

ORGANIZAÇÃO

DOMINGOS LOUREIRO
SOFIA TORRES

Fazer e Dizer

NAS

Artes Plásticas

E NO

Design

TEXTOS

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ
ANTÓNIO QUADROS FERREIRA
AMARAL DA CUNHA
CLÁUDIA PAIM
DOMINGOS LOUREIRO

GEORGE STILWELL
HELENA OSÓRIO
JOÃO VILNEI
JOSÉ DIAS
NUNO DIAS

PEDRO BANDEIRA MAIA
SABINA COUTO
SOFIA TORRES
TERESA ALMEIDA
WELLINGTON OLIVEIRA JR.

**FAZER E DIZER
NAS ARTES PLÁSTICAS
E NO DESIGN**

Dezembro 2018

EDITORES

Domingos Loureiro (i2ADS / FBAUP)

Sofia Torres (i2ADS / FBAUP)

AUTORES

Amaral da Cunha

Antonio García López

António Quadros Ferreira

Antonio Wellington de Oliveira Junior

Claudia Paim

Domingos Loureiro

George Stilwell

Helena Osório

João Vilnei de Oliveira Filho

José Dias

Nuno Dias

Pedro Bandeira Maia

Sabina Couto

Teresa Almeida

COMISSÃO CIENTÍFICA

Diniz Cayolla Ribeiro

Francisco Laranjo

Helder Gomes

Julio Cesar Abad Vidal

Rute Rosas

Rita Castro Neves

Sofia Torres

Susana Piteira

Vitoria Chezner Giner

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

1ª Edição, Porto, Dezembro 2018

ISBN

978-989-54111-8-4

design / pedro brochado @ i2ADS



P. 05

Editorial

DOMINGOS LOUREIRO
SOFIA TORRES

P. 17

**Leonardo da Vinci.
O grupo equestre Sforza**
AMARAL DA CUNHA

P. 57

**Henrique Silva, dizer a obra
como processo de acção**
ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

P. 83

**A matéria aplicada à
prática artística**
SABINA COUTO — DOMINGOS
LOUREIRO — TERESA ALMEIDA

P. 91

**Performance como jogo —
reflexão sobre diferentes
momentos da
performance “Cores”**
JOÃO VILNEI — WELLINGTON
OLIVEIRA JR.

P. 105

**Entre la estética y la disuasión:
una propuesta de mobiliario
urbano pictórico y anti-
terrorista**
ANTONIO GARCÍA LÓPEZ

P. 123

**Taxonomia dos
comportamentos biológicos:
interretando intangibilidades,
natureza e design**
PEDRO BANDEIRA MAIA — NUNO DIAS
— GEORGE STILWELL

P. 145

**Para pensar a performance
(e performance para pensar)**
CLÁUDIA PAIM

P. 157

**A cidade-sistema como
promotora de espaços outros**
JOSÉ DIAS

P. 169

**A Crítica de Arte em Portugal:
Uma reflexão sobre a mudança
de mentalidades e mercados,
com ressalva à falta de
publicações de arte e crítica à
luz da atualidade**
HELENA OSÓRIO

Fazer e dizer

Quando, em setembro de 1499, Louis XII de França invade a região da Lombardia e conquista Milão, deu-se início a uma mutação histórica que mais de quinhentos anos depois ainda é alvo de questionamento. A invasão origina, entre outras coisas, a destruição daquela que teria sido uma das maravilhas da arte, a enorme estátua equestre de um cavalo encomendada pelos Sforza a Leonardo da Vinci. Para além da utilização do bronze, desviado para o fabrico de armamento, é com a destruição do modelo em gesso que termina o ambicioso projeto, já que os militares franceses utilizaram o original para treinar tiro ao alvo, deitando por terra a possibilidade do projeto vir a ser concluído.

Este evento ofuscou o que poderia ter sido um exemplo da clareza como o pensamento e ação artísticas de Leonardo estavam interligadas, num diálogo simbiótico entre o pensar e o fazer.

Todavia, o génio do Renascimento deixou-nos inúmeros exemplos dessas qualidades singulares, quer através das suas produções, quer, sobretudo das descrições metodológicas registadas em diversos documentos e projectos. A exemplo do *homem do Quattrocento*, Leonardo conjuga uma ação vocacionada com um pensamento erudito, a que poderíamos classificar de *artista-cientista*.

A definição, toldada de controvérsia, assenta na ideia de uma ação criativa que se cruza com a razão, baseado num programa metodológico coerente com a definição de investigação. Trata-se, eventualmente, de uma pseudo definição, ou até de um pleonasma, quando analisada pelo prisma da investigação e, se não haverá dúvida que Leonardo corresponde integralmente ao exemplo de conjugação entre arte e ciência, poderá não estar tão distante do pensamento e da ação de um qualquer artista, ou até mesmo, de uma ação criativa realizada por um qualquer cientista.

