponde, na simbólica pitagórica dos antigos mestres-construtores, ao «espaço de manifestação» ou encarnação do divino no mundo dos homens, ... (Freitas, 2006, p.257).

²⁴ Como pode ser observado na imagem: Cristo em Majestade (*Maiestas Domini*). Fresco de São Clemente de Taull, Espanha, c. 1123 d.C.

²⁵ Duas *Vesica Piscis* representando a quadratura do círculo podem ser observadas em: (Freitas, 1977, p.132).

²⁶ “Almada chamou-lhe simplesmente *relação nove/dez* porque achou que o diâmetro do círculo inscrito no quadrado é igual a duas vezes a corda da nona parte do círculo mais a corda da sua décima parte, encontrando assim uma relação por traçado entre o lado do quadrado e duas cordas do círculo inscrito, isto é, qualquer coisa como uma aproximação da «quadratura do círculo»” (Freitas, 1977, p.109-110).

²⁷ “O círculo e o quadrado simbolizam dois aspectos fundamentais de Deus: a unidade e a manifestação divina. O círculo exprime o celeste, o quadrado exprime o terrestre, não enquanto oposto ao celeste, mas sim enquanto criado. Nas relações entre o círculo e o quadrado, existe uma distinção e uma conciliação. O círculo será, portanto, para o quadrado aquilo que o céu é para a terra, a eternidade para o tempo, mas o quadrado inscreve-se num círculo, isto é, a terra é dependente do céu” (Chevalier, 1994, p.550).

²⁸ “A cruz é um dos símbolos documentados desde a mais alta Antiguidade: no Egito, na China, em Cnossos, em Creta, onde foi encontrada uma cruz de mármore datada do século XV a. C. A cruz é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais (segundo CHAS), juntamente com o centro, o círculo e o quadrado” (Chevalier, 1994, p.245).

²⁹ Representação da *Vesica Piscis*. Perfil da Grande Pirâmide do Egito. Obtido a partir da *Vesica*, com o ângulo na base de 51° 51', de grande importância na geometria sagrada, pode ser consultada na seguinte fonte: (Freitas, 1977, p.133).

³⁰ *Tai-Khi* pode ver-se representado na Figura 13, ou seja, é a figura central desenhada por duas circunferências, das quais surgem dois triângulos de base coincidente. *Vesica Piscis*, igualmente

apresentada na Figura 16, mas a cinza claro. Ambas têm a mesma formação, no entanto cada uma delas incorpora um conteúdo específico.

³¹ “O pentagrama pode apresentar duas formas: pentagonal ou estrelada (dez ângulos). A simbologia é múltipla, mas está sempre baseada no número cinco, que exprime a união dos desiguais. A este título, é um microcosmos. As cinco pontas do pentágono harmonizam numa união fecunda o 3, que significa o princípio masculino, e o 2, que corresponde ao princípio feminino. Simboliza, então, o andrógino. Serve de sinal de reconhecimento para os membros de uma mesma sociedade; por exemplo, na antiguidade, entre os pitagóricos: integra no grupo. É uma das chaves da Alta Ciência: abre a via do segredo” (Chevalier, 1994, p.518).

³² De uma outra forma, existe no hexágono a união de dois contrários: “Na filosofia hermética, representa a síntese das forças evolutivas e involutivas pela interpretação dos dois ternários” (Chevalier, 1994, p.366). E, numa perspectiva Junguiana, estes contrários, relacionam-se com a unificação do Eu e o Não Eu, ou seja, a alma com deus: “Em termos psicológicos, para a escola Junguiana, esta união dos contrários simboliza a *união dos mundos pessoal e temporal do Eu com o mundo não pessoal, intemporal do não - Eu* (Aniela Jaffé, in JUNS, 240-241). E, definitivamente, prossegue este autor, a união da alma com Deus, objectivo de todas as religiões” (Chevalier, 1994, p.366).

³³ “Esta figura, feita de dois triângulos equiláteros sobrepostos, um apontando para cima, o outro para baixo, de forma a que o conjunto constitua uma estrela de seis pontas, é uma das representações simbólicas mais universais. Encontramo-la na Índia sob o nome de lantra; entre os hebreus, cristãos e muçulmanos sob o de Selo de Salomão” (Chevalier, 1994, p.366).

³⁴ Pentágono e hexágono construídos a partir da *Vesica Piscis* «sem mudar a abertura do compasso». Desenho de Albrecht Dürer, pode ser consultado na seguinte fonte: (Freitas, 1977, p.137).

Bibliografia

- AA. VV (1998). *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores, Números. Trad. De Cristina Rodriguez e Artur Guerra*. Lisboa: Teorema.
- FREITAS, Lima de (1965). *Pintura Incómoda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FREITAS, Lima de (1971). *A Voz Visível: ensaios*. Lisboa: Edição de Autor.
- FREITAS, Lima de (1975). *O Labirinto*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1977). *Almada e o Número*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1987). *Mitolusismos*. In *Mitolusismos de Lima de Freitas*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, pp. 125-128.
- FREITAS, Lima de (1990). *Pintar o Sete: ensaios sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda.
- FREITAS, Lima de (1997). *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa. Os azulejos de Lima de Freitas na estação dos caminhos de ferro do Rossio*. Lisboa: Hugin Editores.
- FREITAS, Lima de (2003). *515 O Lugar do Espelho - Arte e Numerologia*. Lisboa: Hugin Editores, Lda. (com prefácio de Gilbert Durand).
- FREITAS, Lima de (2006). *Porto do Graal: a riqueza ocultada da tradição mítico-espiritual portuguesa*. Lisboa: Esquilo Edições e Multimédia, Lda. (com prefácio de José Hartvig de Freitas).
- GONÇALVES, Raquel (1999). *Elementos Alquímicos (1,2)*. In *Discursos e práticas alquímicas*. Volume I. Lisboa.
- LAMBERT, Maria de Fátima (1997a). *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros - Da Modernidade ao Ver*. Volume I. Tese de Doutoramento. Braga: Universidade Católica Portuguesa.
- LAMBERT, Maria de Fátima (1997b). *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros - Da Modernidade ao Ver*. Volume II. Tese de Doutoramento. Braga: Universidade Católica Portuguesa.
- NEGREIROS, José de Almada (1950, junho 16). *Diário de Notícias*.
- NEGREIROS, José de Almada (1982). *Ver*. Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L.
- ROCHA, Lígia (2014). *Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública - contributos para uma estética educacional*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Instituto de Educação, pp. 143-201.

Contactar autor (a) - ligiarocha515@gmail.com

Geometry within Southeast Asian Installation Art: The Special Case of Albert Yonathan Setyawan

Leonor Veiga

PhD Candidate Art History, LUCAS | Leiden University Centre for Arts in Society.

The region of Southeast Asia

The region of Southeast Asia is academically recent; it was made visible and legitimated only after World War II.² Today, this terminology is used to refer to ASEAN (Association of Southeast Asian Nations) countries.³ Geographical diversity constitutes one of Southeast Asia's main aspects; being compounded by a mainland and maritime sections, what makes it so interesting "is that it's so based on maritime culture."⁴ Its geographic diversity finds equivalence in multiplicity of languages and arts; variations of its cultural legacy's equally result from uneven distribution of world's religions, which were combined and integrated into pre-existing indigenous beliefs. Yet, despite the manifold character of its peoples, beliefs and languages, British anthropologist Fiona Kerlogue affirms: "there are enough features to peoples and cultures across the region to justify considering it as a whole."⁵ I agree with Kerlogue, so will use examples from disparate locations - Indonesia, Timor-Leste and Thailand - which are representative of a variety of faiths and languages, but collectively contain predisposition to convey political messages. This unifying factor - to convey political messages - reflects a lack of free speech, local conservatisms and nationalistic discourses. Notably, Indonesian artist Albert Yonathan Setyawan's practice has used geometry in a political

This text suggests thinking of geometry - a branch of mathematics concerned with the properties, and the relations of points, lines, surfaces, solids, and higher dimensional analogues - within installation art. I propose to look to geometry's role within artistic practices beyond its common regard as an embedded aspect or value. Here, the proposal is to survey its role as input within contemporary installation from Southeast Asia. As such, I will look outside discourses that highlighted geometry's dominance within the context of Islamic and Gothic architecture, or Suprematist art (to name a few important artistic movements in which geometry is paramount) and instead execute a selective survey within Southeast Asian contemporary installation art. The focus resides in post-1990s practices - the decade in which installation came to be linked to globalization of the art world¹ -, and evaluates its impact and contribution for the transmission of political messages.

Keywords: Avant-garde, New Order regime, Southeast Asia, Tradition, Contemporary.

and a secular fashion. This fact renders him unique, as he researches geometry's discursive capacities while liberating the media of installation from the floor (where it traditionally resides).

I observe geometry's consistent role in Southeast Asian art: in the past, it impregnated the region's material culture, notably in the firm art of architecture, and the smaller ephemeral art of textiles (and other forms of woven art). Kerlogue argues that within a Southeast Asian context the dichotomy between fine and folk art that characterizes Western art is not so clear or significant:⁶ architectural monuments presenting the forms and styles of Hindu, Buddhist, and Islamic systems demonstrate an elaborate understanding of values of harmony, balance and proportion. In the same manner, the elitist art of textiles from Sumatra, Java, Bali, Laos and Siam (to name a few), or popular forms of grass mat weaving from Vietnam, Lesser Sunda Islands in Indonesia, and Timor-Leste,⁷ materialize geometrical insights in apparel and in ceremonial arts associated to them. Thus, I propose that elaborate geometric designs of regional textile arts are equivalent to remarkable architectural sites of Borobudur in Indonesia, Angkor Wat in Cambodia, or the temple-town of Bagan in Myanmar. What differs is the scale; due to the close relation between all art forms, these two equally complex registers seem to overlap and coincide.

So, now one could ask: can a relation between these past legacies' be found today? I suggest that installation art, especially since the 1990s, has used geometry to enhance, not only the values of harmony, balance and proportion that characterized the arts of classical periods, but also to convey more efficiently artists' socio-political messages.

What is Southeast Asian installation art?

Installation art unlike sculpture is characterized by its spatial location; what defines installation is the way it occupies space and sites through the accumulation of several elements. The procedure of juxtaposing elements defines installation as a set of composite pieces, reason for British art historian Julian Stallabrass to mention "Installation is not... a medium."⁸

Born from the rigid medium of sculpture, installation art emerged in the early-1960s as an experience of "pure negativity... the *not-landscape* and the *not-architecture*"; by the decade's end, artists "began to focus on the outer limits of those terms of exclusion."⁹ This broadening of the category of sculpture - now overtly questioned - led American art historian Rosalind Krauss to declare it as interventions on the expanded field. Initially termed 'environment art', the change of nomenclature to 'installation art' in the 1990s is significant, affirms Stallabrass, because "exhibitions are installed."¹⁰ He proposes the 1990s as the decade installation art - now freed from constraints of movement and no longer resisting commodification - met public demands for spectacle (within exhibitions), thus becoming a competitor with mass culture. These changes, he continues, are "linked to the globalization of the art world ... [and have]

become another way to confirm social distinction on the viewer."¹¹ To this day, one of installations' greatest virtues remains the newly formed relation with audiences', now invited to enter the work.

I propose installation's history also originates in ready-made objects introduction – the world 'out there' – into art's realm. The American art historian Hal Foster affirms that the ready-made introduction contributed to invert the conception of Western art from 'vertical' into 'horizontal', both in formal and social terms:¹² artists were no longer constructing, but rather assembling disparate elements in a broadened, *horizontal* space – an installation. Nevertheless, he claims that the social dimension of this shift was deferred until the 1960s, and was developed by pop art.¹³ Thematically, change is palpable: no longer busy investigating the disciplinary depths of a given genre, artists started to bring into their work various areas of discourse, while experimenting with the range of different materials available. The enduring popularity of installation remains linked to its conceptual posture, one that relates it to cultural, institutional and social critiques, instead of relying entirely on form.¹⁴ In other words, *installation is more what it tries to accomplish than what it looks like*.

What is the relation of the above mentioned with Southeast Asian installation art? Most specialists on the region's arts recognize that Southeast Asian artists have a natural inclination towards installation art, partly explained by its imbedded theatricality. In *Art and Objecthood* (1967), Michael Fried described theatricality as the presence of temporal and interactive elements in an artwork. He explains this involvement as a "kind of *stage presence*":¹⁵ alien to the sphere of intervention of painting or sculpture, these elements were widely present in installation practices. I argue that Southeast Asian artists demonstrate a natural predisposition toward this ingredient of temporality, which finds its roots in Asian visual cultural history. This is further enhanced by yet another predisposition toward performance.

In 2011, French curator Iola Lenzi, while surveying the region's art from 1991 to 2011 for the show *Negotiating Home, History and Nation*, observed works expressing evolution in time and space, "or engendering action as only site-specific installation and performative and interactive pieces can."¹⁶ To Lenzi, installation and performance are media of choice for artists who work "in a new kind of art-as-voice."¹⁷ Voice requires relatedness to the public, aspects that installation and performance can promptly offer. As media, their conventional theatricality allows a sense of communication, reason for regional artists to employ them. So, installation was employed for its inherent ability to inform, while conveying local sensibilities: "Some of the genres' key essences exist in already well-understood older expressive forms and philosophical discourses, pre-dating outsider influence."¹⁸

Within an art world becoming increasingly socio-political since the late-1980s, political art emerged in the region. Locally, this constituted a further reason for installation's popularity: more than a reaction against mainstream

art, and the crisis of the art market that characterized the return of installation after 1989 in the West,¹⁹ regionally these media permitted penetration and occupation of the audience's space, necessary for the communication of political messages artists were conveying.

Another aspect of the ongoing regional success of installation is linked to its elasticity and its capacity to bridge formal and separated categories: divisions between high and low art become effectively blurred, in continuum with a historical disposition that refuses a dichotomy between the arts, with traditional sources serving as inspiration and thematic bases for formalism already in the 1960s.²⁰ Similarly, the avant-garde movements of the mid-1970s (in the Philippines, Thailand, Malaysia and Indonesia) advocated the integration of traditional arts to "critique an order of things, and that in this way created a crisis in the stability of the assertions of nation and identity"²¹ instrumental to dictatorial regimes.

Writing about Southeast Asian art in 1993, Thai art historian Apinan Poshyanda mentioned that regionally "Installations ... are not direct influences from the West but are seen as emerging 'naturally from layers of folk culture that concern space and matter'."²² Inserted in a context in which 'packaged nationalism' ruled, these artists challenged consensus art through subversive work, many times anchored in the media of installation and performance. I call these practices avant-garde: they perform a double-dismantle²³ against internal forces that endorsed Western modernism in detriment to region's rich traditional arts, and simultaneously against a Western world that in the face of globalization (which has meant an increased representation of non-Western art in art events) was labeling non-Western practices either as a belated copy of Western constructs, or simply as exotic art.²⁴ In addition to its non-institutional stance, the 1990s avant-gardism in Southeast Asia uses elements from local cultures', and is not preoccupied with Western divisions of art and culture, and art and craft. This is what the following works demonstrate.

Geometry within Southeast Asian installation art: three examples

In my opinion, geometry has played a vital role in regional practices since the 1990s. Not only does it serve as a grounding aspect, allowing the medium of installation to regain order, but also it emphasizes and sustains the transfer of religious, secular or political viewpoints.

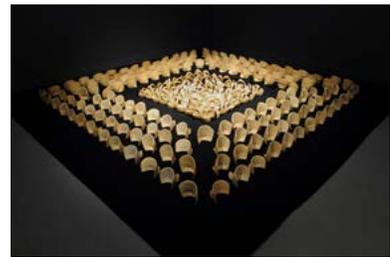
Between 1994 and 1998 Indonesian artist FX Harsono (b. 1949, Blitar) used the Panji mask in three installations to convey strong messages of discontent. The Panji is extremely important for Javanese culture, revealing fundamental aspects of Indonesia's ancestral tribal peoples. This tribal myth tells the love story of two youngsters who undergo several difficulties before marrying. Recovered during the East Javanese period (eleventh and twelfth centuries), during the New Order of Suharto (1967-1998), Panji (the hero of the story) came to signify refinement of Javanese character. This, I believe,

relates to Dutch anthropologist W. H. Rassers's recent oeuvre, *Panji, the Culture Hero* (1959).²⁵ It is probable that its title (not its interpretation) may have played a significant role in New Order's nationalistic discourse, as its official culture was heavily drawn "from elements of 'high' Javanese culture, or has appropriated Javanese traditions and invested them with new meanings,"²⁶ observe Australian historians Virginia Matheson Hooker and Howard Dick. In addition, Harsono's works with the Panji emerged in a cultural framework that has "long valued understatement, allusion, covert and indirect expression of all kinds, and finely pointed paradoxes, [and where] the ability to allude to and not directly state one's message has become an accepted convention."²⁷ As a result, during the New Order, artist's were forced to display messages through metaphor.

Within this rubric of art-as-voice, one that Western art historians have framed within 'political art',²⁸ Harsono deconstructed the dominant meaning of Panji as the culture hero. Thus, the mask became the protagonist of this period, not only to unveil his disaccord with the prominence Javanese (high) culture, but also to reference the diversity of Indonesian peoples. FX Harsono is of Chinese descent; these works also voice his discontent regarding his personal situation within a regime that suppressed Chinese ethnicity, a situation that would only be solved (although not entirely) after Suharto's downfall. From these works with masks, *The Voices are controlled by the Powers* (1994) [Fig. 1], is possibly Harsono's most famous work: present in his first solo show *Suara*, in GalNas (Galeri Nasional) in Jakarta in 1994, it was exhibited at the seminal *Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia*, in New York, in 1996.

The Voices are Controlled by the Powers was made to protest the banning of the magazine *TEMPO* in 1994 by the New Order regime after some corruption scandals were exposed.²⁹ In this installation, Harsono employed all the characters of the Panji tale (the Panji prince, princess Kirana

FX Harsono
The Voices are Controlled by the Powers
 2011 (reconstruction)
 Mixed media (wooden masks and cloth)
 30 x 350 x 350 cm
 Image courtesy of the artist.



and Hanoman, among others) to represent the silenced voices of TEMPO journalists (and its readers).

For this work, Harsono cut all the masks in two under the nose. Atop a black cloth square, he placed eyes and mouths in two different areas of the installation, with the eyes looking at the mouths, and toward each other. By doing so, Harsono disconnected voice and sight. In reference to the geometry of the installation, American art historian Amanda Katherine Rath posited an interesting hypothesis:

[T]he structure of this piece seems very much like a Javanese cosmological map in which the center representing the heavens, the powers of kerajaan and the king, as well as the awesome void of nothingness into which we will all be absorbed. Now, I am not certain to what extent Harsono used this form for its cultural foundations. But as a possibly unconscious gesture, Harsono has chosen two objects from a cosmological and historical/mythologized temporality of the Javanese (Hindu order). Harsono states that he chose this square within a formal device to mirror a conference room hence; this formal device obviously can be read from a number of different vantage points.³⁰

I interpret the square as a metaphor for a jail, as it referred to an extremely guarded local, common in highly policed environments. Rath also regards the mouths as giving orders from the center: "the eyes/periphery can only watch and listen."³¹ Here I am in dissonance, I decode the eyes as voice guards, which limit their opinions, and making sure the messages the mouths want to communicate do not spread. The work's efficacy resides in the relation between center and periphery, square and masks, black and white, all of which result from geometric relations.

The work was again exhibited on the occasion of Harsono's solo exhibition *FX Harsono: Testimonies*, at the Singapore Art Museum in 2011. For this exhibition, the installation was remade: the original masks deteriorated over time, so the artist bought new ones, and repeated the process: He went to a shop in the area of Bantul, in Yogyakarta, and asked the same mask maker to sell him one hundred new masks (the work consists of one hundred masks displayed on a black squared cloth). Harsono chose those that were available for sale, not paying attention to how many Panjis, Hanomans, or princess Kiranas, he was buying. The procedure of repetition constitutes an important aspect of avant-garde practices, with the gesture being more relevant than the materiality itself.

This is a disturbing piece, and it can be said to say that the work has not lost its relevance, as Javanese culture remains dominant in Indonesia, especially among the political elite and state officials.³² In global terms, the work refers to any undemocratic society, where people and press are silenced thus keeping elites in power. Additionally, Panji (and other characters of the story),

remain present in tourist, souvenir shops, and are sold as traditional paraphernalia. So, the work is critical toward a tourist-driven market that sells traditional arts to “ethnological collectors.”³³

Maria Madeira (b. 1969, Gleno) was born in Timor-Leste and uprooted from the country after the Indonesian occupation in 1975. Exiled in Portugal and Australia until 2000, Madeira found in Timor-Leste’s traditions the source for her voice in the art world. Her inclination toward foreign audiences during the occupation period (1975-1999) was instinctive, and must be acknowledged as an urge to preserve “a culture that was being destroyed and dismantled through genocide.”³⁴

In 1996, Madeira conceived and exhibited at the Perth Institute of Contemporary Art (PICA) one of her most important installations - *270+, the Santa Cruz Massacre* [Fig. 2] in reference to the Massacre that she learned of while in exile in Australia.³⁵ Through the title *270+*, Madeira directly addresses the number of victims killed on November 12, 1991, when around 3000 students, who were mourning the death of pro-liberation student Sebastião Gomes, encountered the Indonesian military firing against them inside the cemetery. With this work, she directly addressed the official number of victims: each one was represented through a traditional *kaibauk* - a crescent-shaped crown, which is worn on a variety of occasions including weddings, other family rituals, and present in local warrior costumes. Like in Harsono’s work, the 270 specimens of this important symbol of Timorese culture³⁶ were placed at the top of a black cross.

The cross geometry constitutes one of the work’s most important aspects, denoting four metaphorical meanings: firstly, it can be read as symbolizing the mourners’ Catholic religion; secondly, the ‘+’ symbol indicates her discontent with the media’s inaccuracy. To her, *270+* denotes that the real number of victims can rise up to 279: Madeira felt precision was not the media’s main concern. Thirdly, the cross indicates local



Maria Madeira
270+ The Santa Cruz Massacre
1996
Mixed media with kaibauk
350 x 350 cm
Image courtesy of the artist

need for international aid, a topic she would return to in 2006. Finally, the cross can be read as a cemetery: “when massed together on the floor of PICA they resemble a graveyard echoing the death of Timorese at the hands of the Indonesian military.”³⁷

At the time of the work, Madeira was advancing a country that officially didn't exist: this is a major aspect of her avant-gardism. The combination of Timor-Leste's tragic history, and the employment of local cultural emblems was unheard of before Madeira's work, and, as in most avant-garde gestures, Madeira's also suffered through the phenomenon of deferred temporality, as only now can her installation 270+ installation be recognized as part of Timor-Leste's national narrative.

The Thai artist Jakkai Siributr (b. 1969, Bangkok) is most commonly recognized for his textile work, but many of his conceptual installations border architectural constructs. The tridimensional character of his installations can be considered an avant-garde gesture, one that denies that textiles remain read simply as garment, utility, or craft. Interestingly, coming from a country with such a historical legacy of textiles – Thailand is known for producing the most beautiful silk in the world –, his choice for this medium met greater resistance in his home country than in the United States, where he studied in the 1990s.³⁸ The artist recalls his choice: “my aunt owned a batik workshop in Bangkok. Throughout my life I observed how she managed her career and often crossed the borders of art, by exhibiting her work.”³⁹ In the USA his work was accepted within the rubric of multiculturalism (in the 1990s, many non-Western artists or artists of mixed origin were articulating their cultural roots in contemporary constructs), and was regarded as part of a personal need to express identity. Yet, upon his return to Thailand in the late 1990s, his work was resisted. There, it was framed as bringing back a past that, due to the influence of Modernism after a conscious national import of Western art,⁴⁰ made local cultural legacies become associated with craft and unskilled labor. So, part of Siributr's legacy is that of an artist that crossed cultural barriers, both external and internal.

The artist admits not holding any particular relation or affinity to Thai textiles, having started working with the medium of painting: in 2001 he began dyeing textiles,⁴¹ by 2005 he had already abandoned painting, making representational works through a textile medium. This notion that textiles could also participate in contemporary arts motivated Siributr's work for two decades: inspired by the abstraction that he was pushed toward by professor Budd Stalaker at Indiana University, he persisted despite knowing his move was against the current. The incomprehension he faced in the past is no longer relevant, and today Siributr does not mind being labeled as a textile artist, even if in the past being labeled as such was prejudicial.

Siributr's three-dimensional works emerged from a consistent practice of textile crafting; he looked for, and ultimately found a form to structure textiles,

providing them with a resistance that is more commonly associated to hard materials. In fact, Siributr frequently mixes discarded textile fragments (from old monks robes to mass-produced fabrics from silk factories) with other materials such as tape, plastic beads and pins.⁴² Later he embroiders, stitches or sews these fragments onto the surface, transforming the usual softness of textiles into hardness of card and board. The artist calls this method “a process of layering” that enables him to be more expressive in his use of fabric and construction.⁴³ This mix of media is not only concerned with the mixing of high and low materials, it is also a fusion of past and present: Thai textile industry continues to modernize, while its famed silk industry is kept alive. This aspect transpires the coequality of temporalities and social classes that characterizes Siributr's homeland Thailand.

In 2011, Siributr conceived *Shroud* [Fig. 3], an installation inspired by ideas about the form and meaning of the *stupa*, the quintessential Buddhist monument, which is a multifunctional structure of worship. Made from 750 crocheted hemp Buddha figures that were diligently suspended on nylon threads to form a pyramidal *stupa*, this installation was included in in the *Exploring the Cosmos: the Stupa as a Buddhist Symbol* exhibition, at the Asian Civilisations Museum, in Singapore.⁴⁴ On the occasion, the curator of the show, Theresa McCullough affirmed, “Stupas are found all over Asia... [taking] on different forms in the regions where Buddhism has been practiced. They can be domed, cylindrical or pyramidal. The pagodas of China and Japan are an extension of these ideas.”⁴⁵ Throughout the ages the *stupa* changed its function: originally, it referred to the mound covering a relic or Buddha's ashes, but later it came to denote the monument built above the relics of a religious person. This change had implications; Buddhist *stupas*, as Hindu temples, were objects of worship, reason for the *stupa* appearing as smaller votive forms, usually made in bronze, like miniatures of the architectural structure. These



Jakkai Siributr
Shroud
 2011
 Crocheted hemp covered with wax and
 hemp threads
 200 x 200 x 160 cm
 Image courtesy of the artist

forms are also related to the preservation of relics, and are usually kept inside the architectural specimen.

In Siributr's *Shroud*, the *stupa* is formed by the juxtaposition of several suspended Buddhas; the architectural structure is made from these votive miniatures, which are distributed in three layers, according to teachings: the bottom, representing the human body; the middle, representing human consciousness, and the top, denoting the enlightenment process. The height of the Buddhas range from 10 to 30 cm, enforcing his architectural attempt and concept. With this work, Siributr is actively calling Thai people to restore Buddhism, which currently undergoes fragility, announcing a possible post-Buddhist era. He equally demonstrates a critical eye toward current religious practices; the reconstruction of Thai's most important worship monument is his attempt to amend the situation. Meanwhile, the installation's transparency not only indicates a practice under threat, it also alludes to the Buddhist notion of void and impermanence.⁴⁶

In 2014, he conceived 78 [Fig. 4], a large architectural piece, made to remember a horrific incident that took place in 2004 in southern Thailand. This time, his intention was to address tensions and conflicts between Buddhists and Muslims in Thailand. While Thailand is most commonly known for its three state pillars - religion, monarchy and nationhood - this has in most cases meant that Buddhism is the religion of the state.⁴⁷ Nevertheless, there are other religious communities, some of which have remained Muslim for centuries: they speak a different language, Malay, and worship a different god, Allah. Their integration in modern Thailand stems from the end of the colonial period, when the borders were defined after the English withdrawal. These communities became part of what Thailand is today.

The separatist tensions in this region have a long history; under the government of Thaksin Shinawatra (2001-2006), an Islamic insurgency re-erupted in 2004:

*The incidents at Krue Sae Mosque in Pattani, where 32 Muslim militants were executed, and at Tak Bai district in Narathiwat, where 78 Muslim detainees suffocated to death while being transferred to a long-distance military camp (they were tied behind their backs and stacked five or six deep in the trucks) infuriated Muslim communities in Thailand and worldwide.*⁴⁸

The separatists were protesting against the central government of Thailand that arrested six men under accusations of arming Muslim separatists. From these protesters, 1300 were ordered to strip and had their hands cuffed. After, they were put inside a container (on the back of a truck), and 78 died en route to a military camp.

Jakkai's installation, 78, like Madeira's, alludes to the number of victims of the 25th October 2004 incidents; its geometric form is based on a *Ka'ba* - the

black cuboid structure in Mecca that is the focal point of the Islamic world –, but can also allude to the container's shape. Inside the structure, pieces of Islamic clothing, numbered from 1 to 78, contain the names of those murdered embroidered in Arabic. On the outside face of the installation, Siributr embroidered messages of peace, remembering the incident. 'Islamizing' Thai calligraphy was the way he found to promote mutual understanding, which remains impossible in the face of extremely disparate languages.⁴⁹

In the works of Maria Madeira, FX Harsono and Jakkai Siributr, geometry is applied to enhance and convey political messages: geometrical relations and constructs support the message for further clarity. The next case, that of Indonesian artist Albert Yonathan Setiawan is different: in his works, geometry conveys philosophical insights, both religious and secular.

The special case of Albert Yonathan: geometry as philosophy

Indonesian artist Albert Yonathan Setyawan (b. 1983, Bandung) is one of the most celebrated artists of the younger generations. His work was showcased in the first Indonesian national pavilion at the 55th Venice Biennial in 2013, and exhibited in Singapore, Bangkok, Tokyo, and New York. In 2002, Setyawan started studying ceramics in Bandung Institute of Technology (ITB). Upon graduation in 2007 he was already exhibiting regularly in Indonesia. Famous for his installation work, he also works on other media such as drawing and printmaking. In 2016, Setiawan started a practice-based PhD program in Kyoto Seika University, Japan, focusing on ceramic arts.⁵⁰

The most important aspect that one should retain from Setyawan's geometric installations is his mission of "removing ceramics from [the realm of] utility."⁵¹ This constitutes his avant-garde gesture, one that frees the medium from loaded discourses that have confined ceramics to the realm of decorative arts, and have attached it to



Jakkai Siributr
78
2014
Steel scaffolding, bamboo, fabric and embroidery
350 x 350 x 350 cm
Image courtesy of YAVUZ Fine Art

notions of usefulness. These arts are considered, within the taxonomy of fine arts, subaltern to higher arts such as architecture, ultimately impeding their independent recognition. While most of Setyawan's initial work had installations conceived for its classic space of the floor, more recently, he started installing some works on the wall. While this is a common procedure for ceramics - it may allude to tile surfaces - the objects themselves are completely decorative, opening new possibilities to the medium. He explains:

*When doing ceramics you are constantly close to decorative arts [discourse]. But I didn't want that... When people put ceramics on a wall, it becomes the whole wall, and I try to break that as well. ... People think ceramics is utilitarian, and most people associate ceramics with the pedestal. I want to embrace the space, so that it becomes no longer a single object. This is why I use casting [a method to reproduce]. I start with one motive, then one shape. Later I make the mold, then I think about the pattern, and then I see the installation.*⁵²

Like other contemporary artists working conceptually with media that are viewed as traditional or lower in the taxonomical division of disciplines, Setyawan does not appreciate categorizations, and works solely on his preoccupations. A relation with craft is not problematic; in fact, he celebrates ceramics need for repetition:⁵³

*[C]eramics making is a long process, and has to be done diligently, has to be followed and repeated. ... [Y]ou don't actually have a complete control of the work process, since nature is also implied. You can control [only] 70% of the process. ... I start the works, I make the molds, I produce them, I install them, and I arrange them in a labyrinth as a form of meditation. This is a repetitive process.*⁵⁴

In conceptual terms, Setyawan has shown two tendencies: one secular and another religious. The secular tendency, the stream in which ceramic installations inhabit the wall, incorporates most clearly his research of the media's potentials. In the totality of his work, Setyawan dwells on the notion of repetition: he starts by deciding the motive (or element), which is followed by the pattern, and finally the structure (or installation). The Buddhist stream, most visible between 2010-2012, was remarkable in its capacity to voice an individual concern: as Setyawan witnessed Buddhism's neglect in Indonesia, he felt an urge to learn more about it. As a result, this phase was guided by Buddhist teachings.

One of the most significant theories he found in Buddhist teachings was again that of repetition. He transported it to his everyday and to his practice, to embody the notion that "repetition does not fill a characterless void but

instead endows a space with cosmological force.⁵⁵ From this regard of repeated processes as “mantra[s] for daily life,”⁵⁶ Setyawan created interesting relations between crafted repetition and philosophy. He says: “I find a relation between these material practices and life cycles present in Buddhist teachings... I just want to propose people to ... see life as a cycle.”⁵⁷ This repetitive process (making the element, creating the mold, arranging, and finally installing) is translated into the geometric constructs he is renowned for. Interestingly, Setyawan’s installations, both on the floor and on the wall, rely on the repetition of the manufacturing process as much as on the repetition of the display: initially, he focused on individual components, only later realizing that from them a pattern could emerge. To this evolving process, he later added performances in which his installations were transformed.

Most frequently, his installations are made of two ceramic materials - clay and porcelain. Through them, he conveys fragility, and religious insights: he recognizes that clay is many times related to Christian ideals, but explains that clay is highly present in Southeast Asian visual culture. Here, numerous Buddhist towns - e.g. Ayutthaya in Thailand - are exemplary of architectural *stupa* made from terracotta. The result, also visible in Baggan, in Myanmar, is of a pointed landscape of terracotta color. In addition, in his home country Indonesia, clay is frequently employed in religious Balinese architecture. So, in Setyawan’s case, the usage of clay denotes local religious insights.

The spatial dimension of his work owes much to geometric patterns created through the juxtaposition of units that later fill the floor, or the wall. One can say that in Setyawan’s installations geometry is an end in itself: “ceramic objects of the same shape are arranged in repeated iterations, which become geometrical forms when viewed as a whole.”⁵⁸ On the floor, Yonathan produced compositions following geometric patterns from the Buddhist concepts of mandala and labyrinth. For his works on the wall, he found references on ancient ideas of totems that reveal his fascination with nature’s mystical aspects. This trajectory, from the floor to the wall, is also a trajectory of secularization, with universal insights replacing Buddhist ones.

In all his Buddhist works, the center is a relevant aspect, mirroring Hindu and Buddhist philosophical traditions:

*[H]uman beings are informed by mandalas or circles one into the other. As we move from outward to inward, to the center within, there are transformations of energy which give us a vision of the Infinite and endow us with super-mundane consciousness. Each one of us is a mandala carrying a certain ambient dimensionality along ourselves which epitomizes our character and characteristics.*⁵⁹

In Setiawan, mandala symbolizes a search toward the self, an aspect rendered in the labyrinth compositions, where the maze (where one can become



Albert Yonathan Setiawan
Cosmic Labyrinth: the Bells (act 1 - 3)
 2012
 Ceramic, performative installation
 Variable dimensions
 Image courtesy of the artist



Albert Yonathan Setiawan
Cosmic Labyrinth: A Silent Pathway
 2013
 Ceramic
 Variable dimensions
 Image courtesy of the artist



lost) symbolizes the complex journey of finding the pathway toward spiritual enlightenment.

Cosmic Labyrinth (2011) started off as a glazed a pyramidal *stupa*-like configuration, which was later displayed as a labyrinth: after placing several elements on top of each other, a mountain of *stupas* emerges. With this, the artist made a metaphor for today's urban, concrete spaces devoid of natural elements. The works *Cosmic Labyrinth: the Bells* (2012), *Mandala Study #3* (2015) and *Mandala Study #4* (2015) explore the concepts' of orderly chaos (that defines the mandala) through the single element of the *stupa*. His gaze is not towards religion in its antiquity but rather "is a portal to contemporary spirituality, one that can transform something ordinary into something considered divine," affirms Indonesian-American artist Freddy Chandra.⁶⁰

Cosmic Labyrinth: the Bells [Fig. 5] represents clay *stupas* - a clear reference to Southeast Asian religious architecture - organized spatially in transit. The artist plays with the concept of cosmic labyrinth (in structural terms) as much as he references *stupa*'s designs in its three classic three types (domed, cylindrical or pyramidal). *The Bells* is a particularly versatile work: when performed, a geometrical shape transforms into another one. The first act, *Cosmic Labyrinth: the Bells* (2012) transforms a circle into a pyramid; the second act transforms two pyramids into a cosmic labyrinth. At one point, in act five, *stupas* were destroyed in front of an audience. The artist documents these live performances on video: the act of installing, and that of transitioning one geometrical pattern into another constitute allegories mirroring Buddhist beliefs in cycles of creation and destruction. According to him, these acts are equivalent to life phases, and transmit the human path toward enlightenment.

In 2013, he produced another version, *Cosmic Labyrinth: A Silent Pathway* for the Venice Biennial [Fig. 6]. This structure consisted of hundreds of clay dome-shaped *stupas* arranged manually filling the

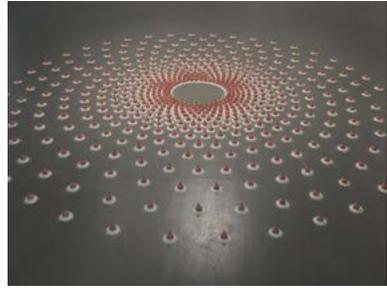
pavilion's space. Responding to the theme *Sakti* (cosmic energy), this labyrinth presented one of Indonesia's main religions (Buddhism), while reinforcing its historical bond with Hinduism through the Sanskrit word *Sakti*. In Indonesia, between the 8th and the 11th century, these two religions coexisted, having blended a singular form of Hinduism nowadays present in Bali.

Mandala Study #3 (2014) continues the first *Cosmic Labyrinth* (2011), because it reuses the *stupa*'s pyramidal shape. Yet, in this work, the artist no longer configured a labyrinth, but rather structured a squared mandala, mirroring his own spiritual progress. The four-gate mandala is an important aspect of Buddhist art and architecture, since "one can enter into a mandala from any of the four gates depending upon one's own consciousness repertoires active at a particular time."⁶¹

Mandala Study #5 (2015) [Fig. 7] is comprised of 800 terracotta pieces (the large number of a single elements is, as mentioned, part of his methodology) resting on top of a small amount of white marble sand. This "hypnotic pattern of a sprawling sunflower-seed head [performs] contemplative interpretation of myth, nature and spirituality."⁶² The fusion of materials, and the link to a natural shape (the sunflower) denotes his proposal for a contemporary spirituality, as he aims spectators to find spirituality outside of the boundaries of institutional religions.

Solar Worship (2015-16) [Fig. 8] represents his abandonment of Buddhist teachings toward universal spirituality: while the working method is similar, and once again is grounded in the notion of center, this time the center constitutes a point of centripetal force, to which all external energies radiate into.⁶³

Setyawan also structures porcelain on the wall, in a rather 'Escher-fashion'. These works give the medium a new register, as he combines elements from flora and fauna with traditional abstract patterns in order to create compositions that allude to ancient totems. These totemic structures reveal



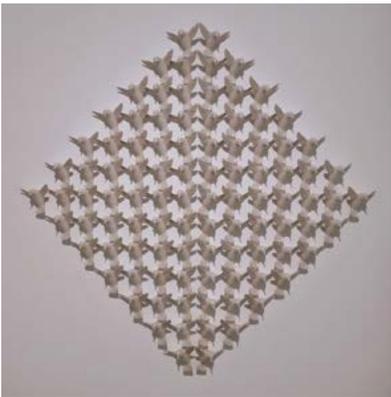
Albert Yonathan Setiawan
Mandala Study #5
 2015
 Terracotta and marble sand
 Variable dimensions
 Image courtesy of the artist



Albert Yonathan Setiawan
Solar Worship
 2015-16
 Terracotta
 Variable dimensions
 Image courtesy of the artist



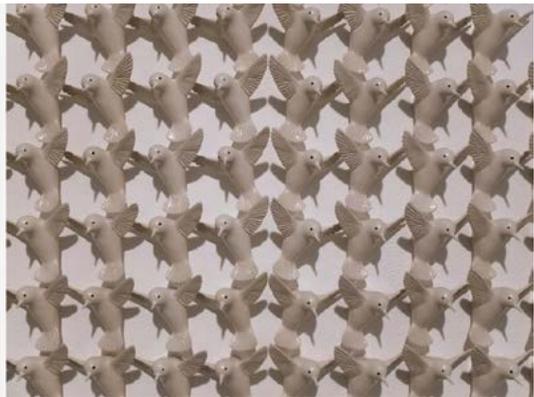
Albert Yonathan
Concordia
 2013
 Ceramic
 100 x 100 x 5 cm
 Image courtesy of the artist



his fascination with nature's mystical aspects, and convey nature's influence on all living beings. The motives - of birds, leaves, or imaginary hybrids - are produced in a naturalistic style, yet they are not photorealistic. The artist's aim is to create symbols and emblems for the contemporary. In *Concordia* (2014) [Fig. 9], he distributed side-by-side several hummingbirds, an animal that fascinates him, and is revered as a symbol of vigor in life by some cultures for its capacity to fly backwards while staying still in the sky.⁶⁴

The pattern created in *Demigods* (2014) [Fig. 10] is slightly different, showing that patterns follow the initially created motive. In this case, the element is predominantly vertical, and this aspect contributes to the final configuration. So, in his case, geometrical relations are responsible for the work. This is where Setyawan's work differs to that of the other three artists, to whom geometry plays a role in the effective communication of political messages.

This difference also results in the way he defines his practice: when talking about his body of work, Setyawan refers to production instead of creation. On the one hand, this stems from the technology he works with, one which relies on an individual element that, after repeated, results in large-scale installations. On the other hand, it results from the fact that his messages are conceptual, and thus material defines final

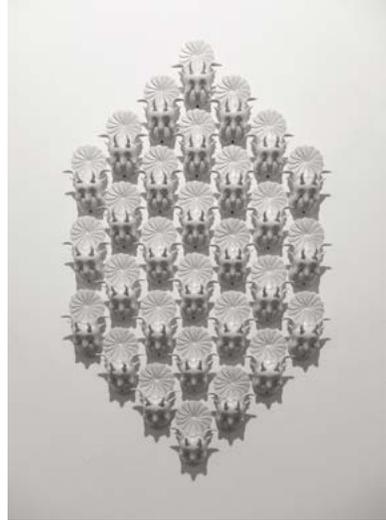


configurations. So, in Setyawan's hands, geometry is both concept and practice, and while freeing ceramics from its traditional spaces of the pedestal and the totality of the wall, he provides spectators with metaphysical experiences.

Conclusions

Since the 1990s, Southeast Asian installation art has, among other tendencies, used geometric constructs to reinforce socio-political messages. From the sample of artists included, in Harsono's, Madeira's, and Siributr's cases, the employment of geometrical insights enhances the content of their works, while conferring them added meanings: in Harsono the black cloth can be read as a meeting room, a jail cell, or a cosmological map, in Madeira's *270+*, the symbol of the cross gains four meanings, and in Siributr's *Shroud* and *78*, the architectural shapes relate to existing relations in world's architectural heritage as much as they convey current concerns. So, geometry amplifies the meaning of their works, by making them readable from various angles. In contrast, in Setyawan's practice, geometry becomes a value *per se*: his Buddhist, totemic and spiritual insights are shaped through geometric relations that he invents, molds, shapes, and ultimately transforms through performative acts.

So, in the hands of these artists, the medium of installation loses its wandering sense and regains order, which is activated by geometric patterns. Their works denote the use of geometric constructs as a grounding aspect, which completes messages conveyed. In this regard, Setyawan is exceptional, since in his practice, geometry embodies his messages.



Albert Yonathan Setiawan
Demigods
2014
Ceramic
60 x 80 x 12 cm
Image courtesy of the artist

Notes

- ¹ Julian Stallabras, "A Zone of Freedom?," in *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2004), 1-18 (14)
- ² Donald K. Emmerson, "'Southeast Asia': What's in a Name?," *Journal of Southeast Asian Studies* 15, no. 1 (1984): 1-21 (7-9).
- ³ Fiona Kerlogue, "Introduction," in *Arts of Southeast Asia*, Thames & Hudson World of Art (London: Thames & Hudson, 2004), 7-23 (8).
- ⁴ Isabel Ching, "Southeast Asian art history doesn't have a canon yet," interview by Judha Su, March 28, 2014, <http://artradarjournal.com/2014/03/28/singapore-wants-it-all-too-quickly-thats-the-problem-isabel-ching-on-singapores-art-scene-interview/>, accessed November 14, 2014.
- ⁵ Kerlogue, "Introduction," 9.
- ⁶ *Ibid.*, 11.
- ⁷ These examples are not meant to be conclusive; the region is rich in cultural heritage and the arts and this selection reflects the author's own limited knowledge.
- ⁸ Stallabrass, "A Zone of Freedom?," 16.
- ⁹ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle, WA: Bay Press, 1983), 31-42 (36-37).
- ¹⁰ Stallabrass, "A Zone of Freedom?," 18.
- ¹¹ *Ibid.*, 17.
- ¹² Hal Foster, "The Artist as Ethnographer," in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), 171-203 (199-203).
- ¹³ *Ibid.*, 199.
- ¹⁴ David Hopkins, "Postmodernism: Theory and Practice in the 1980s," in *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford History of Art (Oxford: Oxford University Press, 2000), 197-231 (229).
- ¹⁵ Michael Fried, "Art and Objecthood," *ArtForum*, 1967, 3-4.
- ¹⁶ Iola Lenzi, "Negotiating Home, History and Nation," in *Negotiating Home, History and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia 1991-2001*, ed. Iola Lenzi (Singapore: Singapore Art Museum, 2011), 7-28 (11).
- ¹⁷ Lenzi, "Negotiating Home, History and Nation," 12.
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ Stallabrass, "A Zone of Freedom?," 16.
- ²⁰ Lee, "From National Identity to the Self: Themes in Modern Indonesian Art," in *Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art*, ed. T. K. Sabapathy (Singapore: National Heritage Board, 1996), 17-31 (27).
- ²¹ Patrick D. Flores, "First Person Plural: Manifestos of the 1970s in Southeast Asia," in *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, ed. Hans Belting et al. (Karlsruhe: Hatje Cantz, 2011), 224-271 (227).
- ²² Apinan Poshyananda, "The Future: Post-Cold War, Postmodernism, Post-Marginalia (Playing with Slippery Lubricants)," in *Playing with Slippery Lubricants: Apinan Poshyananda Selected Writings 1993-2004* (Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture, 2010), 7-32 (18).
- ²³ Geeta Kapur, "Dismantled Norms: Apropos Other Avantgardes (2000)," in *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner (Canberra: Pandanus Books, 2005), 46-100 (57).
- ²⁴ Ana Leticia Fialho, "As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: Discursos, Práticas E Interesses Em Jogo," *Sociedade E Estado, Brasília* 20, no. 3 (2005): 689-713 (692).
- ²⁵ Walter H. Rappers, *Panji, the Culture Hero: A Structural Study of Religion in Java* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1959).
- ²⁶ Virginia Matheson Hooker and Howard Dick, "Introduction," in *Culture and Society in New Order Indonesia*, ed. Virginia Matheson Hooker (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1993), 1-23 (7).
- ²⁷ Virginia Matheson Hooker and Howard Dick, "Introduction," in *Culture and*

Society in New Order Indonesia, ed. Virginia Matheson Hooker (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1993), 1-23 (5).

²⁸ Melissa Chiu and Benjamin Genocchio, "Politics, Society and the State," in *Asian Art Now* (New York: The Monacelli Press, 2010), 74-117 (78-79).

²⁹ Masters, "This Is History: FX Harsono," *Art Asia Pacific*, no. 85 (October 2013): 114-23 (120).

³⁰ Rath, "The Conditions of Possibility and the Limits of Effectiveness: The Ethical Universal in the Works of FX Harsono," 10.

³¹ Rath, "The Conditions of Possibility and the Limits of Effectiveness: The Ethical Universal in the Works of FX Harsono," 11.

³² Hendro Wiyanto and Leonor Veiga, "Memory and Contemporaneity," Yogyakarta, 10 January, 2010, http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2039/3/ULFBA_TES356_ANEXOS.pdf, 18.

³³ Ruth B. Phillips, "Why Not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations," in *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, ed. Gyan Prakash (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 98-125 (105-107).

³⁴ Leonor Veiga, interview with Maria Madeira, "Maria Madeira's Art," Dili, 3 July 2011.

³⁵ Maria Madeira was exiled in Portugal between 1975 and 1983, and in Australia between 1983 and 2000.

³⁶ The *kaibauk* is also present in west Timor, demonstrating that traditions do not always equal modern borders.

³⁷ Ron Banks, "Protest in Paint," in *The West Australian*, June 25 1996.

³⁸ Jakkai Siributr completed his BA in Textiles and Fine Arts in the Indiana University in 1992 and his Masters of Printed Textiles in the Philadelphia University in 1996.

³⁹ Leonor Veiga and Jakkai Siributr, email correspondence, July 28, 2016.

⁴⁰ Apinan Poshyananda refers to the conscious import of modernity to Siam in the late nineteenth-century in several of his writings. See Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Singapore: Oxford University Press, 1992).

⁴¹ Steven Pettifor, "Jakkai Siributr," in *Flavours: Thai Contemporary Art* (Bangkok: Thavibu Gallery, 2003), 72-75 (73).

⁴² Steven Pettifor, "Jakkai Siributr at the Intercontinental Hotel," *Asian Art News*, October 2004, <http://www.nytimes.com/2014/05/30/arts/design/jakkai-siributr-transient-shelter.html>.

⁴³ Steven Pettifor, "Temple Fair: New Art by Jakkai Siributr," in *Temple Fair* (New York: Tyler Rollins Fine Art, 2008).

⁴⁴ The exhibition took place between December 14 2012 and August 18 2013.

⁴⁵ Seah Kwang Peng, "A Matter of Life and Death," *The Straits Times*, December 25, 2012, sec. Arts.

⁴⁶ Allison Harding, "Here / Not Here: Buddha Presence in Eight Recent Works," *Treasures Asian Art Museum of San Francisco Magazine*, 2011, 13-16 (13).

⁴⁷ Pettifor, "Temple Fair: New Art by Jakkai Siributr."

⁴⁸ "Southern Thai Separatists Touch Trust Milestone," *Terrorism Watch*, July 27, 2013, <http://www.terrorismwatch.org/2013/07/southern-thai-separatists-touch-trust.html>.

⁴⁹ Leonor Veiga, interview with Jakkai Siributr, "78," Leiden, 10 March 2016.

⁵⁰ Leonor Veiga, interview with Albert Yonathan, "Geometry in Albert Yonathan's work." Leiden, June 4, 2016.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Deepika Shetty, "Human Nature in Ceramic," *The Straits Times*, February 19, 2011, sec. life!

⁵⁴ Leonor Veiga, interview with Albert Yonathan, "Albert Yonathan's installation art." Leiden, March 23, 2014.

⁵⁵ Elizabeth Shim, "Geometry and Repetition: Indonesian Ceramic Artist Albert Yonathan in Singapore," *Art Radar Journal*, May 8, 2015, <http://artradarjournal.com/2015/05/08/geometry-and-repetition-indonesian-ceramic-artist-albert-yonathan-setyawan-in-singapore/>.

⁵⁶ Marybeth Stock, "Apotheose: Albert Yonathan Setyawan," *Art Asia Pacific*, May 2015, <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/Apotheose>.

⁵⁷ Yonathan and Veiga, "Albert Yonathan's installation art."

⁵⁸ "News," *Albert Yonathan Setyawan*, accessed March 4, 2014, <http://www.albertyonathansetyawan.com/search/label/news>.

References

B. Phillips, Ruth. "Why Not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations." In *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, edited by Gyan Prakash, 98-125. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

Ching, Isabel. Southeast Asian art history doesn't have a canon yet. Interview by Judha Su, March 28, 2014. <http://artradarjournal.com/2014/03/28/singapore-wants-it-all-too-quickly-thats-the-problem-isabel-ching-on-singapores-art-scene-interview/>.

Chiu, Melissa, and Benjamin Genocchio. "Politics, Society and the State." In *Asian Art Now*, 74-117. New York: The Monacelli Press, 2010.

D. Flores, Patrick. "First Person Plural: Manifestos of the 1970s in Southeast Asia." In *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, edited by Hans Belting, Jacob Birken, Andreas Buddensieg, and Peter Weibel, 224-71. Karlsruhe: Hatje Cantz, 2011.

Emmerson, Donald K. "'Southeast Asia': What's in a Name?" *Journal of Southeast Asian Studies* 15, no. 1 (1984): 1-21.

Fialho, Ana Leticia. "As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: Discursos, Práticas E Interesses Em Jogo." *Sociedade E Estado, Brasília* 20, no. 3 (2005): 689-713.

⁵⁹ Charu Sheel Singh, "Preface," in *Concentric Imagination: Mandala Literary Theory*, New World Literature (New Delhi: B. R. Publishing Corporation, 1994), v - ix (vi).

⁶⁰ Chandra quoted in Shim, "Geometry and Repetition: Indonesian Ceramic Artist Albert Yonathan in Singapore."

⁶¹ Sheel Singh, "Preface" (vii).

⁶² Stock, "Apotheose: Albert Yonathan Setyawan."

⁶³ Laleen Jayamanne, "To Leave the Factory: With Cloth and Film," in *The Epic Cinema of Kumar Shahani* (Bloomington: Indiana University Press, 2015), 26-53 (31).

⁶⁴ Shetty, "Human Nature in Ceramic."

Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer." In *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, 171-203. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

Harding, Allison. "Here / Not Here: Buddha Presence in Eight Recent Works." *Treasures Asian Art Museum of San Francisco Magazine*, 2011.

Hopkins, David. "Postmodernism: Theory and Practice in the 1980s." In *After Modern Art: 1945-2000*, 197-231. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Jayamanne, Laleen. "To Leave the Factory: With Cloth and Film." In *The Epic Cinema of Kumar Shahani*, 26-53. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Kapur, Geeta. "Dismantled Norms: Apropos Other Avantgardes (2000)." In *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, edited by Caroline Turner, 46-100. Canberra: Pandanus Books, 2005.

Kerlogue, Fiona. "Introduction." In *Arts of Southeast Asia*, 7-23. Thames & Hudson World of Art. London: Thames & Hudson, 2004.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, 31-42. Seattle, WA: Bay Press, 1983.

Lee. "From National Identity to the Self: Themes in Modern Indonesian Art." In *Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art*, edited by T. K. Sabapathy, 17-31. Singapore: National Heritage Board, 1996.

Lenzi, Iola. "Negotiating Home, History and Nation." In *Negotiating Home, History and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia 1991-2001*, edited by Iola Lenzi, 7-28. Singapore: Singapore Art Museum, 2011.

Madeira, Maria. Maria Madeira's Art. Interview by Leonor Veiga, Dili, July 3, 2011.

Masters. "This Is History: FX Harsono." *Art Asia Pacific*, no. 85 (October 2013): 114-23.

Matheson Hooker, Virginia, and Howard Dick. "Introduction." In *Culture and Society in New Order Indonesia*, edited by Virginia Matheson Hooker, 1-23. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1993.

"News." *Albert Yonathan Setyawan*. Accessed March 4, 2014. <http://www.albertyonathansetyawan.com/search/label/news>.

Peng, Seah Kwang. "A Matter of Life and Death." *The Straits Times*. December 25, 2012, sec. Arts.

Pettifor, Steven. "Jakkai Siributr." In *Flavours: Thai Contemporary Art*, 72-75. Bangkok: Thavibu Gallery, 2003.

—. "Jakkai Siributr at the Intercontinental Hotel." *Asian Art News*. October 2004. <http://www.nytimes.com/2014/05/30/arts/design/jakkai-siributr-transient-shelter.html>.

—. "Temple Fair: New Art by Jakkai Siributr." In *Temple Fair*. New York: Tyler Rollins Fine Art, 2008.

Poshyananda, Apinan. *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Singapore: Oxford University Press, 1992.

—. "The Future: Post-Cold War, Postmodernism, Post-Marginalia (Playing with Slippery Lubricants)." In *Playing with Slippery Lubricants: Apinan Poshyananda Selected Writings 1993-2004*, 7-32. Bangkok: Office of Contemporary Art and Culture, Ministry of Culture, 2010.

Rassers, Walter H. *Panji, the Culture Hero: A Structural Study of Religion in Java*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.

Rath, Amanda Katherine. "The Conditions of Possibility and the Limits of Effectiveness: The Ethical Universal in the Works of FX Harsono." In *Re:Petition/Position*, 1-21. Magelang: Langgeng Art Foundation, 2010.

Sheel Singh, Charu. "Preface." In *Concentric Imagination: Mandala Literary Theory*, v - ix. New Delhi: B. R. Publishing, 1994.

Shetty, Deepika. "Human Nature in Ceramic." *The Straits Times*. February 19, 2011, sec. life!

Shim, Elizabeth. "Geometry and Repetition: Indonesian Ceramic Artist Albert Yonathan in Singapore." *Art Radar Journal*, May 8, 2015. <http://artradarjournal.com/2015/05/08/geometry-and-repetition-indonesian-ceramic-artist-albert-yanathan-setyawan-in-singapore/>.

Siributr, Jakkai. 78. Interview by Leonor Veiga, Leiden, March 10, 2016.

"Southern Thai Separatists Touch Trust Milestone." *Terrorism Watch*, July 27, 2013. <http://www.terrorismwatch.org/2013/07/southern-thai-separatists-touch-trust.html>.

Stallabrass, Julian. "A Zone of Freedom?" In *Contemporary Art: A Very Short Introduction*, 1-18. Oxford University Press, 2004.

Stock, Marybeth. "Apotheose: Albert Yonathan Setyawan." *Art Asia Pacific*, May 2015. <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/Apotheose>.

Siributr, Jakkai. Art and Geometry. Interview by Leonor Veiga, Leiden, July 28, 2016.

Wiyanto, Hendro. Memory and Contemporaneity. Interview by Leonor Veiga, Yogyakarta, January 10, 2010. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2039/3/ULFBA_TES356_ANEXOS.pdf.

Yonathan Setyawan, Albert. Albert Yonathan Setyawan's installation art. Interview by Leonor Veiga, Leiden, March 23, 2014.

—. Geometry in Albert Yonathan Setyawan's work. Interview by Leonor Veiga, Leiden, June 4, 2016.

Contactar autor (a) - l.veiga@hum.leidenuniv.nl

Estudos de Historiografia e Crítica de Arte



Cirilo, Taborda e Garrett

Margarida Calado

Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL; Anterior Coordenadora da área de Ciências da Arte e do Património. Investigadora do CIEBA.

Embora na 2ª metade do séc. XVIII se possam enumerar alguns documentos que constituem fonte importante para a constituição da história da arte portuguesa como disciplina, a verdade é que será no primeiro quartel do séc. XIX que vamos encontrar três publicações matriciais, duas da autoria de pintores e uma, de um escritor romântico. Falamos da «Memória...» que José da Cunha Taborda acrescentou à sua tradução das *Regras da Arte da Pintura* (1815); do *Ensaio sobre História da Arte da Pintura* (1818-1822) de Almeida Garrett e da *Colecção de Memórias...* de Cirilo Volkmar Machado (1823).

Não podemos ainda ignorar, dado que a história da arte se constrói essencialmente com «monumentos» e não com «documentos» como sublinhou Panofsky (1995:25), a importância do Alvará sobre o Património, publicado por D. João V em 1721, na sequência da fundação da Academia Real de História (1720).

Na verdade estes eram anos em que se desenvolviam as descobertas arqueológicas a nível sobretudo da Itália (Herculanum e Pompeia), tal como se faziam viagens com intenção de conhecer os monumentos antigos, das quais derivavam publicações como as *Ruines de Grèce* ou *Antiquities of Athens* de Stuart e Revett (1762-1790).

De todas estas descobertas resultou uma nova visão da história antiga, expressa na *História da Arte da Antiguidade* de Winckelmann (1764), considerado o *verdadeiro fundador da história da arte*, o *pai desta ciência* (Lavalleye, 1958). Não será por acaso que D. Alexandre de Sousa Holstein escreve

This essay is about history of art in Portugal in the beginning of the XIX. th century.

We studied three authors, two painters, José da Cunha Taborda and Cirilo Volkmar Machado, and one writer, Almeida Garrett.

The works of the two painters still follow the model of artists' lives like Vasari, but Taborda refers only painters and Cirilo studies painters, architects and painters of architecture and finally, sculptors.

Garrett is the first author who speaks of History of Painting and tries to divide History of Portuguese Art in four periods, from Middle Ages till his own time.

As they write in the beginning of the XIX. th century, sometimes they prefer neoclassical taste, but they also look and try to understand the poetry of medieval architecture.

Keywords: History of Portuguese art, Cirilo Volkmar Machado, José da Cunha Taborda, Almeida Garrett.

de Roma, em 1791 (1942): *Quem pode hoje em dia intentar ser pintor sem ler e meditar as obras de Winckelmann, de Mengs e de tantos outros Santos Padres desta teologia.*

Esta é uma época de contradições, em que se confrontam os «afrancesados» com a reposição da censura com D. Maria I, embora a situação das artes pareça beneficiar de clima favorável, dado que em 1780 Cirilo Volkmar Machado funda a Academia do Nu e a partir de 1781 está a funcionar em Lisboa, a Aula de Desenho e Arquitectura Civil, fundada pela rainha em 1779, enquanto no Porto a Companhia das Vinhas do Alto Douro institui uma Aula de Desenho e Debuxo, que terá como professores Vieira Portuense e Domingos Sequeira, os mais prestigiados artistas da época.