O artista é, frequentemente, caracterizado pela sua ação e pelos resultados da sua ação: pelo **fazer**. O cientista é, geralmente, definido pelos processos que regulam a sua pesquisa, pelas ferramentas metodológicas aplicadas e pelas intenções a que procura dar resposta. Todavia, o fazer no artista pode assentar em processos em tudo semelhantes aos que justificam a pesquisa científica, organizados da mesma forma ou não.

O **fazer** do artista é multifacetado. É ação pensante e pensamento ativo. É intuitivo e racional. É priori e posteriori. É norma e liberdade.

É forma e abstração. É movimento e pausa. É acaso e programa. É destino e viagem.

O fazer ocupa os atelieres, os museus, as galerias, os cinemas, a internet, as ruas, a paisagem.

Sobre o fazer poderá ser dito tudo e nada, sendo que será coisa distinta que se elenca com o fazer, o **dizer sobre o fazer**. Este pode ser da responsabilidade do que faz ou de um interlocutor, distante ou próximo física e temporalmente.

Dizer sobre o fazer do artista é analisar e opinar. É clarificar e obscurecer. É dar forma e desconstruir. É dar significado e tornar anónimo. É relatar e extrapolar. É organizar e desclassificar. É dar e roubar. É dizer e desdizer.

O dizer sobre o fazer é a base da História, da Crítica, da Linguagem, do Ensino.

O **fazer** e o **dizer sobre o fazer** podem, portanto, estar interligados ou em rotura, actuando em conformidade ou em contraposto, mas dependendo dicotomicamente. Por continuidade, entenda-se um discurso que poderá trazer luz sobre o fazer, onde são descritas as intenções, os processos, as interpretações, os resultados. Em contraponto, o dizer pode ofuscar o fazer, interpelando-o negativamente ou abusivamente, condicionando-o ou promovendo a substituição do fazer pelo dizer sobre o fazer.

O dizer (sobre o fazer) pressupõe a existência do fazer (ou do pensamento sobre o fazer), consciente que o dizer nada poderá alcançar sem a existência do outro, caindo no paradoxo. Contudo, a relação entre o fazer e o dizer, parece ter mais valias do que prejuízos, podendo consolidar-se mutuamente, alicerçando e reforçando práticas e pensamentos em ambos os lados. Em certa medida, é neste território de equilíbrio que se percebe como **artista** e **cientista** são designações sinónimas quando se fala de investigação, e colocam em evidência a ideia de pleonasma associada ao termo **artista-cientista**.

Mais do que em qualquer outra época, o dizer sobre o fazer ocupa um lugar central na conjuntura actual, quer ao nível da disseminação proporcionada pelos meios de comunicação, quer pelo papel cada vez mais presente do contexto académico e científico. Nesse sentido, torna-se essencial reflectir sobre o modo como este processo evolui e quais as principais implicações, especialmente na condição dicotómica com o fazer.

O conjunto de textos seleccionados pretendem abordar a relação

entre o fazer e o dizer sobre o fazer, permitindo-nos um olhar transversal, já que recolhe a participação de intervenientes de diversos campos artísticos desde a prática até à crítica de arte, passando pelo ensino.

Reúne-se neste livro um conjunto de autores, artistas e investigadores, que colaboram no esclarecimento (ou não) do lugar do fazer e do dizer sobre o fazer. Os nove autores foram selecionados por painel científico e de acordo com a pertinência dos conteúdos das suas pesquisas, aqui apresentadas em formato de texto e de imagem, mas salvaguardando a importância do contacto direto com as produções aqui reproduzidas ou enumeradas.

Organizado em duas partes: I) FAZER; II) DIZER SOBRE O FAZER, pretende elencar argumentos e posições que se complementem num espectro alargado. Desta forma, na PARTE I – FAZER, apresenta-se uma introdução sobre a **Técnica e Criação**, apresentado o texto de Amaral da Cunha: *Leonardo da Vinci e o grupo Sforza*; de seguida, o texto elaborado por António Quadros Ferreira: *Henrique Silva, Dizer a Obra como Processo de Acção*, referindo-se à arte como investigação, em **Devir Investigação**; continuamos com a valorização do processo relacional entre o artista e os elementos, com o texto de Sabina Couto, Domingos Loureiro e Teresa Almeida: *A matéria aplicada à prática artística*, em o **Ser e Interagir**; na continuidade da relação física, o corpo assume-se como o emissor e objeto, **Corpo e Acção**, no texto de João Vilnei de Oliveira Filho e Antonio Wellington de Oliveira Junior: *Performance como jogo – reflexão sobre diferentes momentos da performance “Cores”*; Antonio García López apresenta, em **Reação e Intervenção**, um artigo sobre a aplicação e função da arte associada ao papel da proteção anti-terrorista: *Entre la estética y la disuasión: una propuesta de mobiliario urbano pictórico y anti-terrorista*, num projeto realizado em parceria entre a Universidade de Murcia e uma empresa privada; por fim, apresenta-se como o processo criativo, no design, poderá organizar-se a partir do estudo taxonómico de algumas espécies animais, com o artigo de Pedro Bandeira Maia, Nuno Dias e George Stilwell: *Taxonomia dos comportamentos biológicos: intersetando intangibilidades, natureza e design*, organizado em Colectar e Inovar.