A situação portuguesa agravar-se-á a todos os níveis com as Invasões Francesas (1807-1810) e a retirada da Corte para o Brasil que acabará por patrocinar as artes ao fundar a Academia no Rio de Janeiro (1816), situação que seria expectável tivesse acontecido na Metrópole.

A situação decorrente das invasões com a presença do exército inglês, a ausência do mecenato régio, a interrupção de grandes obras públicas como o Palácio da Ajuda iniciado com o século XIX (1802) criaram um clima pouco favorável às artes.

No entanto, foi neste período que o pintor José da Cunha Taborda publicou em 1815 as suas *Regras da arte da pintura*, tradução da obra italiana de Michael Angelo Prunetti, publicada em 1786, que apesar de escrita num contexto contemporâneo do neoclassicismo, ignora os seus teóricos fundamentais como Lessing, Winckelmann e Milizia, para se basear essencialmente na teoria de arte do período maneirista e barroco (Vasari, Bellori, Lomazzo, Carlo Dolce; os franceses Lacombe, Du Bos e Félibien; o inglês Joshua Reynolds), embora também refira Mengs. Ao abordar regras de composição que seriam especialmente úteis para os que se pretendiam formar na área da pintura, o autor italiano socorria-se de artistas de toda a Europa, exceptuando os portugueses que certamente não conhecia e foi este facto que despoletou em Taborda a necessidade de os dar a conhecer. E assim completa o tratado: *Acresce memória dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor.*

E a justificação é dada pelo próprio na dedicatória do livro ao Marquês de Borba, D. Fernando de Sousa Coutinho Castello Branco e Menezes: *A geral estimação, em que eu via era tido na Italia por todos os Sabios o pequeno Tratado, que ofereço traduzido, excitou-me o desejo de o vêr publicado no pátrio idioma (...) Mas não era de razão, que vendo ali acreditados tantos Pintores das nações estranhas, de que elle faz menção nas diferentes escolas de Sena, Florentina, Flammenga, Venesiana, Lombarda, Romana, Franceza, e Bolonha deixasse de acender em meu animo o amor da nação vivo desgosto por jazerem sepultados nas densas trevas do esquecimento tantos, e tão insignes portuguezes, que acreditarão a Arte, que se accreditarão a si mesmos em todos os tempos, e com que podíamos ostentar também como ellas a nossa gloria.*

E prossegue, sublinhando as dificuldades para empreender tal investigação, que quase o levaram a desistir, embora persistisse por considerar a sua importância e a necessidade de alguém que começasse a «desbravar o terreno»: *He verdade, que pois ninguém até gora emprehendeo este trabalho, deixando-nos ao menos seus nomes em abbreviado catalogo, destituído de todo socorro me vi muitas vezes perplexo sem poder descobrir noticias de muitos deles; mas como considereí que as grandes empresas não se concluem logo, que se por não poder dar inteira historia de todos, e ainda as particulares de cada um, faltasse em publicar as poucas que tinha podido coligir de alguns, deixava as cousas no primitivo estado; e que nenhum credito arriscava em excitar com meus poucos trabalhos muitos sujeitos de avultadas forças a levantar edificio sobre estes fracos alicerces, resolvi-me também a dar as poucas memorias dos nossos Pintores, se bem que tudo pobre e mui defeituoso.*

Sobre o método seguido, fala no Prólogo da obra, esclarecendo que publica o que foi possível encontrar ainda que seja pouco: *Deliberei-me dizer comtudo deles mais, ou menos circunstanciadamente à proporção dos subsídios que encontrasse: e até mesmo dar de alguns só os nomes se outra cousa não pudesse (e me dou por muito contente tê-los achado) para que lembrados por mim possam servir a alguma penna douta, a que de boamente cedo a gloria, se alguma me toca, quando deles se escreva com maior diffusão, e mais apuradas indagações.*

Quanto às fontes utilizadas, como bom investigador, Taborde (1815: XVI-XVII) enumera-as: a «Carta Apologética e Analytica pela ingenuidade da Pintura» escrita por José Gomes da Cruz a pedido de André Gonçalves (1752); a «Carta aos Redactores do Jornal de Pariz» de Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo; as Obras Poéticas de Francisco Dias Gomes (1799) e as «Memórias Historicas do Ministerio do Pulpito» do arcebispo de Évora D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas. Lamenta ainda não ter encontrado nos Cronistas menção dos nossos pintores, ainda que refiram alguns dos seus quadros.

A preocupação de objectividade é outro dos aspectos que se devem sublinhar: *Não tenho de encarecer o grande cuidado e diligencia, que nelle empreguei, investigando com aturada applicação todas as notícias, que por qualquer via fossem concernentes a meu propósito.*

Assim a «Memória dos mais famosos pintores Portuguezes...» inicia-se com Alvaro de Pedro (ou seja Álvaro Pires de Évora, activo entre 1411 e 1434), seguindo-se Nuno Gonçalves, João Anes e Vasco (Vasco Fernandes).

O juízo que faz sobre os pintores alicerça-se em conceitos clássicos, pelo que sempre procura relacioná-los com a pintura italiana, dizendo de Nuno Gonçalves que *não foi estudar à Itália, mas apesar disso procurou nas suas obras imitar os bons professores della;* e de Grão Vasco afirma que *pela sua particular maneira, e delicado estilo se pode conjecturar ter estudado na Escola de Pedro Perugino,* afirmação que nos parece não ter qualquer fundamento a não ser esse esforço por encontrar uma formação italiana para os nossos pintores.

No entanto, noutros casos cita manuscritos e outras fontes que lhe permitiram fazer a identificação das obras.

A sua história termina no final do séc. XVIII com Vieira Lusitano, Pedro Alexandrino e Vieira Portuense. Cingindo-se à história da pintura não é mais do que uma versão modesta do que tinha sido no século XVI a obra de Vasari.

Há que referir que Raczyński (apud Trigueiros, 1995, p. 85) o considera *mais recomendável como escritor do que Cyrillo*, sobretudo no que se refere a épocas mais antigas.

Existiram ainda dois trabalhos de índole histórica que não chegaram até nós, uma *Memória dos architectos portugueses*, que estaria a preparar em 1823, e deve ter sido interrompida pelas pinturas da Ajuda, e uma *Notícia de todos os pintores (...) que com protecção régia foram estudar para Roma (...)* nos finais do século XVIII, referida por Cirilo e que deve ter circulado manuscrita (Trigueiros, 1995, p. 88).

O caso de Almeida Garrett é, neste contexto, mais especial, pois normalmente é referenciado pela sua actividade como político ou então como um dos nossos mais destacados representantes do Romantismo a nível da literatura. E foi exactamente em consequência desta que, em início de carreira, e como complemento ao poema de gosto clássico «O retrato de Vénus» (1818-1822) que escreveu o «Ensaio sobre a História da Pintura», que é entre nós a primeira obra cujo título inclui a expressão «história da pintura». As suas fontes estão na obra referida anteriormente, as «Regras da Arte da Pintura» de Taborda e a obra mais antiga, de Gian Pietro Bellori, «Discurso sobre Architectura, Pintura e Escultura», que Cirilo traduziu, embora fosse publicada sem nome de autor.

A obra de Garrett está efectivamente dividida em duas partes, a primeira referente à arte europeia, que aborda através das suas diferentes escolas, e a segunda referente a Portugal.

De referir que esta forma de abordagem tinha sido criada por Luigi Lanzi (1732-1810) na sua *Storia pittorica dell'Italia* (1ª parte, 1792) que classificava os artistas de acordo com as escolas regionais (florentina, de Siena, romana, entre outras), agrupando ainda mestres e discípulos e separando-os pelos géneros (Venturi: 1984, 130). Esta obra que visava defender a superioridade da pintura italiana teve grande êxito, comprovado por diversas edições e pela sua influência noutros autores, de que não seja talvez de excluir o próprio Garrett.

Não nos debruçaremos aqui sobre a parte internacional, não querendo no entanto, deixar de referir que Garrett exprime aqui o seu gosto estético ainda de contornos clássicos, ao considerar como expressão suprema da pintura a «Transfiguração» de Rafael, o «Rapto das Sabinas» de David e a Criação de Miguel Ângelo: *Que poeta nos poderia dar uma ideia de Romulo como David no seu quadro das Sabinas? Que versos nos poderiam fazer imaginar a Divindade como a transfiguração de Raphael? Que poema nos faria conceber a majestade d'um Deus Creador dando forma ao cáhos, e ser ao universo, como a pintura de Miguel Angelo?* (1854-1904, p. 27). E mais adiante diz da

pintura de Rafael, que é o *primeiro quadro do universo, a única produção da arte, que excede a natureza, a maior honra do engenho humano, a melhor obra de Raphael, a sua Transfiguração* (p. 27).

E quando aborda o século XIX diz: *David é não só o primeiro pintor da moderna escola Franceza, mas por ventura o primeiro do mundo, depois de Raphael. Que vastidão e sublimidade de ideias! Que força e verdade no colorido! (...) Falem os prodigiosos quadros de Belisario, do juramento dos Horacios, da morte de Socrates, e sobre tudo o incomparável quadro das Sabinas, o non plus ultra da concepção e execução, e a eterna inveja de todos os pintores existentes e futuros* (1854-1904, p. 35).

É a partir do Capítulo X que se ocupa *Dos Pintores Portuguezes* (p. 36-40). O seu objectivo é sobretudo organizar as informações recolhidas pelos seus antecessores: *O exame dos seus escriptos, das obras dos nossos artistas me suscitou a ideia de entrar com o facho da filosofia n'este cahos informe e desembaraçar, quanto em mim fosse, com o fio da critica este inextricável labyrinth. Não pretendo adeantar ideias novas: pois d'onde as haveria? Menos ainda refutar as poucas históricas que temos: pois que documentos poderia alegar? Mas simplesmente examinar o que há, e dar-lhe ordem e methodo.* (p. 36)

Assim divide a pintura portuguesa em quatro épocas, fazendo uma abordagem genérica para cada uma e à parte, abordando os principais pintores:

Época I – Séculos XI a XIV

Época II – Séculos XV e XVI

Época III – Século XVII

Época IV – Séculos XVIII e XIX

A verdade é que não dispõe de elementos concretos relativos à primeira época, que considera ainda bárbara, mas que foi melhorando por influência da Itália, terminando a falar dos reinados de Afonso V e João II que são, afinal, do século XV, ou seja do período seguinte. E o mesmo acontece quando fala dos pintores, iniciando com Álvaro de Pedro, ou seja Álvaro Pires de Évora, e continuando com referência a Nuno Gonçalves (ou Gonçalo Nuno) de quem o tradutor de Bellori (ou seja Cirilo) já aponta como autor das pinturas da capela de S. Vicente na Sé de Lisboa, o que é confirmado por Francisco de Holanda. Recordemos que por esta época ainda não tinham sido descobertos os painéis de S. Vicente. E prossegue com breve referência a João Anes, do séc. XV, e dos finais do mesmo referencia Grão Vasco a quem atribui obras que certamente hoje são identificadas como de outros autores.

Quanto à dita II época, identifica-a com os reinados de D. Manuel e D. João III, considerando-a aliás superior ao século francês de Luís XIV. E novamente refere Grão Vasco, Frei Carlos, mas também Francisco de Holanda e os maneiristas italianizados como Fernão Gomes, Campelo (a quem chama Manuel como D. Francisco Manuel de Melo, e não António), Cristóvão Lopes, António de Holanda e seu filho Francisco, sobre o qual, afirma *muito se tem escrito* (p. 39).

Sobre a III época, como bom nacionalista, e dada a perda da independência, considera que *como nos ânímos, reinava na pintura por estes desgraçados tempos a servidão e mau gosto, que se limitava a copiar e imitar com baixeza* (p. 37). Mas quando aborda os pintores refere Diogo Pereira, pintor de *cenas de horror* (p. 39), Estêvão Gonçalves Neto, Avelar Rebelo, Josefa de Ayala, Cláudio Coelho e ainda Bento Coelho.

Finalmente da IV época salienta a prosperidade de D. João V, fundador da Academia de Roma, onde se formaram Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira [Bernardes], como o reinado de D. José que através do ministro Pombal tudo mudou: *cahiu o colosso jesuítico, o reino d'Aristoteles e a barbaridade Thomistica; brilhou a pintura como a poesia, e as outras artes e sciencias*. E sublinha ainda o papel do Intendente Pina Manique *a quem a pintura, a esculptura e mais artes devem tanto em Portugal*. E termina: *A verdade, a expressão, o bello natural são os caracteres dominantes n'estes tempos*. E na parte referente aos pintores refere vários entre os quais se destacam Vieira Lusitano e Vieira Portuense (p. 40). Curiosamente não refere Domingos Sequeira, de cuja obra exposta em Paris em 1824 - «Morte de Camões» - se costuma aproximar o poema «Camões», editado em Paris, em 1825.

Mas não se fica por aqui a contribuição de Garrett para a história da arte. E se não foi ele o criador do termo «manuelino» divulgou tal designação da autoria de Varnhagen, historiador luso-brasileiro de ascendência alemã, responsável pela *Notícia Histórica e descritiva do Mosteiro de Belém*, de 1842, onde se lê: *...estilo particular sui generis que ainda se há-de caracterizar com o nome talvez de manuelino*.

É em notas ao poema *Camões* que Garrett afirma (s.d., p. 177 e 178)¹: *No templo magnifico de Belém, naquele precioso exemplar de gótico florido, ou antes de um género tão único e especial que se deveria designar talvez de manuelino...²*; e mais adiante congratula-se com os restauros da Torre de Belém e da Igreja dos Jerónimos: *A Torre de Belém foi desemplastada e restaurada em 1843 pelo bom gosto do meu nobre amigo o sr. Duque da Terceira, seu ilustre governador. A igreja de Belém limpou-se entanto, e se puseram vidros de cor em duas janelas, graças ao amorável e ilustrado zelo de S. M. El-rei D. Fernando, a quem já tanto devem as artes e os monumentos de Portugal*.

A verdade é que a precedência de Varnhagen foi notada por Joaquim de Vasconcelos em 1879, mas segundo Soares e Neto (2015, p. 41) *nasce de um pressuposto incorrecto, seguido depois por outros autores que consideram ter sido a menção ao manuelino introduzida pelo escritor apenas em 1854*.

Segundo as mesmas autoras, a data da nota será 1844, ou seja, dez anos anterior, mas, mesmo assim posterior ao texto de Varnhagen. No entanto e apesar de ser próximo de Varnhagen Garrett não lhe atribui o termo. E pelos mesmos anos de 40 do séc. XIX, Mousinho de Albuquerque que dirigira a obra da Batalha entre 1840 e 1843 chama-lhe *arquitectura de transição, Emanuelina*, termo também adoptado por Raczyński - Émmanueline - na sua obra

Les Arts em Portugal (1846). E de facto, ainda segundo as referidas autoras (2015, p. 42) Garrett congratular-se-á com a difusão europeia do termo devida a esta obra, mas continua a considerar como seu o termo *manuelino*. Assim é certo que o termo surgiu na década de 40 do século XIX e sem dúvida em contexto nacional.

Finalmente, devemos referir Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), pintor e teórico português, autor de vários textos ao nível da teoria da arte portuguesa e também de um «dicionário de artistas» que abrange efectivamente arquitectos, escultores e pintores, ao contrário das obras de Taborda e Garrett que se limitavam à pintura. A *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiveram em Portugal*, teve a sua primeira edição póstuma em 1823, vindo a ser reeditada quase um século depois, em 1922, pela Universidade de Coimbra e tornou-se obra de consulta obrigatória para quem inicia uma pesquisa sobre autores anteriores ao século XIX.

Apesar de publicada nos primeiros anos do Liberalismo, já depois do regresso de D. João VI do Brasil e de aprovada a Constituição, os anos seguintes continuarão a não ser favoráveis às artes. Há que referir que a extinção das ordens religiosas em 1834 e a concentração de muitos bens de conventos e mosteiros em S. Francisco da Cidade, de que se destacam pinturas, esculturas, peças de ourivesaria, tornou a obra de Cirilo especialmente útil.

No entanto, Cirilo define-se como um defensor do neoclassicismo nas obras teóricas publicadas, quer nas *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, publicadas anonimamente em 1794, possivelmente porque além de Dufresnoy, Mengs e Winckelmann, citava Diderot, contrário ao absolutismo régio e portanto proibido em Portugal; quer na tradução, publicada em 1815, de *As honras da Pintura, Escultura e Architectura*, obra de Bellori, de 1677, resultante de um discurso apresentado na Academia de S. Lucas e consequentemente defensora de uma estética académica, que correspondia à obra de Poussin, o qual aliás colaborou com ele. E ainda em 1817, Cirilo compôs *Nova Academia de Pintura*, onde compilou regras de composição, e ainda deixou manuscritos com apontamentos realizados a partir de diversas obras, como o «Tratado da beleza» de Mengs e também de teoria da architectura³.

A *Colecção de Memórias...* como vulgarmente é conhecida ainda se encontra na linha das *Vidas...* de Vasari e portanto representa, de certo modo, um retrocesso relativamente a Garrett.

Cirilo refere como fontes utilizadas para a sua obra, António Ribeiro dos Santos, Bibliotecário Régio na Livraria Pública, que tinha recolhido tudo o que pôde encontrar sobre os artistas nacionais e generosamente lhe ofereceu, tal como Luís Duarte Vilela da Silva, Tesoureiro Mor da Colegiada de Santarém, que pesquisara nos Cartórios do Reino a mesma temática e, finalmente, José da Cunha Taborda. Ele próprio vinha a coligir elementos sobre o assunto desde 1794, conforme diz no Prefácio da obra, tendo utilizado tanto Félix da Costa

na *Antiguidade da Arte da Pintura*⁴, como o *Tratado da Pintura* de Francisco de Holanda; a «Relação dos Pintores e Escultores que florecerão no século de 1700... escripta por Pedro Alexandrino de Carvalho»; a «Sylva Laudatória da Pintura, em que Francisco Xavier Lobo elogia os bons Pintores, Escultores e Architetos do século 18»; a «Noticia de todos os Pintores, etc. que com Protecção Regia forão estudar em Roma, por intervenção do Intendente geral da Polícia, Diogo Ignacio de Pina Manique nos fins do século 18, escrita por José da Cunha Taborda. Outra notícia sobre a mesma matéria, dada pelo Cavalheiro Arcangelo Fosquini. Memórias de muitos pintores, cujos nomes se achão nos livros da Irmandade de S. Lucas, com as datas do tempo em que assentarão por Irmãos, em que servirão em meza, e às vezes do [ano] em que falecerão; começando em 1607, e acabando em 1794».

De acentuar o facto de Cirilo dar testemunho da história da irmandade de S. Lucas, depois do terramoto de 1755, tendo a partir de 1791, num derradeiro esforço para a reactivar, sido secretário da mesma, presidida por Pedro Alexandrino, e na sua qualidade de secretário ter organizado o arquivo (Flor e Flor, 2016, 52).

Cirilo, para além das fontes escritas e documentais, utilizou testemunhos orais não só de artistas ainda vivos, como dos seus descendentes que o informaram das aulas de desenho e escultura como da localização de algumas obras.

O plano da obra é indicado no Prefácio, estando a mesma dividida em três partes: *Na 1ª trataremos dos Pintores propriamente ditos. Na 2ª faremos menção dos Architetos, e Pintores de Architectura, e ornatos, de paisagens, etc. Na 3ª falaremos dos Escultores, e gravadores, etc.*

Além disso, antecede a primeira parte de *Brevíssimas observações sobre a origem e processos da Pintura*, onde esboça uma história da pintura desde os egípcios à Grécia, a Roma e, claro, à Itália, procurando neste caso, fazer a relação com o que na mesma época se fazia em Portugal. Faz também uma lista dos principais mecenas seus contemporâneos e que se distinguiram como artistas, incluindo reis, rainhas e infantes, a partir de D. João VI, referindo indiscriminadamente os que pintaram como as rainhas que faziam bordados e rendas, o que atesta uma certa situação de subserviência no contexto da monarquia absoluta.

O seu dicionário de pintores começa no século XVI, com Grão Vasco, no qual vê não só influência italiana mas também a *maneira assás gothica dos Alemães*. E ao comparar este pintor com António Campelo, diz: *o estilo do 1º... ainda tinha muito do gothico; quero dizer, seco, magro, mesquinho, chato, carregado de ornamentos, e de trabalho supérfluo...; mas a maneira do 2º era nobre e grandiosa porque - e aqui reproduz claramente Félix da Costa - seguia elle o estilo de Miguel Angelo na força do desenho, e com mais intelligencia do colorido.*

A relação dos pintores chega aos inícios do século XIX, terminando com Taborda e Domingos Sequeira.

Segundo Paulo Varela Gomes já fala de uma «*escola portuguesa*» de pintura e para ele são as *próprias nações que têm um «modo de pintar»* (1988, 154). De qualquer modo para ele há uma certa contradição entre a consciência de uma época de prosperidade ligada aos Descobrimentos na primeira metade do século XVI, e a existência de uma pintura que para ele é ainda «gótica» ou seja, não clássica.

Na segunda parte segue um método semelhante, fazendo uma tentativa de esboço da história da arquitectura, dos egípcios aos gregos e romanos. E neste caso ainda é mais evidente o seu gosto clássico: *quando dominarão os Barbaros, a ignorância introduziu a Architectura Gothica, que não é architectura*. E admira-se que *alguns escriptores do Norte digão que taes obras são superiormente dignas da nossa atenção, e nos convidem, e exortem para imitalos*. No fundo esta afirmação revela o conhecimento do que se passava em Inglaterra, com a difusão do gosto romântico que valorizava a Idade Média (*gothic revival*), mas recusa-o em absoluto, citando Vasari: *Livre Deos... toda a nação fiel da tentação de imitar semelhante estylo*.

Mas ao contrário do que acontece com a pintura, o primeiro arquitecto cuja biografia apresenta é Ludovice e o segundo Juvara, ambos trabalhando ao serviço de D. João V, na primeira metade do século XVIII, ignorando nomes Como Baltasar Álvares, Mateus do Couto, Nicolau de Frias ou mesmo João Antunes. Refere depois Eugénio dos Santos, o *architecto da nova Lisboa*, Mateus Vicente, *que fez parte do Palacio de Queluz e teve de reedificar a Igreja de Santo António da Sé arruinada pelo terremoto*. E a propósito deste arquitecto revela o seu gosto contrário ao Barroco, considerando que Mateus Vicente carregou de *ornamentos supérfluos a fachada da Igreja*. E sobre a Basílica da Estrela, iniciada pelo mesmo, diz que *transluz ... o espírito mesquinho do homem que a desenhou*.

Entre os arquitectos seus contemporâneos a que dedica certa importância, está José da Costa e Silva, formado em Itália no gosto neoclássico e autor, entre outras obras do Teatro de S. Carlos e colaborador com Fabri no Palácio da Ajuda, além de ter sido professor da cadeira de arquitectura na Aula de Desenho e Arquitectura Civil, criada em 1781.

Quanto à Escultura, começa por fazer referência à tradição segundo a qual o escultor florentino Sansovino teria vindo para Portugal no tempo de D. João II, mas depois não refere nenhum dos escultores franceses activos em Portugal no século XVI (Nicolau de Chanterène ou João de Ruão) e prossegue com Manuel Pereira, escultor seiscentista. Do séc. XVIII refere António Ferreira, Giusti e Machado de Castro, mencionando a sua actividade mas sem fazer juízos de valor.

Termina a sua obra com uma autobiografia, onde afirma: *...para meus directores em pintura, e architectura elegi os Mestres dos maiores Mestres; isto he, Rafael, o Antigo, a Natureza e as ruínas da antiga Roma...*

No que se refere às fontes, Cirilo baseia a sua história fundamentalmente em Félix da Costa em quem confia por ser um autor do século XVII e portanto mais próximo do que fala, e os manuscritos da Irmandade de S. Lucas que

organizou e sistematicamente anotou. Segundo Varela Gomes (1988, 158) é *pouco cuidadoso nas atribuições mas consciente das relações entre estilos, encomendas e épocas histórica; extremamente minucioso nas datações*, o que não significa segundo o mesmo autor que não cometesse graves erros.

Por outro lado, a história da arte portuguesa não «encaixa» na perspectiva vasariana de uma época de decadência coincidente com a invasão dos bárbaros e final do Império Romano, e de *rinascita*, correspondendo ao século XIII-XIV, ou seja a Cimabue e Giotto, na pintura a Nicola e Giovanni Pisano na escultura. Taborda força a relação considerando que a pintura portuguesa é *tão antiga talvez como a mesma escola Senense que foi de todas a primeira* (Taborda, apud Gomes, 1988, 160). E não será por acaso que começa a sua história por um pintor integrável na história da arte italiana, ou seja, Álvaro Pires de Évora.

Quanto a Cirilo, que por um lado recusa, como acima vimos, o gótico, no aditamento às *Honras da Pintura* de Bellori, escrito em 1815, afirma que D. João I *fundou o convento da Batalha, edifício gótico sim, mas lindo no seu género, e de grande magnificência e mandou pintar as vidraças da Igreja com passos da escriptura segundo o uso daquele tempo* (Apud Gomes, 1988, 161). No entanto não esqueçamos que precisamente por esta altura, Machado de Castro escrevia no seu *Dicionário de Escultura*, na entrada *GOTICO*: *...Nos Edifícios d'Architectura, he que há mais a dizer, porque as Cathedraes deste Reino (segundo me dizem) são todas deste mesquinho gosto: sem deixar de confessar por isto, que neste estilo reina hum certo ar de atrevimento que o avizinha ao Sublime* (1937, 50).

A verdade é que na segunda metade do século XVIII, o primeiro a encantar-se com a Batalha terá sido o inglês Thomas Pitt e logo a seguir, em 1789, James Murphy visitou o monumento, tendo vindo a escrever e publicar *Plans, Elevations, Sections and views of the Church of Batalha* entre 1792 e 1795, o que sem dúvida contribuiu para uma nova forma de encarar o gótico, não esquecendo ainda que o restauro da igreja do convento do Carmo também se iniciou em estilo gótico. No fundo estes autores, contemporâneos do neoclassicismo mas também do *gothic revival* acabam por reflectir essa situação.

Margarida Calado
(Julho de 2016)

Notas

¹ De acordo com Soares e Neto (2015, p. 40) o texto de Garrett remonta a 1839, mas esta adição dataria de 1844.

² Sublinhados nossos.

³ Estes manuscritos, existentes na Academia Nacional de Belas Artes, foram publicados em 2002, com o título *Tratado de arquitectura & pintura*, com prefácio e notas do arquitecto Francisco Gentil Berger e edição da Fundação Calouste Gulbenkian

Referências bibliográficas:

CALADO, Margarida (1979) - Acerca da historiografia da arte portuguesa. Século XIX. *ArteOpinião*, nº 2 e 3

CASTRO, Joaquim Machado de (1937) - *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho

FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro (2016) - *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe

GARRETT, Almeida (1854-1904) - *Obras completas de...* Prefácio de Theophilo Braga. Vol. 1 Rio de Janeiro: H. Antunes

- [s.d.] *Camões*. Nota L ao Canto I. Porto: Lello & Irmão (Colecção Lusitânia, 15)

GOMES, Paulo Varela (1988) - Cyrillo Volkmar Machado e a História da Arte em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX. In *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Caminho (p.149-173)

Webgrafia:

<http://www.mosteirobatalha.pt/index.php> (consultado em 11/07/2016)

ANEXOS**GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida - (Porto, 4/02/1799 - Lisboa, 9/12/1854)**

Era filho de António Bernardo da Silva, funcionário da Alfândega do Porto, e de sua mulher D. Ana Augusta de Almeida Leitão. Em 1804, o pai veio com a família para a Quinta do Castelo, em Vila Nova de Gaia, dividindo então os anos da infância entre esta quinta e a do Sardo, que pertencia a seu avô materno, onde duas velhas criadas, Rosa Lima mulata, do Brasil, e Brígida o iniciaram em romances populares.

⁴ Para Varela Gomes (1988, 156) esta fonte será a grande vantagem de Cirilo sobre Taborda, tal como o próprio Francisco da Holanda que diz ter passado a vulgar mas cujo manuscrito não chegou até nós.

PANOFSKY, Erwin (1955/1995) - La historia del arte en cuanto disciplina humanística. In *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma

SOARES, Clara Moura e NETO, Maria João (2015) - *Almeida Garrett A 'Viagem' e o Património*. Lisboa: Caleidoscópico

TABORDA, José da Cunha (1815) - *Regras da arte da Pintura...Accresce Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos melhores quadros seus, que escrevia o Traductor*. Lisboa: Na Impressão Régia

TRIGUEIROS [Leitão], João (1995) - *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836)*. Lisboa (Texto policopiado realizado no âmbito de um ano de dispensa de serviço docente)

VENTURI, Lionello (1984) - *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70 (Arte & Comunicação 24)

Em 1809, quando as tropas de Soult invadiram o Porto, o pai refugiou-se em Angra do Heroísmo com a família. Aí terá influências de dois tios, dignitários da Sé de Angra, mas sobretudo do bispo D. Alexandre da Sagrada Família, poeta arcádico e humanista. Recebeu uma educação clássica que o conduziria a uma carreira eclesiástica que negou, apesar de ter recebido ordens menores. Seguiu então para Coimbra, em 1816, matriculando-se em Leis (Direito) e aí logo se revelou poeta e liberal, como quando da condenação à morte do General Gomes Freire de Andrade.

Em 1821 conclui o bacharelato em Direito e vem para Lisboa onde leva à cena a peça «Catão», no Teatro do Bairro Alto, a 29 de Setembro de 1822. É nomeado oficial do Ministério do Reino e chefe da secção de Instrução Pública e logo a seguir casa com Luísa Midosi, que tinha apenas 13 anos e de quem se viria a separar em 1836, por comum acordo.

Foi também em 1821 que publicou *O Retrato de Vénus*, que fez acompanhar pelo seu ensaio sobre a história da pintura. O poema foi considerado materialista, ateu e imoral, pelo que chegou a ser processado, mas foi absolvido.

Em 1823, morre Fernandes Tomás e é abolida a Constituição, com a Vilafrancada, vendo-se Garrett perseguido pelos miguelistas, pelo que emigra para Inglaterra, onde contacta com a obra de Shakespeare, Byron e Walter Scott e visita monumentos góticos, que o irão identificar com o movimento romântico.

Segue para França, fixando-se no Havre, e aí publica as suas primeiras obras românticas: *Camões* (1825) e *D Branca* (1826).

Em 1826 regressa a Portugal quando D. Pedro IV outorga a Carta Constitucional, mas em 1828, é novamente obrigado a emigrar com o domínio absolutista de D. Miguel. Data desta época a publicação do tratado *Da Educação*, dedicado à rainha e editado com a protecção do Marquês de Palmela.

Em 1832 parte para França de onde embarca para os Açores alistando-se no Corpo de Voluntários Académicos, formado por bacharéis. A 8 de Julho do mesmo ano, desembarca no Mindelo com as tropas liberais reunidas nos Açores. Foi durante o cerco do Porto, aquartelado no antigo Convento dos Grilos, que iniciou o *Arco de Santana*.

Em 1834, depois de D. Miguel renunciar à coroa na Convenção de Évora Monte, Garrett é nomeado encarregado dos Negócios da Bélgica. Abandona os cartistas e com a Revolução de Setembro de 1836 é-lhe confiado o projecto de reforma económica do corpo diplomático, entre outros cargos, até ser eleito deputado. É desta época a fundação do Teatro D. Maria II e do Conservatório de Arte Dramática.

Em 1850 foi nomeado para a Comissão do Monumento a D. Pedro IV. Em 1851 D. Pedro V fê-lo Visconde de Almeida Garrett. Destaca-se como parlamentar e em 1852, por breve tempo foi nomeado Ministro dos Negócios Estrangeiros. A sua última intervenção parlamentar foi em 1854, vindo a falecer em Dezembro desse ano.

Dos seus escritos, para além do ensaio sobre a história da pintura, de que falámos, é importante referir o romance *Viagens na minha terra*, (1846) que inclui, além da novela de Carlos e Joanhina, textos de defesa do património natural e histórico, na viagem que empreende, de Lisboa a Santarém.

Bibliografia:

RAMOS, Feliciano (1960) - *História da Literatura Portuguesa*. 5ª ed. Braga: Livraria Cruz
SOUTO, José Correia do (s. d.) - *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Volume I. Porto: Lello & Irmão

MACHADO, Cirilo Volkmar (Lisboa, 09/07/1748 -12/04/1823)

De acordo com a sua autobiografia, era filho de um cirurgião que pretendia fazê-lo entrar na Aula de Comércio, mas como faleceu, Cirilo conseguiu convencer o tio João Pedro Volkmar a seguir a carreira de pintor, à qual se entregou com grande entusiasmo, copiando estampas, tal como sua irmã mais nova, Joaquina Isabel, segundo o próprio muito dotada *para a imitação, tanto em desenho, como em pintura* (1823, 303).

Prosseguiu do desenho para a cor e conseguiu realizar o grande desejo que tinha de ir a Roma. Na verdade, contactou com famílias nobres, recebeu encomendas e juntou dinheiro. De Lisboa seguiu para Évora, onde passou quinze meses trabalhando, hospedado por João Mesquita e de lá seguiu para Sevilha onde *se havia erigido huma Academia de Desenho dotada pelo Rei* (1823, 304) dirigida por Pedro del Pozzo. *Aí debuxei o nu pela 1ª vez, e estudei os elementos de Euclides com D. Pedro Miguel, que era o Director da Geometria* (1823, 305).

De Sevilha, onde passou o inverno, seguiu para Cádiz onde encontrou um monge cisterciense, Fr. António Cotrin, e Fr. Alexandre, que seria mais tarde Bispo de Malaca e de Angra, ou seja, o tio de Garrett.

Em Roma ficou maravilhado mas sentiu que para ficar, necessitava de uma pensão e protecção da Corte e regressou a Lisboa para tentar obtê-las. Chegou a Lisboa em Outubro de 1777 e foi trabalhar até 1779 em Évora e Elvas.

Em 1780 cria a Academia do Nu, que também não refere, mas decorre da importância que o estudo do nu tinha na formação artística e que ele próprio experimentara pela primeira vez em Sevilha.

E prosseguiu a sua carreira, concorrendo com Pedro Alexandrino, pintando carruagens para a casa real, tectos em igrejas, palácios e casas nobres. Fez ainda cenários para teatros, quer para o S. Carlos, quer para o Teatro do Salitre.

Realizou ainda projectos de arquitectura de que destaca o Palácio da Relação e Cadeia, tendo recebido *huma pensão de 720\$000 réis, a titulo de Pintor de S. A. R., pagos pela folha de Mafra* (1823, 308).

Refere de seguida que esteve instalado em Mafra onde realizou algumas pinturas e foi durante esse período de isolamento que teve oportunidade de ler bastantes *Autores de Architectura, copiando o que havia mais interessante em cada hum, e comparando-os huns com os outros, de sorte que, sem ser esse o meu intento, vim a compor hum tratado, que se se publicasse poderia ser útil aos principiantes, e servir também como promptuario aos mais avançados.* (1823, 309).

Curiosamente estes textos viriam a ser publicados no século XX.

Regressado à capital em 1808, Cirilo continuou a trabalhar para teatros e igrejas, tendo realizado também algumas obras alegóricas de carácter efémero.

Em 1814 foi convidado pelo Visconde de Santarém a trabalhar na Ajuda e ainda realizou obras para particulares até que pelos 70 anos, por motivos de saúde foi obrigado a abandonar a actividade pictórica.

Cirilo que relata minuciosamente a sua actividade artística no entanto não refere as obras teóricas, com excepção das memórias em que esta autobiografia se insere. Os textos teóricos são referidos em nota (1823, 311) com a menção final: *Em nenhuma destas obras acusou o seu nome.*

Bibliografia:

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1823) - *Collecção de Memórias...* Lisboa: Na Imp. De Victorino Rodrigues da Silva

TABORDA, José da Cunha (Fundão, 28/04/1766 - 04/06/1836)

Filho de José da Cunha e de sua segunda mulher Rosa Maria. O nome de Taborde foi mais tarde adoptado a partir do nome da primeira mulher do pai, Maria Joaquina Taborde e de seu irmão, o Padre João da Cunha Taborde, nascido em 1753. Tanto o nome de Cunha como o de Taborde no concelho do Fundão estavam ligados a pessoas de destacada posição social.

Pouco se sabe da sua formação inicial que terá decorrido no Fundão, tendo vindo para Lisboa segundo o próprio Cirilo, ao cuidado do *Desembargador Gerales, conhecido dos seus parentes*. (Trigueiros, 1995, 14), tratando-se de uma família de Idanha-a-Nova à qual pertenciam dois desembargadores com este apelido. Esta família entre 1775 e 1779 ergueu em Lisboa, na Quinta dos Arciprestes um palácio Armoriado, transformação do Convento dos Oratorianos, onde o jovem Taborde terá vivido.

Aos 16 anos, em 1783, matriculou-se na Aula de Desenho de Figura de Joaquim Manuel da Rocha e em 1788, partiu para Roma. Durante o período em que esteve em Roma, os bolseiros portugueses dependiam dos embaixadores D. João de Almeida de Melo e Castro (1788-90) e D. Alexandre de Sousa Holstein (1790-96). Foi este que reformou a Academia que passou a ser dirigida por Giovanni de Rossi (1774-1787), que a equipou com material didáctico, com estampas e reproduções em gesso algumas das quais provenientes do espólio de Mengs, além de ter introduzido o estudo do nu (Trigueiros, 1995, p.28). Os mestres escolhidos foram Labruzzi, pintor de história; Domenico Corvi, seguidor da escola dos Carracci e defensor da imitação da Antiguidade e António Cavallucci, membro da Academia de S. Lucas e o mais prestigiado. Taborde que se iniciara com Labruzzi pediu ao embaixador Melo e Castro e passou para discípulo de Cavallucci, o que também aconteceu com Domingos Sequeira.

Devido às invasões napoleónicas, muitos dos bolseiros decidem abandonar Roma em 1796, o que acontece com Taborde e mais dois companheiros que embarcam em Génova. O ambiente que vêm encontrar em Portugal, correspondente ao final do Antigo Regime, não era favorável às artes.

Foi o que aconteceu com Taborde, que terá realizado a Bandeira da Misericórdia do Fundão (Trigueiros, 1995, p. 34) assim como uma «Visitação» para a mesma igreja.

Em 1799 foi escolhido por Pina Manique para professor de Pintura na Casa Pia do Castelo, onde contou com alguns dos gessos da colecção de Mengs, que tinham vindo para Lisboa. Aí se terá destacado no ensino da miniatura.

Em 1800 fez parte da direcção da Oficina Calcográfica do Arco do Cego, que funcionou simultaneamente como escola de Gravura. Encerrada em 1801 por falta de viabilidade financeira, os seus equipamentos e artistas foram integrados na Impressão Régia que será reformada em 1802 com a intervenção de Bartolozzi.

A partir de 1803 Taborde foi admitido como «pintor de História» no Palácio da Ajuda, juntamente com Arcângelo Foschini e Bartolomeu António Calisto, cujas pinturas são essencialmente alegóricas. As obras da Ajuda foram interrompidas entre 1807 e 1813, devido às invasões francesas.

Em 1821 são extintos uma série de cargos e também é suprimida a escola de Desenho, Escultura e Pintura, sendo os alunos convidados a transferir-se para as Aulas Públicas ou a permanecerem nas obras de Escultura.

Só após a morte de Calisto, em 1821, e de Cirilo, em 1823, Joaquim Rafael foi nomeado «primeiro pintor», em 1825, e Taborde pôde executar pinturas de maior envergadura em duas salas do palácio, nomeadamente na Sala dos Banquetes.

Em 1829, ainda foi criada no palácio, em homenagem ao rei absoluto, uma Academia de S. Miguel, destinada a partidários do rei. Taborda foi nomeado, juntamente com Joaquim Rafael e João José de Aguiar para o concurso de substituto da Aula e Laboratório de Escultura (Trigueiros, 1995, p. 69).

A partir de 1833, as encomendas oficiais são interrompidas e resta a Taborda continuar a sua função docente, quer junto de jovens artistas, quer junto de membros da aristocracia e alta burguesia.

Foi a actividade docente que o incentivou a traduzir a obra de Prunetti, *Regras da Arte da Pintura*, publicada em 1815, como dissemos.

Entre as suas obras, fora da Ajuda, está o «Retrato equestre de D. João VI», em Mafra, assim como outras levadas para o Brasil em 1807.

Em 1835 ainda foi chamado para a comissão encarregada de escolher e classificar os quadros provenientes da extinção dos conventos em 1834, depositados no Convento de S. Francisco.

Em 1835 é indigitado para nova comissão encarregue de participar na elaboração dos estatutos da futura Academia de Belas Artes de Lisboa, onde lhe seria atribuída uma cadeira de Pintura, que viria a ser ocupada, em virtude do seu falecimento, por António Manuel da Fonseca.

Morreu a 4 de Junho de 1836 no meio das maiores dificuldades económicas.

Bibliografia:

LEITÃO, João José Ferreira Trigueiros (2002) - *O pintor régio José da Cunha Taborda. (Fundão, 1766- Lisboa, 1836).Exposição Temporária (Investigação, Guião e Catálogo)*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia (Dissertação de Mestrado em Museologia) Disponível em <http://dited.bn.pt/29952/951/1363pdf>. Acedido em 12/07/2016.

TRIGUEIROS [Leitão], João (1995) - *O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 - Lisboa, 1836)*. Lisboa (Texto policopiado realizado no âmbito de um ano de dispensa de serviço docente)

Contactar autor (a) - m.calado@belasartes.ulisboa.pt

Teixeira Lopes e a Construção de um Herói Brasileiro

José Francisco Alves

Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da AICA, ICOM e ICOMOS. Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.
Mantém o site www.public.art.br

Em 27 de outubro de 2016 registou-se os 150 anos do nascimento do escultor António Teixeira Lopes (Vila Nova de Gaia, 1866-1942), sendo este artigo uma das formas de lembrar a efeméride. Aclamado e respeitado, com produção numerosa e laureada, sobre este artista José-Augusto França assinalou como sendo “uma das personalidades mais célebres da vida artística nacional”, o qual, “depois de Soares dos Reis”, seu mestre e contemporâneo, foi o “escultor mais talentoso e mais pessoalmente expressivo”.¹

Em França, onde viveu e manteve ateliê, Teixeira Lopes foi premiado na Exposição Universal de 1900, agraciado pelo presidente francês com o título de Cavaleiro da Ordem Nacional da Legião de Honra e o único artista português a ser membro do prestigiado Instituto de França. Na sua cidade natal, o seu movimentado ateliê foi também uma verdadeira escola, por onde passaram artistas como Rodolpho Pinto do Couto.² Também se voltou à arte em grande escala, com a realização de monumentos. E a sua relação com o Brasil passou justamente por meio da monumentalidade, sendo autor de duas obras importantes, como as portas da igreja da Candelária (1901), Rio de Janeiro, e Monumento ao General Bento Gonçalves (1909), em Rio Grande.

Ao comemorarmos os 150 anos do nascimento do célebre escultor, aqui aproveitamos também para refletir sobre um assunto pouco pesquisado no Brasil,

The article analyzes the Monument to General Bento Gonçalves (1909), in the city of Rio Grande, State of Rio Grande do Sul, Brazil. The proposed approach reflects on the contribution of the author of the monument, the portuguese António Teixeira Lopes (1866-1942), for the construction of a forged iconography of General Bento Gonçalves, who died in 1847. The article describes how Teixeira Lopes portrayed the honoree, on the original expression of the general and the misconceptions of representation of the military.

Keywords: Monuments; Statuary; Sculptor Teixeira Lopes; General Bento Gonçalves; Rio Grande (city).

em termos históricos ou de historiografia da arte: como são forjadas as formas de representação dos mitos nacionais em bronze e pedra. No caso, a homenagem a **Bento Gonçalves da Silva** (1788-1847), o líder maior da Revolução Farroupilha ou Guerra dos Farrapos, ocorrida no extremo sul brasileiro entre 1835 e 1845, cujo primeiro monumento é obra de Teixeira Lopes.

Uma guerra distante e o seu herói

Resumidamente, esta guerra deflagrou-se em 20 de setembro de 1835, com a tomada da capital da Província do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, por desconformes com o governo imperial. O escopo do conflito era pressionar o Império do Brasil³ a atender reivindicações económicas e políticas de parte importante das oligarquias locais, basicamente terratenentes. Com a retomada da capital por forças governamentais e o prolongamento do conflito, como consequência os revoltosos declararam em 11 de setembro de 1836 a República Rio-grandense, uma ideia de país independente, secessão do Rio Grande do Sul do resto do Brasil.

A República governou com uma espécie de gabinete móvel (teve três capitais) e dominou somente parte da província, em áreas oscilantes, conforme os terrenos conquistados e perdidos por ambos os lados. O conflito perdurou até ao acordo de paz de 1.º de março de 1845, com a aceitação pelo Império de parte das reivindicações dos farroupilhas. Entre os que lutaram na guerra no lado farroupilha, como corsário, esteve o lendário Giuseppe Garibaldi. Bento Gonçalves, além de principal líder dos farrapos, foi o primeiro presidente da República Rio-grandense. Após a guerra, ele retirou-se para a sua fazenda e faleceu dois anos depois.

Na continuidade do Séc. XIX, a memória da Revolução Farroupilha foi sobreposta por outras demandas na província e no país, tumultuado em seguida pela Guerra do Paraguai (1865-1870), as campanhas abolicionistas e a proclamação da República pelo Exército Brasileiro (1889). A 14 de julho de 1891, foi proclamada a Constituição do Estado do Rio Grande do Sul,⁴ nada menos do que uma constituição totalmente baseada no Positivismo, a doutrina oficial do Partido Republicano Rio-grandense (PRR).

E o oitavo e último artigo das Disposições Transitórias dessa Constituição propiciou uma espécie de *resgate* da memória da Revolução Farroupilha, com a previsão da construção de um monumento a Bento Gonçalves, nestes termos:

Art. 8º - Será elevado, em uma das praças públicas do Estado, um monumento à memória de Bento Gonçalves e de seus gloriosos companheiros da cruzada de 1835, logo que os cofres públicos o permitam, se antes a iniciativa particular não houver satisfeito esse patriótico tributo.

O concurso internacional para o monumento ao general

Foi na cidade de Rio Grande,⁵ por iniciativa e liderança do historiador Alfredo Ferreira Rodrigues, que se deu em razão do artigo acima citado da Constituição do Rio Grande do Sul a campanha para o monumento a Bento Gonçalves. A

proposta constituiu-se como um monumento-*túmulo*, dado a transladação dos restos mortais do general para Rio Grande, em 1900. Foi formada uma comissão para subscrições, sob a presidência do Intendente Municipal (Presidente da Câmara Municipal), tendo como secretário e condutor dos trabalhos o próprio Alfredo Rodrigues. Em seguida, organizou-se um concurso internacional para o projeto.

Concursos internacionais para monumentos são bem raros no Brasil, principalmente por volta de 1900, devido aos custos e dimensão institucional do processo. O que se dirá quando realizado numa cidade como Rio Grande, longe inclusive da capital do estado, por si só um estado distante do “centro do país”. Infelizmente, a investigação em curso pelo presente autor (intitulada “Teixeira Lopes e o Brasil”) ainda não localizou os documentos relativos à concorrência e as correspondências entre a comissão e o artista.⁶ Este material, quando localizado, será de grande valia para a percepção do trabalho da comissão e principalmente sobre a forma de divulgação do concurso, o qual chegou à Europa de forma eficiente. Interessante é saber como a comissão fez os convites para o envio de propostas, quais os critérios de escolha e quantos artistas e ateliês foram convidados.

Mas o alcance foi notável, como se concluiu com o nível e as origens das propostas recebidas,⁷ avaliadas em reunião realizada em 18 de março de 1904. De Portugal, além de Teixeira Lopes, inscreveu-se o igualmente laureado Tomás Costa (1861-1932), autor do Monumento ao Infante D. Henrique, no Porto. Do Império Alemão vieram duas propostas da Fundação H. Gladenbeck & Sohn, de Berlim. Da Itália, foram analisadas quatro propostas da oficina de mármore Giuseppe Tomagnini & Fratello, de Pietrasanta, especializada em túmulos. De França, enviou inscrição Fernand Hamar (1869-1943), autor do Monumento ao General Rochambeau, em Washington e Paris. O escultor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro), Rodolfo Bernardelli, chegou a realizar uma proposta, mas à última hora não a enviou, alegando razões do cargo.⁸

Foi assim escolhido o projeto de Teixeira Lopes, naquela altura no auge da sua carreira, que contava com importante trabalho no Brasil, as já mencionadas portas da Igreja da Candelária, Rio de Janeiro. Após assinado o contrato, o secretário da comissão, Alfredo Rodrigues, passou a fazer praticamente todos contatos com o artista, sendo, portanto, o responsável pelas orientações a Teixeira Lopes sobre o contexto da Revolução Farroupilha, histórico da homenagem e biografia de Bento Gonçalves, com o monumento previsto para inaugurar um ano depois, ou seja, em março de 1905.

No decorrer dos trabalhos houve muitos percalços, discussões e dificuldades. Em torno da definição do local do monumento, uma forte polémica foi travada na comissão, na imprensa e na sociedade rio-grandina. Acabou sendo escolhido como sítio a Praça Tamandaré, a qual não era a praça principal⁹ da cidade, em desacordo com Alfredo Ferreira, que assim afastou-se da comissão. A outra polémica foi a modificação do projeto original por parte do artista, com o acréscimo de uma nova e imensa alegoria, os dois leões de bronze, duplicando os elementos a serem fundidos, obviamente resultando na elevação significativa dos custos.

O momento e as razões adotadas pelo artista na alteração do projeto após a assinatura do contrato ainda está por se revelar com maior acesso aos documentos existentes, ainda não localizados por este autor. As negociações foram atribuladas e com a recusa inicial da comissão para modificar o monumento Teixeira Lopes sinalizou que exigiria o ressarcimento do trabalho já desenvolvido. O impasse foi resolvido com a aceitação da modificação, o que estendeu a conclusão do monumento a nenhum prazo definido.

Sobre esta modificação de projeto cabe questionar o que foi exigido para a inscrição, qual o tipo de proposta, se houve esboços ou maquetas, e mesmo em que momento ocorreu a ampliação do monumento. Com os elementos até agora levantados cumpre levantar a hipótese de que o sistema inicial – a escolha da proposta por inscrição – foi através de desenhos, sem o envio de modelos tridimensionais. Como já foi mencionado, dos documentos da comissão ainda se aguarda localização no acervo da FURG.¹⁰ Da proposta enviada por Teixeira Lopes, concluímos que a mesma foi feita através de desenho da estátua do homenageado.

O que pode ter ocorrido com os leões foi que o acréscimo definido pelo artista se deu após a escolha da sua proposta original (março de 1904), já que foi preciso decidir sobre a inclusão dos mesmos, portanto, não estavam no projeto escolhido.¹¹ Um sistema existente em concursos da época, em especial por razões de distâncias transcontinentais, era a aprovação do projeto vencedor por desenho inicial. Depois da contratação, o artista começava a executar uma ou mais maquetas, ditas avançadas. De fato, constatamos que Teixeira Lopes realizou a maquete da estátua ainda em 1904.¹² O escultor, de modo geral, só faz um protótipo avançado de monumento se já existe a confirmação da execução da obra pública, pois o artista precisa se concentrar no modelo tridimensional, um trabalho longo, árduo pelo seu labor e de seus assistentes.

A maquete avançada da estátua de Bento Gonçalves foi modelada em gesso, com cerca de 1,4 m de altura, e hoje é uma das obras que se encontram em exibição na bela Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia. Este modelo, à escala 1/3, foi ampliado para a escala monumental, também para o gesso, retocado nos detalhes, feitas as formas, preenchidas em cera, novamente retocado para consequente fundição em cera perdida, em processo complexo e caro. Ao investigar *in loco* na Casa-Museu, e posteriormente com a ajuda da equipa da instituição, ainda não foram localizados modelos relacionados com os leões, baixos relevantes ou estrutura do conjunto.

Desta maquete avançada o artista fez fotografias que, em algum momento, devem ter sido enviadas à comissão. Em Portugal uma fotografia da maquete foi capa do caderno cultural *Arte* (abril de 1905), do jornal *O Primeiro de Março*,¹³ do Porto. Em investigações anteriores, parecem não ter sido localizadas as propostas originais (desenhos) de Teixeira Lopes ou as demais concorrentes. Porém, na investigação em curso foi encontrada pelo presente autor uma das propostas, em meio ao acervo fotográfico da Biblioteca Rio-Grandense,¹⁴ catalogada como

sendo “fotografia” de “Desenho do Monumento” (sem mencionar autor). Esta é nada menos que a proposta de Tomás Costa, um elaborado bico de pena original, assinado pelo artista.

Assim, restam em aberto informações mais precisas sobre a proposta original de Teixeira Lopes, nomeadamente se suas instruções na inscrição já previam como deveria ser o pedestal da estátua, material, etc. Igualmente sobre os desenhos, esboços e similares para a ampliação do monumento (se é que existiram), ou seja, a passagem de uma homenagem na forma de estátua sobre pedestal para um conjunto estatuário, com acréscimo de mais elementos em bronze (leões, baixos relevos). Também faltam mais informações sobre a estrutura arquitetónica em cantaria (projeto, execução) para abrigar as figuras da composição e a câmara mortuária.¹⁵

Após atrasos significativos, os bronzes foram fundidos em 1908, em Vila Nova de Gaia, na Fundação de Bronzes Adelino de Sá Lemos. Enquanto aguardava o embarque para o Brasil, a estátua de Bento Gonçalves foi admirada pela família real. Em visita ao ateliê do artista, em Gaia, a Rainha Mãe D. Amélia, Teixeira Lopes, seu pai o escultor José Joaquim Teixeira Lopes, além de uma extensa comitiva, posaram para uma fotografia junto à “estátua épica do general Bento Gonçalves, admirável pela poderosa expressão, pela atitude, pela vida que tumultuosamente palpita, estremece nesse corpo”.¹⁶ Dois dias depois, o Rei D. Manuel II também esteve no ateliê. Em “frente a monumental estátua do general”, teria ele observado: “Gloriosa atitude!”¹⁷

O monumento, afinal, foi inaugurado no centro da Praça Tamandaré somente em 20 de setembro de 1909, exatos 74 anos após o início da Guerra dos Farrapos. A cidade de Rio Grande também passou a contar com o mais grandioso monumento do Rio Grande do Sul,¹⁸ superando a estátua de mármore do Conde de Porto Alegre (1883), na capital Porto Alegre, a qual havia sido erigida justamente ao destacado militar que combateu, entre outros, os próprios farroupilhas.



Maqueta em gesso da estátua de Bento Gonçalves (1904). Casa-Museu Teixeira Lopes, Gaia, Portugal.
Foto: José Francisco Alves, 2016.

Proposta de Tomás Costa para o Monumento ao General Bento Gonçalves. Bico de pena sobre cartão, 1903/04.

Acevo Biblioteca Rio-Grandense, Rio Grande, Brasil.





Rainha Mãe D. Amélia e comitiva junto à
estátua de Bento Gonçalves (1908).
Acervo Casa-Museu Teixeira Lopes.

O monumento em partes

O monumento situa-se praticamente no ponto central da Praça Tamandaré. Em 1909, esta praça era provavelmente a maior do Rio Grande do Sul, com extensão de cerca de 150 m x 300 m. O conjunto encontra-se voltado a sua vista principal para Oeste, estando perpendicular ao maior comprimento da praça.

Base - O conjunto de base é um maciço montado em granito cortado, apicoado quase ao ponto de lixamento fino, o qual para fins de descrição pode dividir-se em: a) plataforma de acesso por todos os lados, de quatro degraus; b) maciço de base propriamente dito. Esta parte possui embasamento quadrado, com ligação em chanfrado curvo entre o embasamento e o pedestal superior da estátua do homenageado.

Estátua - A estátua do general é o cume, o centro de convergência do monumento, modelada e fundida em bronze, com cerca de três metros de altura. Mostra o General Bento Gonçalves em atitude de quem comanda um enca-recido combate. Com a mão esquerda segura a bandeira da República Rio-Grandense. Com a direita, a espada em riste. As suas feições o mostram a bradar um grito de guerra, um aspecto

Inauguração do Monumento ao General
Bento Gonçalves (20 set. 1909).
Acervo Biblioteca Rio-Grandense, Rio Grande, Brasil.



(boca aberta) que muito incomodou a comissão do monumento, chegando ao ponto de solicitar a modificação da estátua pelo artista, o qual tomou a sugestão como uma censura. Em relação ao paramento do general, será comentado adiante.

Leões - Na parte inferior frontal, assentados sobre o embasamento e o chanfrado, estão dois vigorosos leões de bronze em combate, um dominando o outro. Representam o Império Brasileiro e os revolucionários farroupilhas. Abaixo dos leões, no embasamento, um pequeno elemento em bronze: uma palma e uma coroa de folhas.

Efígies e inscrições - No pedestal superior temos na parte frontal, como inscrição principal do monumento, em letras de bronze, as datas «20 DE SETEMBRO / 15 DE NOVEMBRO», com o objetivo de fazer a ligação entre a Guerra dos Farrapos e a República Brasileira. No lado sul do pedestal, a efígie envolta em coroa de folhas, toda em bronze, de Antônio de Sousa Netto, General do Exército Farroupilha e também herói do Exército Imperial, o segundo expoente farroupilha mais célebre, sendo o comandante que proclamou a República Rio-Grandense, a 11 de setembro de 1836. O General Netto é retratado em uniforme de oficial do Exército Imperial, na época da Guerra do Paraguai. No lado oposto, norte, a efígie no mesmo estilo e material, de Giuseppe Garibaldi, que lutou ao lado dos farroupilhas sob carta de corso.

Na parte superior do lado posterior do pedestal consta uma placa de bronze trabalhada em recortes e baixos-relevos, ali colocada em 1947, centenário da morte de Bento Gonçalves. Trata-se de uma homenagem da Maçonaria ao ilustre maçom que foi o general farroupilha. Em baixo do símbolo maçônico (compasso e esquadro unidos com a letra "G" no centro, "Geometria"), a frase: «TRIBUTO DA MAÇONARIA RIOGRANDINA / EM SEU TÚMULO MONUMENTO». Um pouco abaixo deste elemento, está a inscrição original feita em bronze onde se lê: «20 / SETEMBRO / 1909». Ainda na parte de trás do monumento, um grande elemento de bronze repousado na face chanfrada: uma imensa palma e coroa de louros envolta numa faixa. Abaixo, no embasamento, a inscrição em letras de bronze «AO / GENERAL BENTO GONÇALVES / O / POVO RIO GRANDENSE».

Em torno do monumento atualmente existem quatro postes de iluminação sob pedestais de alvenaria. Estes mesmos postes, conforme as fotografias da inauguração do monumento, já constavam ali instalados. São produtos da Fundição A. Durenne, uma das mais prestigiosas fundições de ferro fundido francesas (Fontes d'Art), os quais pertenceram ao conjunto original do chafariz da Durenne¹⁹ que existe na mesma praça, desde a década de 1870.

Em razão de toda esta descrição, especialmente sobre a forma na qual Bento Gonçalves foi retratado por Teixeira Lopes, afinal de contas, que tipo de representação foi esta adotada para o "maior herói" sul-rio-grandense? Lá o vemos, hirto sobre o maciço granítico que guarda a sua urna funerária, tendo dois leões aos seus pés (representando os lados farrapos e imperiais),

Bento Gonçalves como um general de batalhas napoleónicas, em farda de “gala” e com um chapéu militar incomum. Esta representação faz sentido?

O monumento e a construção da imagem do herói farroupilha

Na construção dos mitos históricos do Rio Grande do Sul, bem se poderia ter passado algo semelhante ao filme uruguaio *Artigas - La Redota* (2011),²⁰ a criação encomendada da representação do mito fundador de um país, no caso do filme, o Uruguai. Eis que a Revolução Farroupilha é quase um consenso enquanto marco fundador da estirpe do gaúcho,²¹ “povo sul-rio-grandense”, e onde não falta quem considere até hoje o Estado como um país à parte do Brasil.

Mas pouco ou nada se estudou sobre o contexto do “retrato oficial” de Bento Gonçalves, pintura sem autor e data, pertencente desde 1952 ao acervo do Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Esta pintura, que pertenceu à família de Bento Gonçalves, guiou, sem questionamentos, a representação do general nos monumentos e na pintura histórica, quer pelo pintor Guilherme Litran (pintura de 1893), quer pelos escultores Teixeira Lopes (Monumento a Bento Gonçalves, 1904/1909) e Antônio Caringi (Estátua Equestre de Bento Gonçalves, 1934/1936).

Bento Gonçalves foi um militar laureado em guerras na Bacia do Rio da Prata e Cisplatina.²² Pelo jovem Exército Brasileiro, deu baixa como Coronel e seguiu como estancieiro e político. Em 1832, foi nomeado Comandante Superior da Guarda Nacional na província, cargo destinado aos oligarcas locais. Com o advento da Revolução Farroupilha, foi presidente da República Rio-Grandense e comandante do seu exército. Desta liderança militar da efêmera república lhe é atribuído o posto de “general”, entre os seis que os republicanos tiveram em seu exército. Com a paz (1845), estes *generais* não puderam manter a patente, alheia ao Exército Brasileiro.