Na PARTE II – DIZER SOBRE O FAZER, apresentam-se três textos, organizados a partir de aspetos que trabalham a partir do fazer ou em conexão com o fazer. O primeiro texto diz respeito à necessidade de **Contextualizar e Ensinar**, e é de autoria de Claudia Paim: *Para*

pensar a performance (e performance para pensar); o segundo texto, de José Dias: *A cidade-sistema como promotora de espaços outros*, diz respeito à função de **Interpretar e Organizar** e refere-se às funções de catalogação frequentemente presentes no dizer sobre o fazer; por fim, em **Registrar e Difundir**, Helena Osório em: *A Crítica de Arte em Portugal: Uma reflexão sobre a mudança de mentalidades e mercados, com ressalva à falta de publicações de arte e crítica à luz da atualidade*, apresenta um levantamento do papel da crítica e edição realizadas em Portugal ao longo dos anos, abordando as oscilações e transformações existentes no seio da crítica e imprensa especializada em arte, em Portugal.

PARTE I – FAZER

AMARAL DA CUNHA

Leonardo da Vinci e o grupo Sforza

TÉCNICA E CRIAÇÃO

No contexto do Fazer, a técnica e os processos associados à criação são centrais. O texto de Amaral da Cunha percorre uma extensa investigação que procurou reconstruir os passos de Leonardo na idealização e preparação da escultura para o grupo Sforza. Dividido em dois capítulos, o artigo, salienta o processo criativo na formulação do cavalo, nas referências visuais e estéticas, num primeiro momento, e apresenta num segundo momento os problemas e soluções idealizadas por Leonardo para a manufactura do enorme projecto. Além de extensa análise aos diversos documentos e imagens, deixados por da Vinci, Amaral da Cunha, formula uma rigorosa construção do pensamento e estímulos que evidenciem a relação do génio do Renascimento com a escultura e com o tema do cavalo. Assim, desde a relação com a obra de Andrea Del Verrocchio, até à representação do tema no fundo da obra inacabada *Adorazione dei Magi*, bem como à evidência da relação de Leonardo com a escultura ao longo da sua vida, da Cunha, descreve-nos com minúcia e precisão a amplitude do impacto que o projeto Sforza teve para o artista.

Num segundo momento, a atenção do autor centra-se nos procedimentos técnicos que da Vinci anotou no *Codex Madrid II* e outros fólios, para a fundição do Cavalo Sforza.

Especialista em fundição, Amaral da Cunha, não só faz um retrato profundo das etapas propostas por Leonardo para a execução de

uma escultura num formato nunca antes alcançado, como as analisa no âmbito alargado da história da escultura, fazendo relatos e comparações com outros procedimentos técnicos utilizados antes, durante e posteriormente.

O artigo apresenta-nos, ainda, uma visão cruzada entre os processos criativos e as soluções (e problemas) trazidos pela técnica, já que a possibilidade de execução se afirmava como central no sucesso desta obra.

Trata-se, portanto de um texto essencial, para a descrição, não apenas de tão fantástica produção artística, mas sobretudo de um relato sustentado do modo como o Fazer depende de uma dimensão processual tão densa e rigorosa.

ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

Henrique Silva, Dizer a Obra como Processo de Acção

O segundo texto resulta de uma crítica desenvolvida por Quadros Ferreira acerca da obra e vida do artista Henrique Silva. Trata-se de um trabalho que salienta o modo como a arte é investigação e como esta se autojustifica. O texto foi realizado por ocasião da arguição das provas de Doutoramento do próprio Henrique Silva, onde a sua obra e vida se cruzavam e se apresentavam como investigação. Em certa medida trata de consolidar em âmbito académico uma investigação que sempre se assumiu como tal, através de uma prática continuada e sustentada, realizada numa contínua construção.

O texto está elaborado em sete capítulos que se organizam a partir da ideia do *dar a ver* e do *dar a conhecer*.