O “retrato oficial” de Bento Gonçalves.
Autor desconhecido, sem data.
Óleo sobre madeira, 64 x 80 cm.
Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, Brasil.





Assim, chegamos ao contexto do “retrato oficial” e aos seus usos. No outro lado do Atlântico, Teixeira Lopes transpôs para o gesso as informações que recebeu para modelar o homenageado. Muito provavelmente, foi-lhe enviada uma reprodução²³ do quadro referido e informações sobre fardamentos brasileiros, já que o uniforme do “retrato oficial” é o de Comandante da Guarda Nacional, por sua vez quase idêntico aos dos oficiais superiores do Exército. Casaca azul-marinho com gola alta ornada com os filetes dourados do posto, dragonas, calças brancas, etc. A cobertura que retratou, de fato existia para altos oficiais da época, o chapéu bicórneo, modelo similar ao immortalizado nas representações de D. Pedro I por François-René Moreaux (1844) e Pedro Américo (1888).

Com poucas informações sobre o contexto revolucionário, como já dissemos Teixeira Lopes idealizou na lógica europeia um general em enérgico grito de guerra e espada em punho. Porém, muito diversa foi a realidade

O escultor brasileiro Antônio Caringi modela na Alemanha (1934/35) a estátua equestre do General Bento Gonçalves, inaugurada em 1936 em Porto Alegre, Brasil. O artista transpõe o homenageado para o bronze a partir do “retrato oficial” de Bento Gonçalves.

Imagem: Livro “Caringi”, Rio de Janeiro, 1945.

dos combates e batalhas da guerra civil 1835-45. Obviamente, Bento Gonçalves não usaria a completa farda “grande gala” dos tempos de Coronel Comandante Superior da Guarda Nacional no Rio Grande do Sul²⁴ (a mesma do “retrato oficial”) nos combates à frente dos farroupilhas. Os revolucionários lutavam sem uniforme, pois não possuíam fardamento. Além do mais, os revoltosos que tinham uniformes por terem sido militares, milicianos ou da Guarda Nacional, não os usariam, sem mencionar que não é possível utilizar o mesmo uniforme pelos dois lados de uma guerra.

Mais apropriado seria o general, no contexto de chefe e membro do comando militar revoltoso, depois republicano, ser representado como de fato era, um típico caudilho-estancieiro dos pampas. O pintor e ilustrador Ernest Zeuner (1895-1967) tentou e conseguiu retratar de forma diferente o general, em 1935, para o livro “Farrapo (memórias de um cavalo)”, de autoria de Piá-do-sul, livro que conta a revolução pela ótica do cavalo de Bento Gonçalves.

Monumento-Túmulo do General Bento Gonçalves (1909), Rio Grande, Brasil.

Foto: José Francisco Alves, 2005.



Numa destas ilustrações, Zeuner mostra o general com indumentária de montaria, pala, chapéu campeiro e lenço no pescoço, como haveria de ser (mas ainda assim, por debaixo do pala, a casaca da Guarda Nacional). Como mencionado, Guilherme Litran reproduziu o “retrato oficial” com bandeira em punho e cavalo. O escultor Antônio Caringi simplesmente transpôs o mesmo retrato anônimo, literalmente, ao bronze e reproduziu inclusive as medalhas da pintura; porém, como estátua equestre, acrescentou uma capa ao general, e, obviamente, o cavalo.

O que Teixeira Lopes procurou fazer e o diferencia das demais representações anteriores e posteriores do homenageado, ainda que dentro do mesmo fardamento incompatível aos feitos farroupilhas, foi dar uma *atitude* ao homenageado, como assim percebeu o Rei D. Manuel II. O notável escultor modelou o general em movimento enérgico e numa expressão que ressaltou um dos seus maiores feitos, a liderança e a coragem de criar um país. Não o fez, portanto, para somente mimetizar o famoso “retrato oficial”. Afinal, ainda conforme José-Augusto França, Teixeira Lopes foi um escultor que “conseguiu pensar escultoricamente temas de um sentimentalismo idealizado, com discreta elegância e ofício seguro”.²⁵

Destas variações do “retrato oficial” de Bento Gonçalves, praticamente ninguém se perguntou até hoje acerca da fonte iconográfica única do general. Ainda que seja possível ter sido pintada em vida do retratado, em que circunstâncias ocorreu a produção deste retrato? Nem antes da guerra civil, nem logo depois, havia alguém apto na província a realizar esta pintura, aparentemente pintada a óleo sobre madeira. Apesar de realizada com tintas de qualidade, pois perdura em razoáveis condições, possui grosseiro defeito anatômico nos braços do retratado. Como obra de encomenda, porque se perdeu a informação da sua autoria? É este artista anônimo, sem saber, o perpetuador do retrato mais reproduzido e reinterpretado da história do Rio Grande do Sul, modelo para pintores e escultores, como o notável Teixeira Lopes.

Notas

¹ FRANÇA, José-Augusto, 1967, p. 215.

² Rodolpho Pinto do Couto (1888-1945) é outro escultor com trabalhos no Rio Grande do Sul, com encomendas públicas realizadas por volta de 1920.

³ À época, o Império do Brasil era governado pelo sistema de Regências. O monarca, Dom Pedro II (1825-1891), era menor de idade (filho de Dom Pedro I, imperador brasileiro entre 1822 e 1831;

Rei de Portugal como Dom Pedro IV, em 1826).

⁴ Esta Constituição perdeu sem alterações até 1930, com a revolução que colocou na presidência do Brasil o sul-riograndense Getúlio Vargas, político com carreira realizada no PRR. A Constituição de 1891 é tida como a constituição mais literal dos ideários de Augusto Comte já aplicada.

⁵ A cidade de Rio Grande é único porto marítimo do estado, sendo o primeiro povoamento português fundado na região, em 1737, como forma de dar suporte à manutenção da Colônia do Sacramento (1680). Sendo assim, também a primeira capital do que é hoje o Estado do Rio Grande do Sul.

⁶ Documentos que existem, já consultados por investigadores que se debruçaram sobre o monumento, em especial por Juarez FUÃO (2005), os quais deveriam estar no Acervo do Centro de Documentação Histórica da Fundação Universidade Federal de Rio Grande (FURG), em Rio Grande-RS. Não localizados em pesquisa *in loco*, em processo de busca.

⁷ Houve uma proposta não avaliada, por não ter sido convidada a enviar projeto, a instituição “Artística Fundação de São Paulo”, conforme o jornal *Echo do Sul*, de 25 de março de 1904.

⁸ *Idem*, *Echo do Sul*.

⁹ A principal praça da cidade era e continua sendo a Praça General Telles (atual Xavier Ferreira), em frente ao Porto, onde ficam até hoje a sede da Prefeitura Municipal (o equivalente a Câmara Municipal para os portugueses), a Catedral, o Mercado e a Alfândega.

¹⁰ Fundação Universidade Federal de Rio Grande (FURG).

¹¹ Cumpre conhecer em FUÃO (2005), os meandros dos caminhos das discussões da comissão do monumento.

¹² Ano do modelo de gesso conforme a Casa-Museu Teixeira Lopes, Gaia.

¹³ Reproduzida em FUÃO (2005, p. 100). Quando o encarte *Arte* comemorou um ano, na edição de O Primeiro de Março, de 3 de fevereiro de 1906, constou reproduzida esta mesma capa de abril de 1905, na forma de um *desenho*.

¹⁴ A Biblioteca Rio-Grandense (denominação de 1878) é considerada a biblioteca mais antiga do Rio Grande do Sul, fundada em 1846, na cidade de Rio

Grande. Esta biblioteca é uma instituição privada, hoje localizada em frente à Praça Xavier Ferreira, em imponente edifício de linguagem historicista.

¹⁵ Também não foram localizados tais documentos e informações na Casa-Museu Teixeira Lopes, em Gaia.

¹⁶ O Diário da Tarde, Porto, 23 de novembro de 1908.

¹⁷ O Primeiro de Janeiro, Porto, 26 de novembro de 1908

¹⁸ Tal feito rio-grandino perdurou somente até 25 de janeiro de 1913, quando foi inaugurado em Porto Alegre o suntuoso Monumento a Júlio de Castilhos.

¹⁹ Uma monumental caixa d’água escocesa e quatro chafarizes franceses foram instalados para o início do abastecimento público de água em Rio Grande, na década de 1870. Os chafarizes foram instalados em configuração padrão inicial, com gradil em volta, quatro postes e casamata.

²⁰ O filme mostra o processo de criação do “retrato oficial” do General José Gervásio Artigas, tido como “Pai da Pátria” uruguaia, pintura (*Artigas en la puerta de la Ciudadela*, 1884) encomendado pelo governo do Uruguai ao pintor Juan Manuel Blanes.

²¹ O gaúcho é a figura antropológica do trabalhador rural da lide da criação do gado, o vaqueiro do extremo sul da América do Sul, personagem típico da Argentina, Uruguai e do estado do Rio Grande do Sul. Designa, no Brasil, o habitante do Rio Grande do Sul, o qual, por sua vez, cultua a cultura *gaúcha*.

²² Uma das Províncias Unidas do Rio da Prata, anexada pelo Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves a partir de 1817, até ser declarada um país independente (hoje Uruguai) pelo Imperador Brasileiro, D. Pedro I, em 1828.

²³ Pode ter sido enviado a Teixeira Lopes, talvez, se não uma reprodução deste quadro um dos tantos retratos de Bento Gonçalves que eram reproduzidos na

imprensa ou em livros, todos baseados no referido “retrato oficial”, que desde 1952 está no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. O quadro referido de Guilherme Litran (1893) era igualmente bem conhecido na década de 1900; já mencionamos, ele foi baseado também no “retrato oficial”. Não fosse assim, Teixeira Lopes não seguiria a saga dos artistas anteriores e posteriores, a repetir nas feições do general as célebres costeletas.

Bibliografia

ALVES, José Francisco. “Fontes d’Art au Rio Grande do Sul”. Porto Alegre: Artfolio, 2009, 216 p.

FUÃO, Juarez José Rodrigues. “O Monumento Túmulo a Bento Gonçalves da Silva”. In: Alves, Francisco das Neves. “Estatuária na cidade do Rio Grande nos primórdios da República Velha (1899-1909). Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2005, 122 p. (páginas 61-121).

Documentos

“Rememoração 1885-1912 - Álbum de recortes de Teixeira Lopes”. Documentação, Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia, Portugal.

Acervo Fotográfico. Biblioteca Rio-Grandense, Rio Grande, Brasil.

²⁴ Posto militar mais alto que Bento Gonçalves alcançou antes da Revolução Farroupilha.

²⁵ Idem, nota 1.

FRANÇA, José-Augusto. “A Arte em Portugal no Séc. XIX”. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. Volume II.

TORRES, Luiz Henrique. “Os leões da Praça Tamandaré: história da Geribanda e do monumento a Bento Gonçalves da Silva”. Rio Grande: Pluscom, 2016, 52 p.

Arte Pública Escultórica do período colonial em Cabo Verde¹

Joaquim Saial

Mestre em História da Arte pela UNL; Diploma de Estudos Superiores da Univ. de Salamanca; Investiga arte pública portuguesa e história e arte de Vila Viçosa e Cabo Verde; ex-docente do INP e UCL; publicou vários livros e artigos.

CONVOCARTE N.º 3 – ESTUDOS DE HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE

Cabo Verde, arquipélago africano pobre em recursos naturais, foi uma das colónias mais esquecidas pelo poder central português. A arquitectura teve escassas obras significativas e a arte pública foi bem mais reduzida que noutras possessões. E à semelhança do que aconteceu nessas, também aqui houve na fase de transição para a independência ou logo após esta uma onda de apeamentos ou destruição dos materiais escultóricos que representavam memórias da antiga potência colonizadora. Porém, com sábio acerto, praticamente todos foram em breve repostos e hoje constituem significativo testemunho da longa história comum a ambas as pátrias. Como deve ser, aliás...

Mas, ao iniciarmos este trabalho, confrontámo-nos com uma lacuna: é que não existe estudo sistemático sobre a arte pública realizada no tempo colonial do arquipélago – logo, também não bibliografia. Artigos por nós escritos na imprensa cabo-verdiana² e palestras que sobre a matéria temos realizado em associações e outras instituições culturais ligadas ao meio em Portugal constituem excepções a este desinteresse pela área – que o presente artigo tratará com recurso ao parco material disponível, laboriosamente coligido de há vários anos a esta parte³, e a humildade intelectual que o desbravamento de território virgem e por isso pleno de omissões sempre comporta.

Even for geographical size reasons, the public art sculpture emerged in Cape Verde until 1974 was much smaller than in other Portuguese possessions. Here too there was in the transition to independence or shortly after a wave of taking down or destruction of materials representing former colonizer memories. However, nearly all were soon restored and now constitute significant evidence of the long common history to both homelands. There are no systematic studies on the local artistic side - thus no bibliography, so this article will address the topic using the meager material available, full of gaps. We remind that we designated the text as public art sculpture from the colonial era and not colonial public art, because here there wasn't such objective program. Two or three pieces commissioned by the Ministry of Overseas Territories are not enough to give the set of the noted representations the derogatory name. Aesthetically, the road remained aligned between naturalism of the eight hundred and the official statuary of the Estado Novo.

Bustos

Durante cerca de quatrocentos anos, o único objecto escultórico com qualidade estética implantado isoladamente em espaço público que os cabo-verdianos conheceram situava-se na Ribeira Grande de Santiago, dita Cidade Velha: o seu pelourinho em mármore⁴, do início do século XVI, ainda existente e em excelente estado de conservação⁵. Com a dupla finalidade de símbolo municipal e local de castigo, é peça manuelina de boa competência plástica, com seu fuste helicoidal e topo de arranjo geométrico e fitomórfico. Não é porém arte pública nem foi criado como tal, embora na actualidade possa de certo modo comportar essa vertente, marcando o berço da criouliidade⁶.

Posto isto, só em 1876⁷ e saído da oficina lisboeta de António Moreira Rato⁸ a vila da Ribeira Brava (ilha de S. Nicolau) passa a contar com um monumento escultórico público, no caso alusivo ao médico, químico e filantropo **Dr. Júlio José Dias**⁹, ainda hoje ali lembrado com admiração¹⁰. Trata-se de busto que repousa sobre coluna com capitel de ordem composta, por sua vez assente sobre plinto onde se vê a inscrição "Os habitantes da ilha de S. Nicolau, à memória do Dr. Júlio José Dias, 1876". Entre as duas volutas frontais do capitel está o símbolo da medicina, a serpe enroscada no bastão de Asclépio, em representação alegórica ainda de tipo romântico. Realizada na charneira desse período para o naturalismo, a peça, embora não muito expressiva, é digna e pontua bem o espaço em que se insere, rodeada pela gradaria¹¹ que mais a enobrece. O *Almanach Luso-Africano* de 1899 ostenta uma gravura feita a partir de fotografia do monumento, realizada por J.-S. Afra, eventualmente a primeira representação gráfica de um equipamento de arte pública do território¹².

De 1926 é o busto em bronze do vice-almirante **Caetano Alexandre de Almeida e Albuquerque**¹³, governador da colónia (1869-1876), da autoria de José Simões de Almeida (Sobrinho)¹⁴. Situa-se na antiga Praça dos Governadores ou do Pelourinho, depois Praça Alexandre Albuquerque (ou só "do Albuquerque"), cidade da Praia (ilha de Santiago).

Keywords:

Bronze, busto, cruz, esfera, estátua, Fogo, Mindelo, obelisco, padrão, pedra, Praia, Ribeira Brava, Sal, Santiago, Santo Antão, S. Filipe, S. Nicolau, S. Vicente.

Assemelha-se às imagens conhecidas do militar da Armada, diluindo-se o peito pela parte inferior da figura, ainda em bronze. Está na linha de outras obras do autor, como os bustos dos reis D. Carlos ou D. Manuel II, como estes correctos e de eficaz iconografia. Destaque-se o bom trabalho do pedestal, embora demasiado alongado, assim afastando da vista do observador a obra que suporta.

Desconhece-se por enquanto o autor e a data exacta da inauguração na mesma praça do busto trajando militarmente, também de bronze, do governador **Alexandre Alberto Rocha de Serpa Pinto** (1894-1897)¹⁵, mas ela anda próxima da do colega Albuquerque, já que no plinto está a de 1927. Porém, uma notícia de 1928 diz o seguinte sobre o assunto: “Chegou ontem de Lisboa [à cidade da Praia] uma nova estátua [era um busto] que vai ser erigida na Praça dos Governadores, em pleno jardim, ao que foi eminente governador desta província. A sua inauguração será para breve. Esta nova estátua foi mandada executar pela Câmara Municipal, tal como a do vice-almirante Caetano de Albuquerque, há tempos inaugurada.¹⁶” A estima local por Serpa Pinto manifestava-se ainda em 1942 enquanto corria em Cinfães (concelho de nascimento do militar) uma subscrição para um busto seu, sugerindo-se que o arquipélago contribuisse para ela: “Notícias de Lisboa dizem que se abriu em Cinfães, terra da sua naturalidade, uma subscrição para um monumento a erigir naquela localidade à memória do grande explorador africano. Tratando-se de enaltecer o homem que foi um dos maiores governadores de Cabo Verde, é dever de todos os municípios do arquipélago concorrer, na medida das suas posses, para essa consagração.¹⁷”

Serpa Pinto também tem busto, uniformizado como tenente-coronel, em S. Filipe, ilha do Fogo. Tal como acontece com o da Praia, não conseguimos ainda saber a autoria que é de boa factura e certamente de autor português europeu¹⁸ nem a data – decerto posterior, a avaliar pelo maior número de condecorações que ostenta. Mais estilizado o da Praia, mais naturalista este, no tratamento do rosto e condecorações, que apresenta pouco usual ramo de louros visível na zona inferior (do busto), trepando por ele, do lado direito. Nos dias revoltos que mediaram entre o 25 de Abril de 1974 e o 5 de Junho de 1975 da independência (ou pouco depois), este e outros monumentos das ilhas sofreram as inclemências *próprias* dessas conjunturas: foram apeados e maltratados. Deixamos aqui duas notas alusivas à deposição deste busto, da autoria de Teixeira de Sousa, notável escritor das ilhas, existentes no seu romance *Xaguatê*¹⁹. Eis a primeira: “Ao abeirar-se do plinto sobre o qual jazia outrora o busto de Serpa Pinto, não viu nem este, nem os homens que antigamente vinham conversar sobre chuva, negócios, Governo, cavalos, navios, doenças, mortes, escândalos”; a segunda, passa-se durante uma conversa entre as personagens Benjamim (*americano* de torna-viagem) e engenheiro Ovídeo: “- O Sr. Engenheiro apoiou o arrancamento da cabeça de Serpa Pinto? / - Não estava cá, nem em Cabo Verde. Vivía em Angola. Mas, se estivesse

presente, não teria impedido que tal coisa se fizesse. / - Não? / - Não, porque há-de compreender que o momento em que isso foi feito, e tantos outros actos perpetrados pelo povo, foi um momento de desforra, de ajuste de contas, possível graças à revolução do 25 de Abril em Portugal. Impedir de imediato esses actos seria como que querer sustar as cataratas do Niagara (...)."

Diversos médicos militares portugueses, várias décadas após a sua passagem pelas ilhas, continuam a ser lembrados com carinho, devido ao compromisso demonstrado no tratamento das populações, mormente na honradez da declaração de morte por *fome* durante crises de seca²⁰. Um deles foi **Francisco Augusto Regala**²¹ (que inclusive criou família localmente), a quem, no dizer do "Notícias de Cabo Verde" "Durante anos, não houve pobre algum que não encontrasse nele um desvelo carinhoso e desinteressado, como médico, ou um óbolo, uma protecção, uma hospitalidade enternecedora, como homem. Não recuava perante as visitas médicas e gratuitas aos casebres mais sórdidos, nem perante a insistência de consultas, que ele dava a toda a hora do dia e da noite, em casa, no hospital, até em plena rua." A sua morte dramática a 11 de Abril de 1937 junto à campa de um filho falecido quinze dias antes, mais contribuiu para que desde logo se formasse uma comissão destinada a homenageá-lo. No mesmo jornal, em final de artigo, podia ler-se: "Uma comissão de pessoas em destaque no nosso meio vai abrir uma subscrição pública destinada a perpetuar na nossa cidade, sob a forma que se combinar, a memória do ilustre extinto"²². Ainda no "Notícias de Cabo Verde", mas a 15 de Junho²³, já se divulgava que a subscrição organizada pela "Comissão Pró-Monumento ao Dr. Regala"²⁴ conseguira obter em cerca de dois meses a importância de 11 contos... E a 10 de Setembro de 1938 realizou-se uma récita com o drama em três actos "O Milagre de Nossa Senhora da Luz" e a revista em um acto e quatro quadros "Vamos na Fita"²⁵ representados pelo grupo de amadores "Sempre Fixes" que teve tanto sucesso que foi necessário repeti-la no Cine-Teatro Eden Park pouco depois²⁶. Assinado por R. Castro²⁷, datado de 1941 e encomendado em Lisboa²⁸, o busto em bronze repousava sobre elegante e raro pedestal salomónico, por sua vez assente num soco de três degraus circulares, numa pracinha com o nome do venerado clínico, próxima do hospital da ilha, local oficial em que ele exercera o seu abnegado mester. O pavimento de quadrículas, os quatro bancos de cimento que rodeavam o memorial e os arranjos de vegetação que o ornamentavam conferiam à praça um encanto singular e intimista. Digamos que o aspecto digno embora pouco marcante da escultura era ampliado pela originalidade do pedestal e pelo enquadramento urbanístico em que se inseria, infelizmente perdidos na actualidade²⁹.

Ainda desta tipologia, mas em pedra, foi inaugurado em 10 de Junho de 1942³⁰ um busto do poeta **Luís de Camões**³¹ no Mindelo (ilha de S. Vicente), numa das extremidades da antiga Praça Serpa Pinto³². Neste caso, foi o município a confiá-lo, em Lisboa, a autor desconhecido. Um texto assinado por "J" inserido no jornal "Notícias de Cabo Verde" de 29 de Novembro de 1941³³ e

aparentemente enviado de Portugal, não chega a revelá-lo: “Amigo que muito quero e prezo, levou-me num dos últimos dias de Julho à oficina do escultor onde estão sendo executados os bustos que o ilustre professor do Liceu Gil Eanes e vereador da Câmara Municipal de S. Vicente, sr. Dr. Luís Terry, encomendou e se destinam à praça Serpa Pinto, na cidade do Mindelo”. Mas a ideia é cerca de um ano anterior, como podemos verificar pela seguinte notícia de 25 de Maio de 1941: “A Câmara Municipal de S. Vicente está beneficiando as praças e largos da cidade. Os melhoramentos consistem principalmente na jardinagem mais cuidada, na pintura geral destes e dos já existentes e do coreto da Praça Serpa Pinto. Beneficiou-se o largo Vasco da Gama. Já foram encomendados dois bustos destinados à mesma praça.³⁴” A peça segue um padrão continuamente reproduzido, do poeta com sua coroa de louros, gola de folhos e couraça que ainda hoje se pode encontrar em miniaturas vendidas em lojas de souvenirs de Portugal. Assenta em pedestal constituído por pilares sustentados por embasamento quadrangular de três níveis. Completam-no uma cruz de Cristo em relevo na parte frontal do topo e uma reprodução de “Os Lusíadas” em baixo. À cerimónia compareceram o presidente e vogais do município, alunos do Liceu Gil Eanes e escolas primárias, tendo sido o programa dirigido pelo dr. Luís Terry. Foi um professor, João Manuel Miranda, a fazer o discurso da praxe, com referências ao épico, “exemplo mais vivo de patriotismo que se conhece no mundo inteiro”...

Na mesma praça, provavelmente em data próxima e talvez de idêntica autoria, ergueu-se um busto também em pedra do militar abolicionista **Sá da Bandeira**³⁵. Foi ele quem mudou o extravagante nome da cidade de Leopoldina³⁶ para Mindelo, em memória do desembarque liberal durante a guerra civil de 1828-34. De factura semelhante e pedestal idêntico, tem na base o escudo das quinas, à semelhança do livro do vizinho Camões. Não passou o facto despercebido a Henrique Teixeira de Sousa que os relatou no romance *Entre duas bandeiras*³⁷: “No jardim da Praça Nova decorria uma algazarra dos demónios em volta do busto de Camões. Já só restava o plinto. A cabeça do vate havia sido arrancada e atirada para um canteiro. No pedestal lia-se: ‘Liber-ta o teu escravo Jau, seu escravocrata’. No outro extremo do jardim reunia-se outro magote, este em redor do busto de Sá da Bandeira. O marechal também foi decapitado e baptizado postumamente de escravagista, talvez por ter tido a ideia de abolir a escravatura, quando ministro da Marinha e Ultramar.” Recuperados e restaurados, foram anos mais tarde repostos nos mesmos locais.

De 1964 e do escultor Martins Correia³⁸ é o busto em bronze, sobre plinto paralelepípedo quadrangular, do advogado, professor e deputado por Cabo Verde na Assembleia Nacional de Portugal **Dr. Adriano Duarte Silva**³⁹, cuja maior realização a favor da sua terra foi convencer o Governo central a realizar o cais acostável do Porto Grande - o qual, com algumas ampliações, derivadas de modernas necessidades, ainda serve a ilha de S. Vicente. A escultura, cuja ideia foi lançada pelo vereador da Câmara Municipal de S. Vicente



Jorge Silva, teve inauguração a 1 de Dezembro de 1964⁴⁰ na Pracinha do Liceu (esplanada que então tomou o seu nome)⁴¹, virada ao Liceu Gil Eanes, onde o representado tinha sido professor e reitor. Das melhores que no género se implantaram até hoje na ilha, apresenta-nos uma figura depurada, com contido e estilizado acerto, ainda assim convincente, como era habitual nas obras de Martins Correia. Mas apesar do prestígio da sua figura, o busto foi nos idos revolucionários de 1975 mais um dos que foram derribados. A propósito deste e daquele de que falaremos a seguir, do poeta José Lopes da Silva, escreveu Germano Almeida no romance *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo*⁴² o seguinte: "Reparava [Napumoceno] por exemplo, que aqueles que pretendiam uma federação com Portugal procediam com a mesma intolerância daqueles que só viam mar para os seus adversários. E em semelhante clima, ninguém de senso poderia optar em consciência e por isso quando vira os bustos de pessoas respeitáveis como o

Luís de Camões e Sá da Bandeira.

poeta José Lopes ou o Prof. Duarte Silva serem arrasados ou arrastados pelas ruas da cidade, como se em vez de filhos dilectos desta terra fossem grandes criminosos a merecer ignominiosa punição, decidiu fechar-se em sua casa, redigir o seu testamento em sossego e esperar com paciência pela morte.” O busto seria reposto, quando a praça recebeu obras de requalificação, por volta de 1988-89.

Aquela que porventura terá sido a última obra de arte pública escultórica erigida em Cabo Verde em tempo colonial foi dedicada ao poeta **José Lopes da Silva**⁴³, também professor, dos ensinos primário e secundário, para além de vice-cônsul do Brasil e França no Mindelo. Situada numa pacata e agradável pracinha próxima do local onde ele viveu, é constituída por busto de bronze sobre pedestal granítico polido, de forma paralelepípedica irregular assente em embasamento de dois níveis, no mesmo material. É a única que não apresenta revestimento de vestuário, contrariamente a todas as outras, de gente fardada ou, com maior raridade, à civil. Dedicado “Ao poeta da Alma Arsinária⁴⁴” e datado de 1971, configura-se como peça discreta mas de realce, no seu acerto psicológico. Tem a autoria do escultor, ex-professor da Escola Superior (hoje Faculdade) de Belas Artes de Lisboa e músico Eduardo Sérgio. Como acima dissemos, também sofreu as inclemências dos tempos independentistas de meados da década de 70. Teixeira de Sousa relata esses desmandos com grande pormenor no já citado romance *Entre Duas Bandeiras*⁴⁵: “Quando a cidade acordou, algumas transformações se haviam operado durante a noite, em vários pontos do Mindelo. O busto do poeta José Lopes fora pintado de preto. Em vida era branco, louro, de olhos azuis. O plinto estava coberto de cruces suásticas de alto a baixo. Isso doeu aos admiradores e a quantos haviam sido amigos dele, e se recordavam da sua personalidade impoluta (...) O seu busto, agora pintado de negro, enlutava Cabo Verde inteiro”. E mais adiante, quando as personagens Vinia e Tói Delgado conversam no cemitério do Mindelo: “Deixaram o local para uma visita ao túmulo do poeta José Lopes, cujo busto havia sido borrado de preto. Decerto onde se achava não sofria a dor daquele ultraje. Em compensação, a sepultura dele estava recamada de flores.” Deve-se à insistência de Adriano “Dul” da Cruz Brito, deputado municipal de 1975 a 1991 e dirigente desportivo, a reposição dos bustos de Adriano Duarte Silva e José Lopes da Silva, com discreto mas eficaz apoio do então Presidente da República Aristides Pereira⁴⁶. Eduardo Sérgio, que conseguimos contactar em Colares, disse-nos⁴⁷ que a obra lhe foi encomendada pelo ministério do Ultramar nos finais dos anos 60, através do arquitecto Luís Possolo que ali era funcionário superior e que também lhe havia solicitado trabalhos para o Hotel Algarve, na Praia da Rocha. Ainda segundo informe do escultor, a fundição em bronze terá sido feita em Vila Nova de Gaia, talvez nas oficinas do Sr. Bernardino⁴⁸ com quem trabalhava. Não se recorda no entanto de quem foi o canteiro autor do plinto mas referiu que com muita pena, não esteve na inauguração do monumento: “O ministério do

Ultramar, convidando-me, não parecia ter verba para me pagar as passagens e estadia...”.

Por motivos logísticos, os seguintes casos ainda não foram suficientemente estudados:

Saber-se como prosseguiu um peditório surgido em 1927 para monumento ao **poeta e pedagogo João de Deus** (eventualmente, busto), recolha de fundos feita em Ribeira Grande, Santo Antão, por Jacinto José Estrela, presidente da Comissão Directora da Biblioteca Rosariense⁴⁹, à semelhança de outra que decorria em Portugal, sustentada em contributos das crianças das escolas primárias⁵⁰.

Busto do Infante D. Henrique, de autoria e data de feitura desconhecidas, erigido em Assomada, ilha de Santiago⁵¹, também apeado e depois recuperado pelo artista mindelenses Manú Cabral em 2008 com o apoio da empresa de combustíveis ENACOL. Encontra-se reposto na mesma cidade, embora não no local primitivo.

Estátua⁵² ao **Infante D. Henrique**, não executada, mas prevista para a frente do novo liceu da Praia, então em construção⁵³.

Busto do governador Leão Maria Tavares Rosado do Sacramento Monteiro (1963-1969)⁵⁴, falado pelo menos desde Agosto de 1969⁵⁵ para S. Filipe, ilha do Fogo de onde os seus ascendentes eram naturais. A peça concretizou-se.

Uma obra relacionada com o **cónego António Oliveira Bouças** em S. Nicolau que terá sido destruída pela altura da independência mas cujos restos foram preservados por um sacristão local⁵⁶.

Estátuas

Sendo uma estátua semi-pública, por se encontrar no cemitério de S. Vicente, mas logo à entrada e visível da rua através do portão gradeado, aquela que poderemos designar por **“A Dor”** é a primeira (que saibamos) de considerável porte a ser erigida em Cabo Verde⁵⁷ e logo de famosa autoria: Maximiano Alves⁵⁸, pai de extensa obra escultórica de Portugal, tanto de interiores como de rua, por exemplo o monumento aos Mortos



Adriano Duarte Silva - Esc. Martins Correia



José Lopes da Silva - Esc. Eduardo Sérgio



"A Dor" e António Manuel da Costa Lereño
- Esc. Maximiano Alves



da Grande Guerra, de Lisboa, quase contemporâneo desta obra. A figura jacente situa-se no mausoléu da família do prestigiado comerciante Ricardo José Serradas e está assinada e datada de 1921, com indicação de feitura em Lisboa. Inscrevendo-se ainda na tradição naturalista de oitocentos, o tratamento anatómico é perfeito e o escultor consegue dar-nos com mestria o sentimento dramático do desgosto sentido pela perda de alguém querido, instalando o peso emocional no corpo deitado e convulso, em detrimento da expressão facial que não conseguimos ver devido ao rosto estar escondido entre os braços e a tampa do sarcófago. Talvez pela sua qualidade e verosimilhança, de tal modo esta peça marcou o ideário fúnebre e fantástico da ilha que ainda hoje há crianças que se assustam ao ouvir falar de “nha⁵⁹ Marquinha”, nome pelo qual a estátua ali é conhecida⁶⁰.

Também de Maximiano Alves é o memorial ao médico militar **Dr. António Manuel da Costa**

Lereno⁶¹, erguido através de subscrição pública e inaugurado a 4 de Maio de 1953⁶² no centro histórico da cidade da Praia. Visivelmente inspirado, no que concerne às figuras da base, no monumento lisboeta a Sá da Bandeira (autoria do escultor italiano Giovanni Ciniselli sobre suporte de outro escultor, Germano José de Salles⁶³), o conjunto consta de uma base em pedra com vários blocos sobrepostos que vão diminuindo de perímetro (o terminal, mais alto, serve de plinto), em cujo topo está o busto do homenageado, em traje de gala e medalhado; em baixo, observa-se um conjunto estatuário de mulher do povo sentada que ostenta lenço na cabeça ao modo cabo-verdiano. Com a mão esquerda segura uma criança à ilharga (seu filho...) e com a direita aponta para o clínico, como que dizendo à criança o que na inscrição se pode ler: "Ao Dr. Lereno, médico, homenagem de gratidão". Pese o óbice acima apontado e o facto de haver notória desproporção entre a dimensão do busto e a das duas figuras que o completam, o memorial ao médico mobila bem a pracinha com o seu nome⁶⁴ em que se encontra instalado. Nos panejamentos da figura feminina pode ver-se o carimbo da Fundação Abreu, de Lisboa.

As estátuas aos navegadores Diogo Afonso (Mindelo) e Diogo Gomes (Santiago), ambas encomendadas pelo ministério do Ultramar e realizadas em 1956⁶⁵, são da mesma tiragem. Vejamo-las no entanto, em separado, como tem sido norma deste texto.

A de **Diogo Afonso**, descobridor de S. Vicente e de mais algumas ilhas ocidentais do arquipélago (indicação que ficou em letras de bronze numa das faces do pedestal), é do escultor Gustavo Bastos⁶⁶. Destinou-se à Praça Estrela do Mindelo, virada para o quintalão da empresa de distribuição de água Ferro & Cia., perto do mar mas fora da vista deste. A primeira informação conseguida sobre ela data de 6 de Dezembro de 1956 e encontra-se no "Diário de Notícias" de New Bedford⁶⁷. Ali se dizia que Bastos estava "a trabalhar numa estátua de Diogo Afonso, para a



Diogo Afonso - Esc. Gustavo Bastos

provincia de Cabo Verde, obra que lhe foi adjudicada por concurso”. A 2 de Maio de 1961 descerrou-se o monumento, na presença do governador Silvino Silvério Marques. O presidente da Câmara Municipal, Henrique Teixeira de Sousa, referiu-se ao facto de aquela ser a primeira estátua em bronze erigida na cidade⁶⁸. Ao mesmo tempo referia a polémica da localização do monumento que, como apontava, não era do agrado dos mindelenses. E explicava o motivo da mesma: “Concluindo, todo este conjunto urbanístico [que enumerara antes e comportaria nova igreja matriz, quartel de bombeiros, esquadra de polícia, liceu e escola industrial, equipamentos de que a estátua seria a placa geradora e que só tiveram até hoje concretização no liceu], a que não faltará um cenário de fundo condizente, isto é, o futuro bairro do Monte Sossego cujo projecto se acha concluído ou quase, a Praça Nova, o *quartier* elegante da cidade, deixará de enrugar os lábios para as coisas da Salina⁶⁹.” Terminava o autarca, aludindo de novo à estátua como motivo propiciador da pretendida melhoria urbanística que se esperava para o local: “A colocação na Salina do monumento a Diogo Afonso é um gesto que cala fundo nos corações humildes do Mindelo. Exprime, além disso, uma confiança no futuro da cidade que só nos poderá alegrar em vez de ferir a nossa sensibilidade. Diogo Afonso veio para junto do homem da rua para lhe trazer uma mensagem de esperança em melhores dias.” A peça que o escultor modelou está na linha da estatuária oficial que José-Augusto França denominou como “esKultura” – ou seja, literalmente “escultura com capa” –, multiplicada por todo o país, ilhas adjacentes e ultramar desde os finais dos anos 20 com o “Zarco” de Francisco Franco para o Funchal até ao início dos 70⁷⁰. Contudo, a representação de Diogo Afonso tem algo na sua estilização discreta que a distingue de muitas congéneres e a aproxima da de Barata Feyo alusiva a Bartolomeu Dias (1952) para a cidade do Cabo, excepto no tratamento do material, aqui mais suavizado. O navegador e povoador, de barrete na cabeça, avança o pé esquerdo segurando na mão desse lado um quadrante e na outra o que poderá ser uma carta de marear. Um inevitável e vigoroso capote e botas conferem-lhe ar inapropriado em local de temperaturas bem mais altas que as do continente europeu, de onde era originário... O nome do escultor está virado ao céu, na base de bronze que faz parte da estátua, por sua vez assente no pedestal de pedra, pelo que só é observável com auxílio de uma escada... Apesar da sua dimensão, o monumento também não escapou aos derrubes da época revolucionária. Para documentar o facto, mais uma vez recorramos a Teixeira de Sousa, neste caso de novo ao romance *Entre Duas Bandeiras*⁷¹: “Na Salina fora derrubada a estátua de Diogo Afonso, o descobridor da ilha. O monumento jazia por terra com um cabo metálico em volta do pescoço.” Curiosamente, foi esta a que melhor sorte teve na reposição, feita em pequeno enquadramento (dito Praça do Navegador) junto à Torre de Belém⁷², na Praia de Bote, com o mesmo pedestal paralelepípedo em pedra. Neste, cravou-se entretanto um escudo português em bronze oferecido por Craveiro Lopes na sua visita à

ilha em 1955, remanescente de destruído **padrão dedicado a Diogo Afonso**, na altura inaugurado pelo Presidente, feito em cimento e pago pelo município são-viceentino⁷³.

A estátua de **Diogo Gomes**, provável descobridor da ilha de Santiago, foi para a Praia e é da autoria de Joaquim Correia⁷⁴. Uma notícia de finais de Abril de 1958 dava-a na Praça do Albuquerque, prestes a ser inaugurada⁷⁵. Previa-se entretanto o descerramento para a altura das festas da comemoração do centenário de elevação da Praia a cidade, o que efectivamente sucedeu na data de 14 de Junho⁷⁶. A filiação na mesma “esKultura” de que acima falámos é algo atenuada pela movimentação dos volumes, consistente com a restante obra do autor. Produto de um artista honesto e empenhado, admirador confesso de Rodin, Bourdelle e Despiau⁷⁷, apresenta a panóplia habitual de adereços náuticos (quadrante e carta marítima). Virada ao mar, na Rua Pedro Álvares Cabral, junto ao palácio da Presidência da República e sobranceira à rampa de S. Januário, a estátua está em local privilegiado. Desnecessária foi a inclusão de uma espada, pois o território descoberto era desabitado – alusiva talvez a incursões feitas por Gomes em territórios continentais africanos próximos... A peça está assinada e datada (1956) em local bem visível, quase à altura do olhar do observador, e, tal como a de Diogo Afonso, obteve o 1.º prémio em concurso público. Derrubada, foi reposta no mesmo local⁷⁸.

Deixámos propositadamente para o fim deste pequeno rol de estátuas (afinal as existentes), a dedicada em 1922⁷⁹ aos **aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral**, situada no Mindelo, junto à antiga Alfândega, hoje Centro Cultural do Mindelo. Alusiva à primeira travessia aérea do Atlântico Sul, trata-se de uma águia, na posição de levantar voo, sobre morro rochoso fingido, de altura considerável, que estreita para o topo. O monumento ficou enquadrado numa praça com canteiros de flores, bancos, candeeiros e balaustradas em redor, a que se deu o nome de “Esplanada dos



Diogo Gomes - Esc. Joaquim Correia

Aviadores” mas que também foi conhecida como “Esplanada de Gago Coutinho” ou simplesmente “Esplanada”. Por enquanto, desconhecemos o nome do escultor da ave de rapina. Porém, é de referir a enorme semelhança com monumento de idêntica homenagem inaugurado em Cascais, a 30 de Março de 1929, da autoria de Alberto Moraes do Valle⁸⁰. A feitura do memorial da cidade do Mindelo foi rápida, com subscrição que correu localmente. E que deu não só para este conjunto como para um padrão que se situava dentro de água, na zona da Pontinha (por isso conhecido como **Padrão da Pontinha**), à baía da Matiota, local onde o avião dos dois heróis amarara na sua primeira paragem no arquipélago, já que a segunda teve lugar na Praia. Coutinho e Sacadura foram recebidos pelo povo e pelas autoridades com alegria no Mindelo, onde estiveram cerca de 12 dias, para reparações no avião cujos flutuadores deixavam entrar água. O padrão teve de ser destruído nos anos 80, para construção dos estaleiros navais da Matiota mas a águia continua de asas abertas, pronta a voar – coisa que nunca aconteceu por algo que, diz a piada soez mil vezes repetida, tem a ver com a honorabilidade da mulher mindelense e que portanto aqui não avançamos... Resta dizer que o padrão da Matiota teve sucessor nas imediações do cais acostável, com uma sugestão de vela (de iluminação), cilindro com chama em cima (ambos em mármore) e orifício nesta, da autoria de João Cutileiro. No corpo do monumento, junto ao simulacro de chama, inscreve-se uma cruz de Cristo sobre os dizeres “Gago Coutinho – Sacadura Cabral – Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul – 1922”. A peça foi oferecida ao Mindelo pela Comissão Nacional (portuguesa) para as Comemorações dos Descobrimientos, por ocasião do V Centenário da Assinatura do Tratado de Tordesilhas, em 1994.

Padrões, Obeliscos e Outros

Para além do padrão que acabámos de referir, outros houve. Um deles pertence à longa relação erigida no ano de 1940 em Portugal continental e territórios de além-mar por ocasião das comemorações do duplo centenário da fundação e restauração da nacionalidade. Trata-se do **Padrão dos Centenários do Mindelo**, situado na Rua de Coco (ou “Largo do Cruzeiro”, precisamente devido à cruz de Cristo que o encima). É uma massa de grande dimensão, pouco elegante, mas muito bem preservada que ainda ostenta as datas que motivaram a sua criação.

Em S. Filipe, no Fogo, à vista da ilha Brava, temos outro **padrão, desta feita alusivo à viagem do Presidente Craveiro Lopes a Cabo Verde** em 1955. É obra memorialística, típica do género, com base fuste e capitel cúbico, no qual estão esculpidas as quinas de Portugal e caravelas. Sobrepujando-o, uma esfera armilar encimada por cruz de Cristo, ambas em metal, em muito mau estado de conservação. No fuste, a inscrição “1955 – Visita de Sua Excelência o Senhor Presidente da República, General Francisco Higino Craveiro Lopes – A Ilha do Fogo”.

Um outro deste ano e decorrente da mesma visita ainda se pode ver em bairro que continua a ter o nome do Presidente, ao qual poderemos por motivos operacionais chamar **padrão Craveiro Lopes**. Teve eventualmente bronzes e inscrições. Está muito mal conservado, embora mantenha a volumetria inicial.

O **obelisco dos Descobrimentos** encontra-se na Praia, nas imediações da Câmara Municipal. Mal conservado, ostenta alguns sinais originais como o escudo português e as datas de 1460 e 1960, pelo que deve ter sido inaugurado à data do V centenário da morte do Infante D. Henrique. Falta-lhe no entanto um remate do qual ainda se pode ver o suporte, talvez uma esfera armilar ou cruz de Cristo.

Em 1958 já se falava do **padrão henriquino de Monte Agarro** (Achada de S. Filipe, Praia)⁸¹. Dizia-se que o monumento iria ser erigido na cidade por ocasião das Festas Henriquinas, em 1960, o que de facto sucedeu. Com a forma geral de um quadrante náutico, em pedra e com baixos-relevos de caravelas e inscrições alusivas, era semelhante aos de Pangim (Goa, Índia portuguesa), Dili (Timor-Leste) e Cacheu (Guiné), por exemplo. Foi reproduzido em postais ilustrados locais da altura.

De 1966 e exibindo-se junto à reconstituição do Forte do Príncipe Real em Preguiça, S. Nicolau, é o modesto **padrão dedicado ao V centenário do nascimento de Pedro Álvares Cabral** que passou pela ilha aquando da sua viagem para o Brasil. Pequena construção de pedra ou cimento, nasce perto do chão e eleva-se um pouco em curva de um dos lados e verticalmente do outro, com cruz de Cristo e placa alusiva laterais⁸².

De dois outros padrões, não conseguimos suficientes dados, embora haja imagens de ambos: um deles, podemos designá-lo por **padrão do Aeroporto do Sal**. A configuração era a de um obelisco assente em alguns degraus, no qual se podia ver uma cruz de Cristo (nas fotografias que conhecemos aparenta ser metálica). Sobre ela erguia-se uma espada em metal com a ponta virada ao céu; o outro, erigido por volta de 1940, a expensas da Câmara Municipal de S. Vicente, igualmente sobre suporte de degraus na Praça Estrela (antiga Salina), e era uma **memória em honra dos desportistas mindelenses**⁸³.

No "Notícias de Cabo Verde" de 25 de Maio de 1941 fala-se de outra obra, curiosa pelo ineditismo do assunto. Trata-se de um lago com uma **bola-mundo** no centro, em relevo e a cores, também mandados fazer pela Câmara Municipal de S. Vicente, em invocação dos Descobrimentos portugueses. O conjunto foi inaugurado no centro da então Praça 1.º de Dezembro, existente entre o Liceu Gil Eanes e o Palácio do Governo, em 10 de Junho de 1941⁸⁴, no rescaldo das comemorações nacionais do duplo centenário da Fundação e Restauração da nacionalidade...

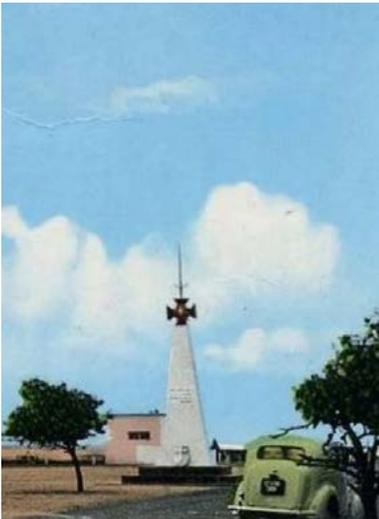
Outros padrões haverá, espalhados pelas ilhas, que requerem estudo demorado e... financiado. Mas estes que aqui "declarámos" já dão uma ideia bastante aproximada do que existe.



Padrão a Gago Coutinho e Sacadura Cabral



Padrão do Aeroporto do Sal

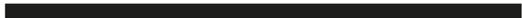


Eis pois o panorama que podemos traçar sobre o espólio de escultura pública cabo-verdiana anterior à independência do país. Lembramos o título deste artigo e o facto de o termos designado como *arte pública escultórica da época colonial* e não *arte pública colonial*.

Na realidade, não houve aqui programa objectivo de estatuária colonial. Um ou outro padrão de visita presidencial e duas estátuas de vulto perfeito encomendadas pelo ministério do Ultramar não chegam para dar ao conjunto de representações (ou a um grupo dentre elas) a pejorativa designação. Digamos que embora feita fora, sempre em Portugal, a arte pública escultórica cabo-verdiana pré-independência é coisa mais ou menos de ideário interno, mesmo quando se trata de um Camões ou um Sá da Bandeira... anti-esclavagista. Nem um conquistador, que aqui não tinha cabimento, mas dois descobridores que as trouxeram ao conhecimento de Portugal e do mundo. Talvez por isso, após a loucura do tempo revolucionário que tudo varreu, as peças voltaram a ocupar os seus lugares.

Esteticamente, o caminho manteve-se alinhado entre o naturalismo de oitocentos e a estatuária oficial do Estado Novo, mais ou menos modernizada, que encheu praças, jardins e parques de todo o Portugal, ilhas atlânticas e ultramar longínquo. Sem peças de grande envergadura, como aconteceu em Angola e Moçambique, sem exemplares de autores de nome sonante como os de Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo ou António Duarte, Cabo Verde recebeu no entanto algumas peças interessantes, sobretudo nas duas maiores cidades que eram e continuam a ser a capital, Praia, e o portuário Mindelo, aquelas onde se encontram os exemplares de melhor qualidade.

Nunca tocado com este desenvolvimento, aqui fica pois um primeiro estudo geral do tema – que, sendo possível aprofundar localmente, nós ou outros deveremos continuar.



Notas

¹ Agradecemos a José Marcos Soares (Mindelo, S. Vicente) e à escritora Ondina Ferreira (Praia, Santiago) a simpatia da colaboração; a Maria José Amador, pela revisão do *abstract*. Confinámos o historial de cada obra a um único parágrafo – o que no presente caso parece trazer ao leitor mais vantagens que desvantagens. A primeira alusão à identificação de cada obra vem a negrito. Fotos de Joaquim Saial, excepto a do Padrão do Aeroporto do Sal, de postal ilustrado.

² *Uma escultura esquecida de Maximiano Alves no cemitério do Mindelo*, in “*Liberal*” (jornal electrónico – 1.ª série), 14.10.2005; Eça de Queirós, Salazar, José Lopes, Duarte Silva e o Dr. António Lerenó, in “*Liberal*” (jornal electrónico – 1.ª série), 21.10.2005; *A são-vicentina estátua de Diogo Afonso e um programa urbanístico que nunca se concretizou*, in “*Artiletra*” – *Jornal/Revista de Educação, Ciência e Cultura*, n.º 104, Maio-Junho.2010; *Arte pública colonial em Cabo Verde*, in “*Terra Nova*”, Maio.2016.

³ A primeira (e curta) referência ao assunto por nós feita situa-se em SAIAL, Joaquim. *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, e alude ao busto de Serpa Pinto mandado executar pela Câmara Municipal da cidade da Praia (dele falaremos adiante).

⁴ Tirando talvez algum cruzeiro religioso.

⁵ Foi restaurado em Portugal, onde chegou em finais de 1962. Ver “*Diário de Notícias*” de New Bedford (a partir daqui, DNNB), EUA, 19.11.1962, p. 2. Na altura foi estudado e desenhado pelo arquitecto Luís Benavente que lhe introduziu alterações a nível da plataforma de pedra e das ferragens. Os desenhos estão depositados na Torre do Tombo, Portugal – Código de referência: PT/TT/LB/C/002/2085; Cota actual: Luís Benavente, pt. 2085.

⁶ No “*Notícias de Cabo Verde*” (a partir daqui, NCV) de 29.11.1941, p. 2, um autor que assina como “J” (?) fala de um outro na Praia, “nas traseiras da Câmara Municipal, em local vedado ao público e onde mal se vê”, obviamente muito mais moderno que o de Ribeira Grande.

⁷ Data existente no pedestal. Em <http://www.barrosbrito.com/9886.html> diz-se que a inauguração teve lugar oito anos depois, em 15.06.1884.

⁸ A oficina de António Moreira Rato situava-se na Av. 24 de Julho, 300, Lisboa, conforme se pode ler na base do monumento. A ligação dele ao arquipélago de certo modo manteve-se, pois ainda em 27.11.1890 acompanhou, bem como outros membro das sua família, o funeral de Carolina Wadington de Brito, viúva de antigo director de obras públicas de Cabo Verde (a este propósito, ver “*Notícias Ilustrado*” de dia 28). José Francisco Ferreira Queiroz, na sua tese de doutoramento em História da Arte *Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, apresenta-o como canteiro e repete a afirmação em *A casa do Campo Pequeno da família Pinto Leite*, in “*Revista da Faculdade de Letras do Porto - Ciência e Técnicas do Património*”, 2004. Por apurar, estão as suas datas de nascimento e morte. Não confundir com o escultor José Moreira Rato Jr. (1860-1937).

⁹ Ribeira Brava, S. Nicolau, 1805 – Ribeira Brava, 1873. Considerado o primeiro médico cabo-verdiano, Júlio José Dias formou-se na Sorbonne, Paris, com a tese *Essai sur la lithotritie* (1830). Granjeou a admiração dos conterrâneos, sobretudo devido ao facto de nunca cobrar pelas consultas que fazia e por ter cedido em 1866 a sua casa para a criação do Seminário-Liceu, instituição decisiva na formação das elites cabo-verdianas das décadas seguintes.

¹⁰ O monumento situa-se na Praça Cónego Dias.

¹¹ O que era comum na época, de modo a quase sacralizar os homenageados, que assim eram quase *divinizados* em relação ao comum dos mortais.

¹² P. 321. O artigo, embora publicado neste almanaque de 1899 é datado de Lisboa, Setembro de 1894.

¹³ Lisboa, 1824 – Lisboa, 1916.

¹⁴ Figueiró dos Vinhos, 1880 – Lisboa, 1950. Assinatura e data vêem-se claramente na zona que podemos impropriamente designar como “axila” esquerda do homenageado.

¹⁵ Cinfães, 1846 – Lisboa, 1900. A hora tardia em que nos foi possível estar ao pé da obra não permitiu perceber nela qualquer nome ou data. Só uma observação mais detalhada poderá eventualmente descobrir esses dados. A nosso pedido, o jornalista Nuno Rebocho (assessor da Câmara Municipal de Ribeira Grande de Santiago) solicitou insistentemente esta informação à Câmara Municipal da Praia mas não obteve qualquer resultado.

¹⁶ “Diário de Notícias” (Portugal), 11.03.1928, p. 9. Neste particular, tanto pode ter acontecido a data ter sido gravada e o busto ter chegado atrasado em relação ao previsto, como a notícia ter sido entregue tardiamente ao matutino.

¹⁷ “NCV”, 29.01.1942, p. 2.

¹⁸ Não foi conseguido contacto com a Câmara Municipal de S. Filipe em tempo útil.

¹⁹ Publicações Europa-América, Mem Martins, 1988.

²⁰ Por exemplo, o Dr. António Lereno (com monumento na cidade da Praia de que se falará mais adiante) ou o Dr. Baptista de Sousa (cujo nome foi dado ao Hospital de S. Vicente).

²¹ Aveiro, c. 1871 – Mindelo, S. Vicente, Cabo Verde, 1937.

²² 15.04.1937, p. 1.

²³ P. 7.

²⁴ Constituída a 1 de Maio e presidida pelo advogado e professor Baltasar Lopes da Silva (futuro autor do romance *Chiquinho* e de outras obras notáveis da literatura e investigação linguística cabo-verdiana). Os contributos variaram entre modestíssimas e elevadas quantias. O presidente da comissão deu 50\$00.

²⁵ “NCV”, 01.09.1938, p. 2.

²⁶ “NCV”, 19.09.1938, p. 4. No “NCV” de 15 de Novembro do mesmo ano, p. 2, informava-se que a récita rendeu 2000\$00 – o que, a juntar aos 20.012\$20 da restante subscrição, perfazia cerca de 22 contos, quantia razoável à época.

²⁷ Ainda não foi possível apurar a identidade completa ou outro detalhe da biografia deste escultor que não é citado em obras de referência.

²⁸ <http://www.racionalismo-cristao.org.br/gazeta/biograf/francisco-augusto-regala.html>, site visto em 14.07.2016.

²⁹ Sem o pedestal inicial, repousa agora sobre base simples e tão incaracterística como a praça, muito modificada.

³⁰ “NCV”, 29.06.1942, p. 1.

³¹ Lisboa, c. 1524 – Lisboa, c. 1580.

³² Hoje, de Amílcar Cabral, mas sempre conhecida como Praça Nova.

³³ P. 2.

³⁴ “NCV”, 25.05.1941, p. 2.

³⁵ Santarém, 1795 – Lisboa, 1786.

³⁶ Terceiro nome (pelo qual era conhecida) da primeira esposa de D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal.

³⁷ Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994.

³⁸ Golegã, 1910 – Golegã, 1999.

³⁹ Mindelo, 1898 – Mindelo, 1961.

⁴⁰ In *A Acção parlamentar do Dr. Adriano Duarte Silva*, ed. Orbis, Lisboa, 1964, publicação feita por um grupo de amigos, por ocasião da inauguração do seu busto na praça 1.º de Dezembro, na cidade do Mindelo, em 1 de Dezembro de 1964. A este propósito, ver também SAIAL, Joaquim. *Capitania – Romance de S. Vicente de Cabo Verde*, Editorial Notícias, Lisboa, 2002, e SOUSA, Teixeira de. *Mais de cinco anos na presidência da Câmara Municipal de S. Vicente*, ed. do autor, s/d.

⁴¹ Hoje do Zimbabwe mas também já foi de 1.º de Dezembro, da Parada e do Correio.

⁴² Coleção “Uma Terra sem Amos”, ed. Caminho, Lisboa, 1991 (antes publicado pela Ilhéu Editora, em Cabo Verde).

⁴³ Ilha de S. Nicolau, 1872 – Mindelo, 1962.

⁴⁴ Um dos livros de José Lopes, de título completo *Alma arsinária – Poemas em aditamento aos do livro “Hesperitanas”*, Lisboa, 1952.

⁴⁵ Ed. Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994.

⁴⁶ LOPES, José Vicente. *Onésimo Silveira, uma vida, um mar de histórias*, ed. Spleen, Praia, 2016.

⁴⁷ Em mensagem electrónica recebida por nós em 20.05.2016.

⁴⁸ É a firma Bernardino – Fundação de Arte, na Vereda Pereirinho, 99, Gulpilhares, Vila Nova de Gaia.

⁴⁹ “De carácter privativo, fundada em 1923”, in MOREIRA, Maria Autelinda Lopes. *O Contributo da biblioteca escolar no processo ensino/aprendizagem*, trabalho final de licenciatura, Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, Praia, 2014.

⁵⁰ “DNNB”, 16.09.1927, p. 8.

⁵¹ Talvez em 1960, à data do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique e do achamento das ilhas.

⁵² A confusão entre estátua e busto é constante nas informações sobre escultura pública, pelo que poderia ser um busto o monumento projectado ou até um padrão.

⁵³ “DNNB”, 08.07.1959, p. 2. Inicialmente de “Infante de Sagres”, passou entretanto a “Adriano Moreira”.

⁵⁴ Nelas, 1920 – Parede, 2005.

⁵⁵ “DNNB”, 15.08.1969, p. 5.

⁵⁶ Informação da escritora Ondina Ferreira.

⁵⁷ Em *Maximiano Alves*, de A. Lopes de Oliveira, ed. Pax, Braga, 1972, indica-se erradamente que a estátua se encontra na cidade da Praia.

⁵⁸ Lisboa, 1888 – Lisboa, 1954.

⁵⁹ “Senhora” ou “Dona”, em crioulo de Cabo Verde.

⁶⁰ Embora com a figura feminina em pé (alegoria da República), Maximiano Alves executou o sarcófago similar para o herói da República Machado dos Santos, no Cemitério do Alto de S. João, Lisboa.

⁶¹ Santa Margarida da Póvoa, Viseu, 1850 – Lisboa, 1916.

⁶² Data indicada em *Cabo Verde – Boletim de Informação e Propaganda*, Ano IV, n.º 45, 01.06.1953.

⁶³ 1884, Praça de D. Luís.

⁶⁴ Ou Pracinha da Escola Grande ou de Camões.

⁶⁵ “DNNB”, 22.01.1957, p. 4.

⁶⁶ Figueira da Foz, 1928 – Porto, 2014.

⁶⁷ P. 2.

⁶⁸ Ver nota 40.

⁶⁹ Nome do lugar, antes de ter o de Praça Estrela.

⁷⁰ Depois do “Monumento ao prisioneiro político desconhecido” de Jorge Vieira (maqueta de 1953, só executado depois do 25 de Abril de 1974, em Beja), seria o “D. Sebastião” (1973, Lagos) de João Cutileiro a fazer verdadeiramente esse corte.

⁷¹ Ver nota 37.

⁷² Réplica ingénua da Torre de Belém de Lisboa que foi erigida em 1918-1921 para Capitania dos Portos. Hoje está ali instalado o Museu do Mar.

⁷³ O padrão situava-se junto ao Fortim d’El-Rei, na zona de Montevidéu.

⁷⁴ Marinha Grande, 1920 – Lisboa, 2013.

⁷⁵ “DNNB”, 24.04.1958, p. 6.

⁷⁶ “DNNB”, 26.06.1958, p. 5.

⁷⁷ Ver *A escultura de Joaquim Correia*, ed. Verbo, ed. Instituto Português do Livro, Lisboa, 1982.

⁷⁸ Informação da escritora Ondina Ferreira.

⁷⁹ Conforme se pode ver em algarismos romanos inscritos em placa afixada na base.

⁸⁰ Lisboa, 1901 – Porto, 1955.

⁸¹ “DNNB”, 24.12.1960, p. 6. O nome da localidade também surge grafado como “Monteagarro”.

⁸² GOMES, Adildo Soares. *Cabo Verde e a II Guerra Mundial*, tese de mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.

⁸³ VASCONCELOS, João. *Espíritos atlânticos: um espiritismo luso-brasileiro em Cabo Verde*, tese de doutoramento em Antropologia Social e Cultural, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2007.

⁸⁴ “NCV”, 28.06.1941, p. 3. Ver outros nomes da praça na nota 41.

Contactar autor (a) - joaquimsaial@gmail.com

A exposição Alternativa Zero: Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea (1977), os seus 40 anos e a sua Recepção Crítica

Isabel Nogueira

Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente.

A realização da *Alternativa Zero: Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, foi uma proposta de Ernesto de Sousa, que inicialmente esteve para acontecer ainda em 1976, mas seria inviabilizada devido a atrasos na disponibilização das verbas¹. Só no ano seguinte teria lugar a importante exposição, apoiada institucionalmente pela Secretaria de Estado da Cultura. Faz em 2017 40 anos.

Na verdade, a *Alternativa Zero* foi acompanhada por três pequenas mostras, igualmente da responsabilidade de Ernesto de Sousa, a acontecer em simultâneo à que podemos designar como exposição principal: *A Vanguarda e os Meios de Comunicação*: o *Cartaz* - evocativa de diversas mostras "de vanguarda" que tiveram lugar no exterior, nomeadamente do movimento "Fluxus" -, *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal* - exposição fotográfica e documental que se debruçou sobre o primeiro modernismo português, concretamente, sobre as figuras de Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita Pintor -, e *A Floresta* - penetrável de tiras de papel, da autoria do Círculo de Artes Plásticas de

The Alternativa Zero: Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea (Alternative Zero: Polemics Trends in the Portuguese Contemporary Art, Lisbon, 1977), organized by José Ernesto de Sousa (1921-1988), was the most important and implicative group exhibition of the decade. And it does precisely 40 years. This was an event with a strong curatorial template, in a way unheard of in our country, establishing itself as the confluence point of the artistic trends of the period and establishing itself also as the subject of criticism at a time of expansion.

Keywords: history, theory, criticism, contemporary art, visual culture.

Coimbra, que funcionava em conjunto com peças de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Túlia Saldanha.

E as referências primeiras da exposição estavam dadas: a (neo)vanguarda internacional, o primeiro modernismo português e algumas das acções colectivas de vanguarda em Portugal neste período. O percurso artístico e conceptual do curador da mostra, na sua ligação com a vanguarda, seria, pois, determinante para o propósito do evento.

No que respeita ao conceito subjacente à *Alternativa Zero*, podemos ler numa folha dactilografada que incorpora o dossiê/catálogo da exposição, assinada por Ernesto de Sousa, o seguinte:

“Alternativa Zero” pretende ser algo mais do que uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. (...) O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO. Trata-se de uma atitude didáctica (no melhor sentido), e não de propor esta ou aquela corrente estética, ou qualquer definição prévia de vanguarda. Esta proposta inicial não prejudica um respeito sem diferenças pelos “objectos expostos”².

Na *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa pretendeu apresentar uma visão perspectiva e prospectiva. Como o próprio afirmou (1977):

Quanto às peças expostas, algumas foram criadas expressamente para Alternativa Zero; outras porém cobrem um período largo de anos. As mais antigas são: Máquina II, de J. Bragança (1969) e Uma floresta para os teus sonhos, de Alberto Carneiro (1970). 17 peças são de 1974 ou anos anteriores, 18 de 1975-76; as restantes, cerca de 20, de 77 ou 76/77. Esta estatística mostra objectivamente a diversidade perspectivica e porventura prospectívica deste empreendimento³.

No semanário *Tempo* escreveu-se (1977):

O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menos do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao processo estético. (...) O mais importante nesta Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea – não será ir-se considerar autor por autor, peça por peça, mas sim concluir quão fundamental a iniciativa foi para a panorâmica geral da arte praticada entre nós⁴.

O próprio curador lamentou o facto de praticamente todas as reflexões sobre a *Alternativa Zero* – exceptuando o ensaio de José Luís Porfírio – se

basearem mais nas palavras que deram nome ao acontecimento e eventualmente à descrição das obras, do que num estudo crítico⁵.

Na óptica de Ernesto de Sousa, a exposição tinha por objectivo combater o isolamento dos artistas e dos críticos portugueses – tanto dos que residiam no estrangeiro, como dos que viviam em Portugal –, fomentando uma perspectiva crítica e uma responsabilidade assumida, que se afastasse dos interesses comerciais e da atitude dogmática de júri *salonard*⁶. O critério de selecção foi a constituição de um grupo representativo “apenas de si próprio”. Os artistas vieram de experiências anteriores, como *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972), *Projectos-Ideias* (1974), *Agressão com o Nome de J. Beuys* (1972), *Aniversário da Arte* (1974) e *Semana da Arte (da) na Rua* (1976), assim como de algumas actividades individuais⁷. Se atentarmos nos nomes dos participantes, vemos que estão representados elementos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, mas também do “Grupo Acre”, do “Grupo Puzzle” ou de “Os Quatro Vintes”, além de artistas ainda muito jovens, como Joana Rosa. Verificamos também, e à semelhança de José-Augusto França (1997), que não estiveram presentes os surrealistas de 1949 e 1950, os participantes regulares dos *Encontros Internacionais de Arte*, ou as figuras ligadas ao neorrealismo⁸. Quanto aos surrealistas, seria expectável a sua não presença, uma vez que se compreende claramente a vontade do organizador em procurar trabalhos recentes e não propriamente obras conectadas com movimentos passados, digamos. Como escreve, a respeito da selecção dos intervenientes, Isabel Carlos (1995):

A escolha dos artistas presentes na Alternativa Zero era significativa dos vários satélites que rodavam em torno do planeta Ernesto e que empiricamente se podem definir do seguinte modo: um primeiro constituído por Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro; seguido de outro a que pertenciam Helena Almeida e Fernando Calhau; depois, Julião Sarmento, Leonel Moura e António Cerveira Pinto; vindos de Évora-Monte, Palolo, José Conduto e José Carvalho; ligados à poesia visual: Melo e Castro, Ana Hatherly e Salette Tavares⁹.

As figuras de António Areal¹⁰, Joaquim Rodrigo e Almada Negreiros foram igualmente referências “de vanguarda”, inspiradoras, para esta exposição. Como explicitou Ernesto de Sousa no catálogo do evento: «(...) o ZERO tinha que ser um dos nossos limites. E daí COMEÇAR – como diria Almada Negreiros. (...) Nós queremos começar e apenas vamos recortar no passado o que sirva para a definição deste zero, desta aposta»¹¹. O curador afirmaria ainda (1981): «O Zero de todas as alternativas começa por uma luta pela memória e pela tomada de consciência. Mas nenhuma perspectiva é possível sem uma aposta prospectiva»¹².

Quanto a José-Augusto França, este concluiria assim o seu “folhetim” no *Diário de Lisboa* (1977):



Separata do catálogo/dossiê da exposição *Alternativa Zero: Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea, 1977*

*Começar a partir do Zero é difícilíssimo e perigosíssimo, e logo porque é perigoso e difícil de atingir o Zero de que se supõe partir, e que muitas vezes, se não sempre, não é tão zero como isso... Mas a verdade é que o meu amigo Ernesto de Sousa não tem outra alternativa*¹³.

O “zero” permitiria escrever o futuro “numa folha em branco”¹⁴, propunha-se simbolizar um começo – “passagem do vazio ao chamamento”; “do vazio à pró-vocação”¹⁵ –, diretamente reportado à última obra pública de Almada Negreiros, o mural *Começar* (1969, Fundação Calouste Gulbenkian)¹⁶. E este começo sê-lo-ia, inclusivamente, do ponto de vista da partida para uma desejada internacionalização, o que não chegaria propriamente a acontecer, provavelmente devido à não coincidência temporal da *Alternativa Zero* com o Congresso da Associação Internacional de Críticos, como inicialmente estaria previsto.

Mas como questiona José Luís Porfírio vinte anos depois (1997): «*Alternativa Zero* foi um começo ou um fim?»¹⁷. Esta questão é igualmente levantada por José-Augusto França (1997): «(...) foi a exposição conclusão de um período mais ou menos breve (...)? Foi ela marca de uma mudança de sentido? (...) Ou, e também, foi ela início, começo de outro tempo? A história seguinte dirá que não, porque, em sua “fabricação e falsificação de valores”, não foram generosos os anos oitenta – tal como Ernesto de Sousa desejava»¹⁸. Na óptica de Delfim Sardo (1997), a *Alternativa Zero* foi um significativo momento de transformação da arte portuguesa recente, que procurou gerar discussão e falar didacticamente da vanguarda¹⁹; ou, segundo Alexandre Melo (1998), a exposição marca um primeiro balanço da arte portuguesa, cuja referência se estabelecera nos conceptualismos, e da qual sairia uma primeira vaga de artistas que se afirmariam nos anos oitenta²⁰. Deixemos, para já, estas questões em repouso e regressemos a 1977.

Ernesto de Sousa conseguiu reunir perto de cinquenta participantes – ou “operadores



estéticos” –, contando consigo próprio, entre os quais, podemos destacar Alberto Carneiro, Ana Hatherly, André Gomes, António Palolo, António Sena, Clara Menéres, Da Rocha, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joana Rosa, João Vieira, Jorge Peixinho, José Conduto, Julião Sarmento, Júlio Bragança, Mário Varela, Robin Fior ou Vítor Pomar. Este conjunto mostra claramente que não se procurava um consenso, mas a pluralidade, a reflexão e a crítica. Na perspicaz e poética expressão de José Luís Porfírio (1997), e apesar das individualidades, tratou-se da vanguarda que vinha, já não isolada, mas “em grupo”, por mão do “único inventor da *Alternativa Zero*”²¹.

O catálogo pretendeu funcionar, ele próprio, como obra de arte concebida pelos participantes e passível de ser organizada pelo leitor. Trata-se de um dossiê composto por um texto dactilografado que apresenta os artistas e faz uma listagem das obras; por uma separata bilingue constituída por

Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea, cartaz da exposição (pormenor), 1977. Coleção particular.

*Mulher-Terra-Vida, Clara Méneres, 1977.
Madeira, terra, relva e acrílico (90 x 180
x 300cm. Escultura apresentada em
Alternativa Zero: Tendências Polémicas na
Arte Portuguesa Contemporânea, 1977.).
Colecção da artista.*



um texto introdutório de Eduardo Prado Coelho, por textos de Ernesto de Sousa e por imagens alusivas a eventos de referência para o organizador; e por fichas sobre cada artista participante. No cartaz da exposição, da autoria de Carlos Gentil-Homem, pode ler-se *Todo o espectador é um covarde e um traidor* (Frantz Fanon). A cobertura fotográfica esteve a cargo de João Freire e de José Manuel Costa Alves.

O elevado número de participantes e as particularidades de cada obra aumentavam as possibilidades artísticas e estéticas da exposição. Uma máquina cinética (de Júlio Bragança), um torso feminino (*Mulher-Terra-Vida*, de Clara Méneres), a pesquisa da representação e do corpo (obras de Helena Almeida), o filme de 16mm (o *expanded cinema* - como observava Ernesto de Sousa -, de Pedro Andrade), montagens com aguarelas e fotografias (de Fernando Calhau), comentários paródicos a outros trabalhos (Joana Rosa comenta visualmente trabalhos da sua mãe, Helena Almeida), uma fotocópia de uma reprodução de uma tela de Frans Hals lado a lado com uma receita de compota de laranja (de Vítor Pomar, que vivia



na Holanda), uma projeção de *Le déjeuner sur l'herbe* sobre uma toalha de piquenique (de Ana Vieira), ou uma floresta para sonhar (de Alberto Carneiro). Afluíram à exposição mais de dez mil visitantes, contrariando uma ideia elitista de obra de arte, a que Ernesto de Sousa se opunha²².

Além destas e de outras intervenções estéticas, também tiveram lugar eventos musicais - com Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Lídia Cabral, Pedro Cabral, com o "Grupo de Música Contemporânea de Lisboa", com elementos do "Grupo ColecViva", com o "Grupo ADAC" e com grupo portuense "AnarBande" e Jorge Lima Barreto²³ -, oficinas de crianças, *performances*, intervenções do público, conferências - possivelmente a que mais se evidenciou terá sido a proferida por André Gomes: *O culto da vanguarda... or the importance of being Ernest*²⁴ -, a presença do "Living Theatre" em Belém e as suas acções no Museu Nacional de Arte Antiga ou no Largo de São Miguel em Alfama, jantares-convívio etc.²⁵. Esta variedade poderá ser justificada pela defesa, por parte de Ernesto de Sousa, da "obra de arte aberta" - na

Le déjeuner sur l'herbe 77, Ana Vieira, 1977. Projeção de um diapositivo si/ uma toalha e objectos de piquenique. Dimensões variáveis. Obra apresentada em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea, 1977* Coleção da artista.

esteira de Umberto Eco –, antiacadémica, antie-
litista, não acabada, participada. Como o próprio
curador escreveu (1977):

*As concepções de uma arte aberta, de uma
arte-participação, continuam nos nossos
dias as descobertas dadaístas. Seria fácil de-
monstrar que uma obra de arte aberta (isto
é, transformável de acordo com a liberdade,
enfim concedida ou conquistada ou ainda...
em perspectiva) não corresponde à ideia de
que a obra de arte contém em si o seu próprio
fim. Isto seria já a crítica à filosofia hegeliana²⁶.*

Baseando-nos nos escritos de Ernesto de
Sousa, debruçemo-nos sobre a ideia que o pró-
prio fez de vanguarda:

*Tu podes-me falar da não-obra. Eu bem te
entendo, não há obra-de-arte senão integral-
mente vivida eternal network ou se quiseres
é rigorosamente o mesmo a poesia deve ser
feita por todos o poder a quem trabalha, etc.
(...) Foi de facto depois daquelas exposições
que recomecei a sair do gheto português,
única maneira de conhecer (e amar) o país*

Mesa de piquenique em materiais
diversos, Túlia Saldanha, 1971,
apresentada no conjunto *A Floresta, CAPC,*
Alternativa Zero: Tendências Polémicas na
Arte Portuguesa Contemporânea, 1977
Colecção da artista.



Portugal. Pude então estudar com rigor a evolução das vanguardas, ou melhor, a vanguarda; porque há só uma²⁷.

Ernesto de Sousa entendeu o termo “vanguarda” como uma espécie de “metáfora militar”, que necessitava de uma retaguarda, ou seja, do passado²⁸. “Vanguarda” significaria um corte epistemológico inseparável de um contexto de mudanças da história²⁹; significaria um diálogo entre as várias vanguardas: a vanguarda estética e vanguarda ideológica. A *Alternativa Zero* traduziria, de um modo inovador, esta concepção política mas não partidária. Seria esta a via conceptual para a qual todas as vanguardas convergiriam. Por este motivo, segundo o autor, em Belém não havia objectos, “negações de liberdade”³⁰.

Consolidemos a visão de vanguarda de Ernesto de Sousa. A vanguarda seria a recusa e destruição de todo o objecto estético separado da *praxis* vital, elitista, com funções de prestígio social, de divertimento ou de espectáculo independente da própria vida; seria o combate ao consumismo, ao *kitsch* e ao acessível; procuraria a obra de arte como processo, *work in progress*, valorizando-se o efémero e o simultâneo. A vanguarda teria em vista a globalização, a descoberta de novas estruturas, a participação, a acção; utilizaria a provocação (“pró-vocação”) e o humor como técnicas, e todo o tipo de materiais; desejaria uma sociedade socialista na qual a utopia serviria o presente, reinventando-se um novo ritual, um ritual para a festa³¹.

Ernesto Sousa acabaria por escrever (1977) um texto em defesa do “Living Theatre, alegadamente criticado e incompreendido por muitos em Portugal, inclusivamente por ser visto como desactualizado no tempo. Ernesto de Sousa entenderia que “o autêntico é sempre actual e moderno”³², e a reflexão que elabora parece estar igualmente a ser aplicada ao propósito conceptual da *Alternativa Zero*, como resposta às críticas que esta, à época, suscitou. Importa, porém, chamar a atenção para a questão de Ernesto de Sousa aparentemente não operar uma distinção conceptual entre vanguarda enquanto categoria da crítica, adjectivo, e a neovanguarda como conjunto de manifestações artísticas, isto é, como substantivo.

A negação da arte autónoma é tida como apanágio da vanguarda histórica, mas talvez incompatível com uma sociedade em profunda agitação e mudança. Nas palavras de José-Augusto França (1977): «A vocação antropológica do organizador, dentro da cultura portuguesa, evita-lhe enganos sociais, para cair, fatalmente, em ilusões menos sociais do que ele supõe ou pode suport. Daí que a sua prospecção ande mais depressa do que a realidade - ou obrigue a realidade a correr num ritmo que não é o dela, em corrida de poucos corredores»³³. No intuito de incrementar esta ideia assim como de apreender o que realmente terá representado a *Alternativa Zero*, debruçemo-nos sobre os comentários que lhe foram tecidos, na época em que decorreu e vinte anos depois, a propósito da sua reexposição na Fundação de Serralves (1997).

Das reacções críticas à exposição escolheram-se as que se consideraram mais significativas. Em 1977 foi, de facto, José-Augusto França um dos críticos que mais tinta fez correr sobre a *Alternativa Zero*, embora sem assumir uma postura propriamente apologética. O autor reconheceu que se tratou da mais importante exposição há muito realizada em solo português, na medida em que actualizou uma situação artística no nosso país, opondo-se às típicas exposições que se vinham fazendo. A exposição ignorava uma situação perspectiva justamente porque não era possível relacioná-la com outra qualquer anterior. Chamou-se assim porque não tinha havido outra³⁴. O crítico afirmou ainda que a exposição não constituiu uma novidade no contexto internacional, apesar de ter sido efectivamente nova no âmbito português – daí tratar-se de uma aposta fácil e difícil, ao mesmo tempo. Apelidou a exposição de “poética” e de “demagógica”, “aberta a vários horizontes de vanguarda”, agente catalisador e de impasse numa situação incerta de si e das suas improváveis capacidades sociais, portanto, uma “ilusória *Alternativa Zero*”³⁵. Na opinião de Helena Vaz da Silva (1977), e não obstante poder ser uma “paranóia provinciana”, a exposição foi uma “pedrada no charco”, uma aposta e um desafio³⁶.

Jorge Alves da Silva elaborou (1977) uma mordaz reflexão sobre a *Alternativa Zero*. Segundo o mesmo, não existiu uma real alternativa, porque não houve suficiente intervenção do público e o espaço permaneceu “gelado”. O crítico considerou que quase todos os produtos foram uma “subdesactualizada Kassel”, evidenciando a imobilidade do espaço cultural português. Devia-se, apesar de tudo, fazer excepção ao trabalho de Helena Almeida³⁷. A ideia de falta de novidade foi partilhada também por Jorge Listopad. O autor apenas fez expressa, e aparentemente positiva, referência aos trabalhos de Clara Menéres e de Helena Almeida. O romantismo procurara os “novos-velhos suportes”³⁸. De facto, esta crítica remete-nos para as grandes expectativas que, aparentemente, se terão criado em redor da *Alternativa Zero*, o que podia fazer temer a pior desilusão. Segundo Eduardo Prado Coelho (1977), esta desilusão não aconteceu. Na sua opinião tratou-se, antes de mais, de uma exposição convencionalmente denominada de “artes plásticas”, mas à qual os organizadores insistiram em chamar “exposição aberta”. A exposição subordinou o objecto ao processo estético, expondo-se não um resultado final mas à produção, que podia implicar o visitante que a observasse “de dentro”³⁹.

Debrucemo-nos sobre a crítica de José Luís Porfírio (1977), anteriormente referenciada. O mesmo começou por afirmar que a exposição constituiu uma espécie de antologia da actividade de Ernesto de Sousa como figura crítica e interventiva que, juntamente com outros, ensaiara um processo típico do século XX: «(...) dar a Modernidade (ou pós-modernidade, como, não sem razão, alguns lhe chamam) a Portugal!»⁴⁰. A *Alternativa Zero* teria representado uma proposta dirigida à consciência de quem, *a posteriori*, sobre ela meditasse. Segundo o crítico, ficou-nos a ideia de uma estética tripartida e articulada: a estética do projecto, a estética do vestígio e a estética da proposta. Propôs-se a utopia da

“festa-sociedade festiva”, tendo como possível consequência o zero, isto é, o vazio, o “projecto de acção total”. José Luís Porfírio escreveu consideravelmente sobre a exposição, incentivando vivamente os leitores a irem visitá-la, independentemente da opinião que *a posteriori* formulassem para si⁴¹.

Heitor Pato teceu (1977) um comentário verdadeiramente negativo à exposição. Em primeiro lugar, verificou que, a seu ver, se continuava na cauda da Europa:

É como se o dadaísmo, depois de definitivamente morto e devidamente enterrado, com as pompas que se devem a quem pouco chateou enquanto vivo, fosse agora redescoberto em Portugal. Decididamente as “elites” passam a vida a chegar atrasadas à História que os outros têm repetidamente feito por nós...⁴².

No seu ponto de vista, o dadaísmo esteve ausente da exposição, assim como o engenho e a arte, exceptuando escassos exemplos, como as propostas de André Gomes, Armando Azevedo, Joana Rosa, Salette Tavares, Túlia Saldanha, ou Víctor Belém⁴³. A exposição pautou-se pelo acessório, pelo fácil, pelo superficial e, «(...) a avaliar pelo público da inauguração, só a fricalhada possidónia lá irá»⁴⁴. A iniciativa foi entendida como algo conceptual, portanto elitista, realmente afastado das classes trabalhadoras.

Leonel Moura começou por realçar (1978) a actividade de um reduzido número de artistas e de críticos que pretenderam reavivar a arte portuguesa. Esse trabalho começaria agora a dar frutos⁴⁵. O combate da vanguarda estética não se encontraria desligado de outros combates mais generalizados – remete-nos para a questão da ligação entre a arte e a vida –, mas admitir-se-ia a pesquisa com um certo grau de autonomia. Havia ainda outros artistas que nada compreenderiam da vanguarda, não passando as suas obras de meras caricaturas da própria vanguarda. Eram “fantochadas” que confundiam o público. A arte de vanguarda não podia ser elitista – até porque era contra o elitismo que ela se insurgia – e devia também ajustar-se às medidas portuguesas⁴⁶. Rui Mário Gonçalves, que de certa maneira se demarca desta exposição, apelou (1977) para a necessidade de uma cobertura viva do acontecimento, o que, segundo o próprio, não se terá verificado. A *Alternativa Zero* apresentou-se como uma das mais radicais atitudes antiacadémicas, embora tivesse recebido a visita das mais importantes escolas de arte do país⁴⁷.

A propósito deste evento, Rocha de Sousa, de modo apreensivo, entendeu (1977) que se tratou de um conjunto de obras importadas, embora isso fosse natural pois vivia-se numa época veloz. Neste sentido, a maioria das vanguardas não sobreviveria ao tempo. A grande questão, segundo o crítico e professor, era a de saber se este projecto cultural pretendia transferir a vanguarda internacional ou ajustar-se à nossa realidade, reinventando. Na verdade, as propostas de Belém não pareciam coincidir com as necessidades do país real, embora

questionassem o nosso projecto para o futuro⁴⁸. Ernesto de Sousa reagiu (1977), acusando Rocha de Sousa de ser precipitado, de se fechar à compreensão do outro, de ser “pacato e cumpridor”, de dar “classificações professorais”, enfim de ser um académico. Ernesto de Sousa defendia a versatilidade de leituras e inclusivamente o mimetismo, já que este implicaria um verdadeiro conhecimento do que teria sido mimeticamente imitado, algo que Rocha de Sousa alegadamente desconheceria⁴⁹. Quanto à contra-resposta, Rocha de Sousa observou que o Portugal de então (1977) era diferente do Portugal que se vivera há pouco tempo e que muitos autodidactas queriam a “razão infinita e só para si”⁵⁰. Como seria de antever, verificamos o posicionamento geral dos críticos em conformidade com as correntes artísticas e estéticas em que se filiam e com as quais se identificam.

Em suma, o que se aferiu criticamente, em 1977, da *Alternativa Zero*? Em primeiro lugar, a inegável importância do evento. Apesar de algum descontentamento relativamente à falta de reflexão crítica – como observou Ernesto de Sousa, em jeito de balanço –, a exposição levantou apoios e oposições. De um modo geral, todos os comentários confluíram no sentido de admitir a sua invulgaridade, uma vez que foi atípica em Portugal. Uns consideraram que se tratou de um marco e de um desafio no contexto artístico português; outros criticaram-na pela real falta de alternativa que propôs, já que o público não interveio e o evento restringiu-se a uma classe intelectual e elitista. No fundo, a grande questão que se colocou prendeu-se com a legitimidade artística de uma exposição que ao reclamar a vanguarda – e não obstante tenha constituído uma novidade em Portugal –, acabou por mostrar o que lá fora se vinha fazendo há algum tempo. Esta questão conduziria inevitavelmente a outras: a situação cultural e artística do nosso país – que identidade? –, bem como a uma certa perda de sentido da vanguarda. A vanguarda, segundo alguns críticos, tinha-se transformado numa “fantochada”, fizera-se visitar pelas escolas mais importantes, tivera apoio do Governo, enfim, fora elitista, não trouxera nada de novo.

Passados vinte anos, e no âmbito da exposição perspectiva na Fundação de Serralves (1997), continuou a admitir-se a importância da *Alternativa Zero* no contexto da arte e da crítica em Portugal. Como escreveu João Fernandes (1997):

*(...) a “Alternativa” não deixa de constituir com efeito um grau zero de um campo em mutação, acompanhando as transformações sociais, políticas e culturais que então ocorrem aceleradamente em Portugal*⁵¹.

José Luís Porfírio observou (1997) também nesta senda:

Nestes vinte anos “Alternativa Zero” foi-se instituindo como muito mais do que uma memória, como uma presença contínua, uma referência em que o real e o imaginário se misturam (...) Nestes últimos vinte anos a moda, e a arte sua associada, aceleram ainda mais a produção e a obsolescência dos

*objectos artísticos e antiartísticos, e, agora, hoje, podemos estar perante um outro Zero sem vanguarda que é coisa que já não se conhece, e, sem mitos, porque já não há crenças, nem narrativas, que os fundamentem. Assim o verdadeiro Zero seria hoje?*⁵².

Devemos reconhecer – tal como José-Augusto França, João Pinharanda e José Luís Porfírio – que a *Alternativa Zero* representou a sùmula de um período, o período das vanguardas, mais concretamente do movimento geral reportado à neovanguarda internacional. Neste sentido, a exposição acabou por encerrar um ciclo. Contudo, falta acrescentar um pormenor determinante: encerrou este ciclo *afirmando-o*, isto é, afirmando uma produção efectiva dos anos setenta portugueses, acompanhando-a de uma reflexão conceptual válida. Por outro lado, também parece evidente que esse fim da neovanguarda já se sentia lá fora e, no nosso país, esta situação também seria perceptível. Dito de outro modo, sabia-se que o que se podia observar na exposição não era exactamente novo, inédito, mas uma reinvenção da (neo)vanguarda, possivelmente de acordo com os meios e com os tempos portugueses. Aliás, se atentarmos em correntes artísticas internacionais, facilmente compreendemos alguma extemporaneidade de propostas da *Alternativa Zero*. De resto, a *Documenta 6* (1977), contemporânea à *Alternativa Zero*, procurava já interrogar o conceito de pós-modernismo e a crise do criticismo. Mas extemporaneidade não é sinónimo de não afirmação.

Em simultâneo, formava-se uma geração de transição e, mesmo na geração vinda de sessenta, surgiam novas sensibilidades. Se atentarmos nas temáticas e suportes das obras de Ana Vieira, Helena Almeida, Joana Rosa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Vítor Pomar, entre outros, não estaremos já perante obras de arte com características pós-modernas, fugas à narratividade, paródias, *pastiches*, reinvenções, regressos à plástica da pintura? Não foi também a *Alternativa Zero* um espaço privilegiado para a mescla, interacção e superação de fronteiras de linguagens – teatro, *performance*, pintura, escultura, vídeo, fotografia, música, *intermedia* –, de certo modo, inéditas em Portugal? E voltemos à necessidade de entender a arte dos anos setenta como portadora de uma linguagem própria, mesmo que, como toda a arte e naturalmente, influenciada pelo passado. Devemos acreditar que a *Alternativa Zero*, do ponto de vista da atitude curatorial e considerando determinando leque de peças exibidas, particularmente as já mencionadas, acabou, de um modo talvez involuntário e imperfeito, por anunciar o pós-modernismo em Portugal. E, justamente porque anunciou a possibilidade de um movimento novo foi irónica, crítica e conceptualmente verdadeiramente *avant-garde*, inclusivamente pela utilização de determinados elementos autóctones, como as referências ao período revolucionário. Mas, em simultâneo, deu visivelmente os anos setenta a Portugal.

Notas

¹ Cf. relatório sobre a exposição endereçado à SEC, redigido por Ernesto de Sousa em Março de 1978, publicado em *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 82.

² *Idem*. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. [Catálogo da exposição].

³ *Idem*. – Alternativa Zero: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 48.

⁴ A., J. – Alternativa Zero (II). *Tempo*. Lisboa. N.º 96 (24 Mar. 1977), p. 29.

⁵ Cf. SOUSA, Ernesto de – Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 36 (Mar. 1978), p. 24-31.

⁶ Cf. *idem*. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

⁷ Cf. *idem*. In *ibidem*.

⁸ Cf. José-Augusto França. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 43.

⁹ CARLOS, Isabel - Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 641-642.

¹⁰ Artista que, com João Dixo, por exemplo, constava na lista inicial de participações previstas na exposição. Cf. João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 27.

¹¹ Ernesto de Sousa. In *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

¹² *Apud* João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 25.

¹³ FRANÇA, José-Augusto - A Alternativa e o zero. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 66 Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (21 Mar. 1977).

¹⁴ Ver MAIO, Fernanda – Alternativas: o deserto ou provocar a palavra. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (Ago./Set. 1997), p. 20-21.

¹⁵ Cf. José Miranda Justo. In *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 293-305.

¹⁶ Ver SOUSA, Rocha de – Almada e o número da nossa identidade. O sentido internacional da arte só é concebível sem a destruição das diversas culturas humanas. *Opção*. Lisboa. N.º 61 (Jun. 1977), p. 54-55.

¹⁷ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 47.

¹⁸ José Augusto França. In *ibidem*, p. 44.

¹⁹ Cf. SARDO, Delfim – Alternativa Zero. Quando o zero existia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 7 (Ago./Set. 1997), p. 18-19.

²⁰ Cf. MELO, Alexandre – *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel, 1998. p. 58.

²¹ Cf. José Luís Porfírio. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 47.

²² Cf. relatório sobre a exposição endereçado à SEC, redigido por Ernesto de Sousa, publicado em *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 81.

²³ Cf. *idem* – Alternativa Zero. *Informação Cultural*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. N.º 3 (Maio 1977), p. 19-22. Alguns dos concertos ocorreram nas instalações da escola AR.CO.

²⁴ Nesta conferência o próprio conceito de vanguarda é parodiado ao elogiar-se o “nacionalista-kitsch”.

²⁵ A respeito da presença do Living Theatre ver SOUSA, Ernesto de – The Living Theatre – sempre inadequado. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 33 (Jun.1977), p. 32-39. O agrupamento seguiria ainda para o Porto e para Coimbra.

²⁶ *Idem*. In *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. *Op. cit.*

- ²⁷ *Idem* – Alternativa Zero: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 46-51.
- ²⁸ Cf. *idem* - Há tanta gente, Mariana! *Opção*. *Op. cit.*, p. 42.
- ²⁹ Cf. *idem* - *Ser moderno... em Portugal*. *Op. cit.*, p. 122. Texto originalmente publicado em *Colóquio/Artes*. N.º 23 (Jun. 1975).
- ³⁰ Cf. *idem* – Alternativa Zero: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*, p. 51.
- ³¹ Cf. *idem* – A ordem o acaso e a festa. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º1852 (13 Mar. 1975), p. 43-44.
- ³² Cf. *idem* – The Living Theatre – sempre inadequado. *Colóquio/Artes*. *Op. cit.*
- ³³ FRANÇA, José-Augusto – A Alternativa e o zero. In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 1, p. 65.
- ³⁴ Cf. *idem*. In *ibidem*, p. 64-66.
- ³⁵ Cf. *idem* – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*. *Op. cit.*, p. 66; *idem* – ... E no meio disto tudo, a arte? In *Quinhentos folhetins*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 323-325. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa* (3 Fev. 1978).
- ³⁶ SILVA, Helena Vaz da – Alternativa Zero. *Expresso/Revista* (“Expresso escolhe”). Lisboa (25 Mar. 1977), p. 18.
- ³⁷ Cf. SILVA, Jorge Alves da – Como Alternativa o Zero. *Expresso/Revista*. Lisboa (25 Mar. 1977), p. 18.
- ³⁸ Cf. LISTOPAD, Jorge – Alternativa sem alternativa. *Expresso/Revista*. Lisboa (25 Mar. 1977), p. 18.
- ³⁹ Cf. COELHO, Eduardo Prado – Alternativa Zero: artes plásticas, que ideia! Digamos de outro modo: a plasticidade do desejo modulando-se sob todas as formas do imprevisto. *Opção*. Lisboa. N.º 46 (10-16 Mar. 1977), p. 41.
- ⁴⁰ PORFÍRIO, José Luís – Alternativa Zero: a vanguarda e os mitos. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 104, n.º 5-6 (Maio-Jun. 1977), p. 555-565.
- ⁴¹ Cf. *idem* – Que fazer com a Alternativa Zero? *O Jornal*. Lisboa. N.º 98 (11 Mar. 1977), p. 29.
- ⁴² PATO, Heitor Baptista – “Alternativa Zero”. Da mortificação do dadaísmo ao fricassé sem ponta de frango. *O Dia*. Lisboa. N.º 369 (3 Mar. 1977), p. 5.
- ⁴³ Cf. *idem*, *ibidem*.
- ⁴⁴ *Idem*, *ibidem*.
- ⁴⁵ Cf. MOURA, Leonel – O combate da vanguarda. *Diário de Notícias*. Lisboa. N.º 40 201 (16 Nov. 1978), p. 17-18.
- ⁴⁶ Cf. *idem*, *ibidem*.
- ⁴⁷ Cf. GONÇALVES, Rui Mário – Balanço, 1976-77. Lisboa. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 36-44.
- ⁴⁸ Cf. SOUSA, Rocha de – Alternativa Zero: para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar a polémica. *Opção*. Lisboa. N.º 47 (17-23 Mar. 1977), p. 54.
- ⁴⁹ Cf. SOUSA, Ernesto de – Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa. *Opção*. Lisboa. N.º 63 (7-13 Jul.1977), p. 44-45.
- ⁵⁰ Cf. SOUSA, Rocha de – Resposta (sem polémica) de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa: ainda e sempre Almada é tema de polémica. *Opção*. Lisboa. N.º 64 (14-20 Jul. 1977), p. 46-47.
- ⁵¹ João Fernandes. In *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. *Op. cit.*, p. 34.
- ⁵² José Luís Porfírio. In *ibidem*, p. 47-51.

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do n.º 2 e 3 de *Convocarte*

Pares Académicos Internos à FBAUL:

- **António Oriol Trindade** – Professor Auxiliar de Desenho da FBAUL; Investigador do CIEBA.
- **Cristina Azevedo Tavares** – Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL e no PD-FCTAS da FCUL, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA.
- **Eduardo Duarte** – Prof. Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia.
- **Fernando António Baptista Pereira** – Professor Associado de Ciências da Arte e do Património na FBAUL; Presidente do Conselho Científico da FBAUL; Director Geral do CIEBA – fa.baptistapereira@belasartes.ulisboa.pt
- **Fernando Rosa Dias** – Professor Auxiliar de Ciências da Arte, FBAUL, Investigador do CIEBA, secção Francisco d’Holanda – **Coordenação Geral da Revista *Convocarte***.
- **Margarida Calado** – Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL; Anterior Coordenadora da área de Ciências da Arte e do Património. Investigadora do CIEBA.
- **Pedro J. Freitas** – Professor Auxiliar do Departamento de Matemática da FCUL. Colabora no estudo da obra geométrica de Almada Negreiros, no âmbito do projeto Modernismo Online.

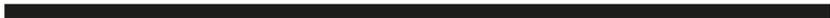
Pares Académicos Exteriores à FBAUL:

- **Angela Ancora da Luz** – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- **António Quadros Ferreira** – Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- **Delinda Collier** – Ph.D. Associate Professor and Director of Undergraduate Studies Art History, Theory, and Criticism, School of the Art Institute of Chicago.
- **Isabel Nogueira** – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente.
- **Joana Cunha Leal** – Professor Auxiliar do Departamento de História da Arte da FCSH-UNL, Investigadora do Instituto de História da Arte da FCSH-UNL – j.cunhaleal@fch.unl.pt

- **Juan Carlos Ramos Guadix** – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada - jcramos@ugr.es
- **Pascal Krajewski** - PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du laboratoire Ciberarte (FBAUL-CIEBA).
- **Raquel Henriques da Silva** - Professora Associada da FCSH-UNL. Directora do Instituto de História da Arte FCSH-UNL.
- **Rita Macedo** – Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa - ritamacedo@fct.unl.pt
- **Simão Palmeirim** – colocar tal como está no texto. **Coordenação do Dossier Temático dos nº2/3 da revista *Convocarte*: «Arte e Geometria» (convidado)**
- **Sylvie Pic** - Artiste et intervenante dans la licence transdisciplinaire Sciences et Humanités (Aix-Marseille Université) - sylviepic@yahoo.com

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

- **Michel Guérin** - Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.
- **James Elkins** - Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.



Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com Leitura e Revisão de Pares (peer review), sem chamada de textos (call for papers) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de Revisão de Pares (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Científico (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de

discussão de pares) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o Dossier Temático, terá que colocar o seu trabalho também em processo de revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.

3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 - legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou email de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

Próximos Números



Arte e Activismo Político

«*Todos aqueles que até agora conseguiram a vitória participam desse cortejo triunfal em que os senhores de hoje marcham sobre os corpos dos vencidos de hoje. A este cortejo triunfal pertencem também os despojos como sempre foi uso. Esses despojos são aquilo que se define como os bens culturais. (...). Não há nenhum documento de cultura que não seja também documento de barbárie*». (Walter Benjamin, *Teses sobre a Filosofia da História*, tese VII, Paris 1940)

Pensar em *arte e activismo político* implica articular dimensões como o espaço público, a sua ordem social, o jogo de poderes, o lugar da arte no seu seio, as estruturas e dinâmicas de produção e recepção artísticas, com os seus regimes de crítica ou submissão/alienação, o modo e lugar das próprias obras e a eficácia da sua acção, etc. Este *activismo* supõe aqui uma intervenção de dimensão pública onde encontramos a fatalidade de uma confrontação *política* (que assumimos aqui numa acepção alargada, derivada da etimologia fundadora de *polis* como lugar da cidadania e da comunidade).

Se a arte sempre teve uma relação com a política, nem que seja enquanto voz dos poderes, o pensamento crítico que emergiu com a Era Contemporânea como marca antitética do próprio Iluminismo, anunciou uma tensão interna na relação entre cultura e poderes. Coincidente com a autonomização da esfera artística e animada por um processo público e de democratização da cultura, esta tensão começaria a verificar-se sobretudo a partir do século XVIII. A meio do século seguinte, já no seio das contradições da cidade industrial e burguesa, Marx denunciava que a cultura (e a arte) se tendia a estabilizar na história como espólio e voz da classe dominante – bem expresso na epigráfica frase de Walter Benjamin. A arte perdia inocência e, entre a liberdade do individualismo romântico e o compromisso social dos realismos, assumia já responsabilidades críticas – Daumier, Courbet ou a importância da caricatura no século XIX, foram alguns exemplos.

Um conjunto de tensões estavam lançadas para a cultura: entre vanguardas artísticas e vanguardas políticas; entre autonomia da esfera artística e o seu contexto político e social; entre produção e recepção; entre liberdade e compromisso; entre dimensão crítica e/ou utópica; etc. Este torna-se assim um tema de trabalho com perigos de excesso de latitude, tantas as suas possibilidades, obrigando a um esforço de concentração numa produção artística que assume essa acção no espaço social, onde o estético se ultrapassa por outra urgência de proeminência ética. Num tempo em que o neoliberalismo domina de modo tão global, com um poder tão vigoroso como nebuloso, dissimulado da visibilidade e discussão pública, inserindo-se na cena política de forma camuflada e a coberto dos seus reais valores, para a subverter e dominar, muitas das tradições da política parecem estar em causa e

por vezes parecem ser inócuas. Tal obriga a repensar o lugar de uma *arte que age criticamente na esfera da política*. É na consideração desta situação presente que o apelo à reflexão sobre *arte e activismo político* (nos seus diferentes desdobramentos e acepções como arte activista, activismo artístico, artivismo, entre outras) se faz também com o desejo de entender essa actualidade de novos modos de poder.

Estas premissas fundamentam o desafio para este *dossier* temático, ou seja, reflectir sobre arte a partir da ideia de que os artistas e restantes trabalhadores da cultura desempenham um papel imprescindível na sociedade, porque as artes são também um terreno de luta, de luta pela hegemonia cultural mas também ideológica e política. Mas o desafio, partindo dessa concepção, não se finda nela, porque aqui poderemos reflectir acerca do papel dos *artistas enquanto activistas políticos*, mas simultaneamente acerca do seu *trabalho artístico activista*, como o demonstram inúmeras práticas artísticas contemporâneas.

As práticas que se constituem simultaneamente como exercício artístico e participação na luta política serão então o principal objecto de análise deste *dossier*. Para que tal aconteça, é necessário ter como ponto de partida o modelo e estrutura social, política e económica onde essa prática artística se desenvolve e age, e qual a posição que a mesma toma relativamente a ela. Estamos em data do centenário da revolução russa, a que a edição deste *dossier* fatalmente se liga, não como directa comemoração, mas como uma espécie de *efeméride de cogitação* ou de *reflexão crítica*. Porque é exactamente a relação entre a arte e a sociedade que ali aconteceu, nas suas várias dimensões de transformações e articulações, mais lentas ou mais aceleradas, mais críticas ou mais utópicas, onde a arte assume um papel decisivo, um protagonismo, que aqui nos interessa. Ao fim de um século dessa marcante revolução, continuam a ressentir-se os ecos desse que foi um momento de abertura de estratégias de reflexão entre a arte e as suas directas possibilidades (e responsabilidades) de *acção política e social*.

Trata-se essencialmente de recuperar a marca da arte que age criticamente no seio da sociedade para lhe transformar a consciência política e que, na tradição de autores como Hegel, Marx, Adorno, Marcuse, Althusser, Foucault, Deleuze ou Baudrillard, entre outros, deve ser pensada para além da estrita ligação à propaganda ou alienação, ou à cristalização dos *ismos artísticos* ou *políticos*.

Sabemos que a complexidade e abrangência do tema permitem diferentes abordagens, mas por necessidade programática, arriscamos a apresentação de alguns enunciados:

- Confronto dialógico entre práticas artísticas de períodos e contextos culturais, sociais e políticos distintos;
- Resistência cultural e acção política dos artistas e trabalhadores da cultura;
- Possível resistência e crítica ao terreno das indústrias culturais e da globalização capitalista: metodologias, estratégias e efeitos;
- Elucidações e propostas de activismo artístico: caracterização, objectivos, estudos de caso, contextualização histórica;
- Condições de produção, de apresentação e de fruição: estratégias de consciência, resistência e luta perante o neoliberalismo;

- Relação e tensão entre as instituições do mundo da arte e da política, em termos tanto de inclusão como de exclusão;
- A produção artística inserida em esfera de acção política, na sua acepção colectiva, sobretudo em momentos revolucionários - tal como aconteceu, como meros exemplos, nos primeiros anos da Revolução de Outubro, a partir de 1917, no que foi a dinâmica das vanguardas russas, ou em Portugal nas intervenções colectivas e de rua nos anos do pós 25 de Abril de 1974.

Art et Activisme Politique

« Tous ceux qui jusqu'ici ont remporté la victoire participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps des vaincus d'aujourd'hui. À ce cortège triomphal, comme ce fut toujours l'usage, appartient aussi le butin. Ce qu'on définit comme biens culturels. (...) Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi un document de barbarie ». (Walter Benjamin, Thèses sur le Concept d'Histoire, thèse 7, Paris, 1940)

Réfléchir sur l'art et l'activisme politique implique d'articuler plusieurs dimensions telles que l'espace public, son ordre social, le jeu des pouvoirs, le rôle que l'art y tient, les structures et les dynamiques de la production et de la réception artistiques, mais encore ses régimes critiques ou de soumission, les moyens et la place des œuvres elles-mêmes, l'efficacité de leur action, etc. Un tel activisme suppose une intervention d'ordre public ouverte à la confrontation politique (au sens large, étymologique de la « Polis », lieu de la citoyenneté et de la communauté).

Si l'art a toujours eu un lien avec la politique (ne serait-ce que comme la voix de son maître), la pensée critique qui émergea à l'ère contemporaine, sorte de symptôme négatif des Lumières, souleva le voile sur la tension inhérente à la relation culture-pouvoir. Cette tension émergea principalement à partir du XVIII^e siècle, parallèlement à l'autonomisation de la sphère artistique et dans le sillage d'un procès public de démocratisation de la culture. Au milieu d'un XIX^e siècle déjà perclus des contradictions de la ville industrielle et bourgeoise, la voix de Marx s'éleva pour dénoncer la place que la culture (et l'art) avait progressivement acquis au cours de l'Histoire, celle d'un butin et d'un serviteur de la classe dirigeante - idée que l'on retrouve énoncée dans notre épigraphe de Walter Benjamin. L'art perdait finalement son innocence et, pris entre la liberté de l'individualisme romantique et l'engagement social du réalisme, il assumait de nouvelles responsabilités critiques - Daumier, Courbet, la caricature du XIX^e siècle en fourniraient maints exemples.

La culture se trouva ainsi un nouveau jeu de défis et de tensions à affronter : entre avant-gardes artistiques et avant-gardes politiques ; entre l'autonomie de la sphère artis-

tique et son contexte politico-social ; entre sa production et sa réception ; entre la liberté et l'engagement ; entre les dimensions critique et utopique ; etc. On le voit, le thème de ce dossier court peut-être le danger d'une trop grande liberté et d'horizons trop larges, de sorte qu'un effort de concentration sera nécessaire pour se focaliser sur la production artistique prenant effectivement place dans l'espace social, alors même que la dimension esthétique se trouverait parfois disqualifiée par une importance éthique autrement plus urgente.

A une époque où le néolibéralisme domine si outrageusement, fort d'une puissance aussi manifeste que nébuleuse, dissimulé à la vue et aux dires de tous, pénétrant sur la scène politique d'une manière masquée, en fardant ses valeurs réelles, pour mieux la renverser et la dominer - la plupart de nos traditions politiques semblent être à la fois impactées et incapables de contre-mesures. C'est en cela qu'il y a urgence à repenser la place d'un art agissant de manière critique dans la sphère du politique. Dans cette perspective, la présente invitation à penser l'art et l'activisme politique (quelles que soient les ramifications et les significations d'une terminologie englobant activiste, activisme artistique, artivisme, etc) vise à élucider et à comprendre l'actualité de ses nouveaux modes d'expression du pouvoir.

C'est sur ces prémisses que ce numéro thématique voudrait repenser l'art, partant de l'hypothèse que les artistes et autres travailleurs culturels jouent un rôle essentiel dans la société, parce que les arts sont aussi un terrain de lutte, non seulement pour l'hégémonie culturelle, mais aussi de luttes idéologique et politique. L'objectif de ce dossier serait de réfléchir au rôle des artistes comme activistes politiques, et dans le même temps à leur œuvre militante (comme de nombreuses pratiques artistiques contemporaines pourraient l'illustrer).

Par conséquent, les pratiques alliant le travail artistique à une participation dans la lutte politique seront l'objet principal des analyses de ce dossier. Pour ce faire, il faut sans doute partir du modèle et de la structure socio-politico-économique dans lesquels une pratique artistique se développe et agit, en les couplant à la posture que l'artiste adopte à leur égard. Nous fêtons cette année le centenaire de la Révolution Russe, à laquelle l'édition de ce dossier renvoie fatalement, non pas comme une célébration directe, mais comme une sorte d'éphéméride de la question et de la pensée critiques. Parce que c'est exactement cette relation entre l'art et la société, dans ses diverses modalités de changements et de tensions, au rythme variable, parfois plus critique parfois plus utopique, qui nous intéresse encore - une relation où l'art joue un rôle décisif, celle d'un protagoniste. Un siècle après cette révolution remarquable, nous ressentons encore les répercussions lointaines de ce qui fut un moment stratégique d'ouverture et de réflexion entre d'une part, l'art et ses possibilités directes (ses responsabilités) et d'autre part, l'action politique et sociale.

Il est essentiel de renouer avec la tradition des penseurs tels que Hegel, Marx, Adorno, Marcuse, Althusser, Foucault, Deleuze et Baudrillard, entre autres - pour retrouver la piste d'un art agissant de manière critique dans la société afin de transformer la conscience politique, bien au-delà des seules considérations sur la propagande ou l'aliénation, ou de la cristallisation des « -ismes » artistiques ou politiques.

La complexité et la portée du thème autorisent des approches différentes, dont nous préconisons les entrées suivantes :

- Confrontation dialogique entre des périodes et des pratiques artistiques culturelles, sociales et politiques variées;
- Résistance culturelle et action politique des artistes et des travailleurs culturels;
- Possibilité d'une résistance critique sur le terrain des industries culturelles et de la mondialisation capitaliste : méthodologies, stratégies et effets;
- Elucidation de propositions d'activisme artistique : caractérisation, objectifs, études de cas, contexte historique;
- Etude des conditions de production, de présentation et d'exploitation : stratégies de sensibilisation, résistance et lutte devant le néo-libéralisme;
- Relation et tension entre les institutions du monde de l'art et de la politique, à la fois en termes d'inclusion et d'exclusion;
- Analyse de la production artistique intégrée à la sphère politique (au sens du collectif), en particulier dans les moments révolutionnaires - par exemple, ce qui advint aux premières années de la Révolution d'Octobre (à partir de 1917), et qui fut la dynamique de l'avant-garde russe, ou au Portugal dans les interventions collectives de rue dans les années suivant le 25 Avril 1974 (Révolution des Œillets).

Art and Political Activism

«Whoever has emerged victorious participates to this day in the triumphal procession in which the present rulers step over those who are lying prostrate. According to traditional practice, the spoils are carried along in the procession. They are called cultural treasures, (...). There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism». (Walter Benjamin, Theses on the Philosophy of History, thesis VII, Paris 1940)

Thinking about art and political activism implies the articulation of different dimensions such as public space, its social order, the political manoeuvre, the place of art, the structures and dynamics of artistic production and reception, with its regimes of criticism or submission/alienation, the aim and place of the works themselves and the effectiveness of their action, etc. This activism implies an public intervention where we find the fatality of a political confrontation (which we assume here in a broader sense, derived from the etymological meaning of *polis* as a place of citizenship and community).

If art has always been related to politics, even as a voice of the powers, the critical thinking that emerged with the Contemporary Era as the antithetical mark of the Enlightenment itself, announced an internal tension in the relation between culture

and political power. The increased tension that occur especially from the 18th century, was coincident with the autonomy of the artistic sphere and was animated by a public process and by the democratization of culture. In the middle of the 19th century, already within the contradictions of the industrial and bourgeois city, Marx denounced that culture (and art) has tended to be stabilize in history as a voice of the dominant class - well expressed in the epigraphic phrase of Walter Benjamin. Art lost its innocence, and between the freedom of the romantic individualism and the social commitment of the several forms of Realism, it took for itself some critical responsibilities - as Daumier, Courbet, or the importance of caricature show us.

A new set of challenges and tensions were then launched for culture: between artistic vanguards and political vanguards; Between the autonomy of the artistic sphere and its political and social context; Between production and reception; Between freedom and commitment; Between critical and / or utopian dimension; etc. There are so many possibilities in this field, that it will be necessary to make major efforts of concentration in the artistic production that takes action in the social space, where the aesthetic is sometimes outweigh by the urgency of ethical prominence.

In these times of a globalised neo-liberalism, where its power is both vigorous and nebulous, concealed from public visibility and discussion, entering on the political arena in a somewhat underhand manner to subvert and dominate it, many of the political traditions seems to be innocuous. This requires us to rethink the place of an art that acts critically in the sphere of politics. Under this scenario, we are therefore calling for reflection and debate about art and political activism (in its different meanings and typologies as activist art, artistic activism, activism, among others).

The challenge for this dossier is to reflect on art from the idea that artists and other workers of culture play an indispensable role in society, because the arts are a field of struggle for cultural, ideological and political hegemony. The challenge is also to reflect on the role of artists as political activists, but simultaneously on their activist artistic work.

To achieve those goals, it is necessary to have present the social, political and economic structure where the artistic practice grows and what position it takes in relation to it. This year marks the centenary of the Russian revolution, to which this edition inevitably is attached, not as a direct celebration, but rather as a sort of opportunity to reflect critically about it. Because it is exactly the relationship between art and society that has taken place there that here interest to discuss, in its various dimensions of transformation and articulation, more slower or more accelerated, more critical or more utopian, where art assumes a decisive role, a protagonism. A century later of this remarkable revolution, the echoes of the openness of the strategies of reflection between art and its direct possibilities (and responsibilities) of political and social action remains present in our days. In the tradition of authors such as Hegel, Marx, Adorno, Marcuse, Althusser, Foucault, Deleuze or Baudrillard, among others, it is essential to recover the mark of art that acts critically in society to transform political consciousness beyond the strict connection to propaganda or alienation, or to the crystallization of *artistic or political isms*.

The complexity of the theme allow for different approaches, some of which are:

- Dialogical confrontation between artistic practices from different historical, cultural, social and political contexts;
- Cultural resistance and political action of artists and culture workers;
- Possible resistance and criticism to the field of cultural industries and capitalist globalization: methodologies, strategies and effects;
- Proposals of artistic activism: characterization, objectives, case studies, historical contextualization;
- Conditions of production, reception and distribution: strategies of resistance and struggle against neo-liberalism;
- Relationship and tensions between the institutions of the world of art and politics, in terms of both inclusion and exclusion;
- Artistic production inserted in a sphere of political action, in its collective meaning, especially in revolutionary moments - just as it happened, as mere examples, in the first years of the October Revolution or in Portugal after the Revolution of 1974.

Nota biográfica

A especialista convidada para co-coordenar o Dossier temático dos números 5 e 6, em torno de *Arte e Activismo Político*, é a investigadora Cristina Pratas Cruzeiro. Licenciada em História, variante de História da Arte pela FLUL, desenvolveu o Mestrado em Teorias da Arte com a dissertação “A caminho da dissolução: A problemática da autoria na arte contemporânea” e o Doutoramento em Belas Artes, na Especialidade de Ciências da Arte com a tese “Arte e Realidade: Aproximação, diluição e simbiose no século XX”. Foi bolseira de Doutoramento da FCT entre 2008 e 2012 e ao abrigo do Programa Sócrates-Erasmus, na Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Espanha. Actualmente é bolseira de Pós-Doutoramento da FCT desenvolvendo o projecto “Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte”. É Professora Assistente Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, investigadora integrada do IHA-FCSH/UNL e CIEB-FBAUL e investigadora associada do CHAM-FCSH/UNL.

Os seus interesses de investigação centram-se na relação das práticas artísticas contemporâneas com a sociedade em diferentes perspectivas, com especial enfoque para a articulação com a política. Como investigadora, tem participado em congressos, conferências e workshops, com comunicações referentes à sua área de especialização e tem publicado diferentes artigos em revistas de natureza científica e académica em Portugal e no estrangeiro. É membro efectivo para as questões artísticas da Comissão Científica da publicação periódica ‘Análise Associativa’, editada pela CPCCRD.

Call for Papers – Arte e Activismo Político – revista *Convocarte*

Em Março de 2017 a Coordenação Geral da revista digital *Convocarte* lançou os trabalhos do nº4-5, com Dossier Temático sobre «Arte e Activismo Político». A *Convocarte* é uma revista científica do campo das artes, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com Conselho Científico Editorial e revisão qualitativa de pares que aceita propostas de textos para as suas pastas e site.

Sendo do seu interesse, poderá candidatar-se através do email (convocarte@belasartes.ulisboa.pt), dentro dos processos de proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*, seguindo depois os normais Processos Científicos e Editoriais - para estas propostas, processos e características dos textos, ver: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/processos-editoriais/>.

É com estas premissas que o convidamos a participar nos nossos próximos números 4/5, com coordenação especial do dossier-tema (*Arte e Activismo Político*) por parte da Investigadora Cristina Pratas Cruzeiro.

Informação da calendarização a respeitar por cada autor:

- Antes de 15 maio 2016 : Envio à Coordenação Geral uma «primeira proposta de trabalho» (Título, linhas gerais de trabalho e curriculum breve).
- Antes de 31 Agosto 2017: Envio à Coordenação Geral do «texto finalizado» .
- Setembro 2017: Apreciação de pares (*peere review*) do texto apresentado
- Outubro 2017: Trabalho de revisão do texto pelo autor em função das sugestões fornecidas pelos avaliadores
- Outubro e Novembro 2017: Correções finais e maquetagem do número
- Dezembro 2017: Envio aos autores do seu texto final paginado para última revisão
- Janeiro 2018: Lançamento do número

Os Melhores Cumprimentos,

O Coordenador Geral - **Fernando Rosa Dias**

O Coordenador do Dossier Temático «Arte e Activismo Político» - **Cristina Pratas Cruzeiro**

Co-coordenação (secção francesa) - **Pascal Krajewski**

Call for Papers – Art and Political Activism – *Convocarte* e-journal

In March the General Coordination of the e-journal *Convocarte* began to work on issue n.º 4-5, with a Thematic Dossier on «Art and Geometry». *Convocarte* is a scientific magazine in the arts field, belonging to the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, with an Editorial Scientific Board and peer review that accepts proposals of papers for its files and site,

If you are interested, you can apply using our email (convocarte@belasartes.ulisboa.pt), copying with the procedures outlined in External proposal of paper for *Convocarte* magazine, then following the normal Scientific and Editorial Procedures. For these proposals, procedures and characteristics see: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/processos-editoriais/>.

We invite you, in accordance with these preconditions, to participate in our next issue, with special coordination of the themed dossier (*Art and political activism*) by researcher Cristina Pratas Cruzeiro

Information on the organizational calendar for the next issue, to be followed by each author:

- Before May 15, 2015: Sending to the General Coordination the "first working proposal" (title, chosen axis, CV if applicable).
- Before August 31, 2017: Sending to the General Coordination the "complete text"
- September, 2017: Peer Review of the supplied text.
- October, 2017: Text revision by its author, based on suggestions provided by the evaluators.
- October and November, 2017: Final adjustments and design of the number
- December, 2017: Sending back to the authors their final bookdesigned text, for an ultimate proofreading.
- January, 2018: Outcome of the number.

Yours sincerely

General Coordinator - **Fernando Rosa Dias**

Coordinator of the «Art and Political Activism» Thematic Dossier - **Cristina Pratas Cruzeiro**

Co-coordinator (french section) - **Pascal Krajewski**

Appel à articles (Call for Papers) – Art et Activisme Politique – revue *Convocarte*

En Mars, la Coordination Générale de la revue en ligne *Convocarte* a commencé à travailler sur les numéros 4-5, consacrés tous deux au dossier thématique « Art et activisme politique ». *Convocarte* est une revue scientifique dédiée aux champs artistiques, émanant de la faculté des Beaux Arts de l'Université de Lisbonne. Son Comité Scientifique Editorial et son système d'évaluation par les pairs acceptent des propositions d'articles pour ses dossiers et pour son site web.

Si vous êtes intéressé, vous pouvez candidater par email (convocarte@belasartes.ulisboa.pt), en suivant les procédures indiquées dans la section « Proposition extérieure d'un texte pour la revue *Convocarte* », puis en suivant le circuit normal des Processus Scientifiques et Editoriaux.

Vous pouvez retrouver ces procédures ici : <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/processos-editoriais/>

Dans ces préconditions, nous vous invitons à participer aux suivant numéros 4-5, coordonné par la chercheur Cristina Pratas Cruzeiro, autour du dossier thématique " Art et activisme politique ".

Information du calendrier des travaux :

- Avant le 15 Mais 2017 : envoi à la Coordination Générale d'une « première proposition de travail » (titre, axe retenu, CV le cas échéant).
- Avant le 31 août 2017 : envoi à la Coordination Générale de son « texte achevé ».
- Septembre 2017 : Evaluation par les pairs du texte fourni.
- Octobre 2017 : Travail de révision du texte par l'auteur en fonction des suggestions fournies par les évaluateurs.
- Octobre et Novembre 2017 : Corrections finales et maquettage du numéro.
- Décembre 2017 : envoi aux auteurs de leur texte final maqueté pour ultime relecture.
- Janvier 2018 : Sortie du numéro.

Bien à vous,

Coordination Générale de la revue - **Fernando Rosa Dias**

Coordinateur du Dossier Thématique « Art et activisme politique » - **Cristina Pratas Cruzeiro**

Co-coordination (section française) - **Pascal Krajewski**

$\frac{b}{a}$

cieba

belas-artes
ulisboa

CON
VOC
ARTE