Neste contexto, no capítulo 1 é focada a dimensão autobiográfica da obra de Henrique Silva, já que *Por detrás do seu trabalho existe uma permanente investigação dos territórios possíveis de acção, onde a ideia da dimensão autoral alocada a um sentido de busca da verdade artística faz com que o seu trabalho, todo ele, seja o reflexo da sua própria vida*. Salienta-se ainda o papel de uma acção continuada que absorve e reconhece toda a relação investigação e obra autoral, pela *praxis*. *Pois, se a investigação pode não ser visível no corpo da pintura, a pintura é seguramente inevitável no corpo da investigação, tanto no seu âmbito ou dimensão, como no seu corpo ou praxis*.

O segundo e terceiro capítulos focam a importância do reconhecimento do eu, do autor, enquanto memória e consciência de

si, como base para o *se dar a ver*, e para o *se dar a conhecer*.

A partir da consciência, como caminho e processo autoral, António Quadros Ferreira apresenta-nos, no quarto capítulo, o modo como essa consciência se assume enquanto pensamento sobre a pintura (e sobre a arte) e como se manifesta enquanto acção. *O caminho do pensar e do fazer será certamente o caminho do fazer falar a pintura, que o mesmo é dizer, o caminho do fazer falar a arte.*

Nos capítulos seguintes, o autor, destaca o modo como a prática artística se reveste de uma verdadeira investigação, salientando a *tese-objecto de doutoramento de Henrique Silva, cujo relatório é construído com processos idênticos aos adoptados na criação e na prática artística, assume uma verdadeira investigação em acção, escrita em obra, diremos nós, e que impõe enquanto exercício retrospectivo e auto-crítico um caminho em procura, um caminho que permite a experiência dos sentidos*. Como tal, o percurso que agora é apresentado reveste-se da condição de uma investigação contínua em acção, que não só se justifica como um todo, mas que é em si um só. Assim, no capítulo 6 é *a pintura centro de uma totalidade identitária, e de um caminho de construção de lugares. Sempre através de mecanismos de indeterminação, que a todo o instante se interferem, tanto no pensamento como na prática, o projecto de Henrique Silva é o de um princípio de pintura total.*

Por fim, o espaço e a acção como elementos transformadores concluem o modo como a prática artística de Henrique Silva se reveste como sólida investigação, e onde toda a obra é objeto e investigação em si. Assim, toda a prática do artista assume não apenas a sua condição autoral e de acção, mas sobretudo manifesta-se como acção investigação, onde o fazer é forma e conteúdo, é unidade e todo.

SABINA COUTO – DOMINGOS LOUREIRO – TERESA ALMEIDA

A matéria aplicada à prática artística

O terceiro texto sobre o Fazer centra-se nos processos fenomenológicos que a matéria e o corpo possibilitam para o desenvolvimento da prática artística. O fenómeno é o evento que potencia a existência, e a matéria a ferramenta que orienta o fenómeno. Ser e Interagir refere-se ao modo como o corpo e a condição de existência, estão interligados com processos lógicos e/ou intuitivos de interação com a matéria, e como actuam na prática de diversos artistas, entre elas a principal autora do texto, Sabina Couto.

Autores como Alberto Carneiro, Franz Krajberg e Sabina Couto atestam a importância da promoção de uma relação profunda entre o artista e as matérias. Nesse sentido, associados a aspetos de ordem espiritual, conceitos como ecologia, relação, interação, colocam em destaque o modo como se potencia a experiência do fenómeno. A matéria é escolhida, ou descoberta, pela capacidade de promover uma extensa interação, capaz de gerar objetos, reflexões e concepções distintas, quer sobre a prática artística, quer sobre o próprio Ser. O Fazer assume-se como uma descoberta e reconhecimento do próprio, através da interação com a matéria.

JOÃO VILNEI DE OLIVEIRA FILHO – ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JR.

Performance como jogo – reflexão sobre diferentes momentos da performance “Cores”

CORPO E ACÇÃO

Se no ponto anterior, o corpo recebe e experiencia, neste capítulo, o corpo é também ferramenta do Fazer. Corpo e Acção, apresenta um conjunto de acções performativas desenvolvidas pelos autores do texto. Trata-se de uma descrição e reflexão onde o sujeito é acção e pensamento, em diferentes momentos, à *priori*, durante e à *posteriori*. O Fazer em arte tem sempre essa condição espaço e temporalidade, originando mutações formais e conceptuais, onde o fazer gera outro pensamento e acção sobre o fazer. O texto apresenta como a performance pensa o lugar do autor e do contexto, e de que modo se foram transformando as diferentes acções ao longo de alguns anos, nas diversas sessões realizadas no Brasil e em Portugal.

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ

Entre la estética y la disuasión: una propuesta de mobiliario urbano pictórico y anti-terrorista

REAÇÃO E INTERVENÇÃO

Dando continuidade à relação com a cidade e com as conjunturas do espaço, em Reação e Intervenção, apresenta-se um projecto de investigação que procura encontrar, através da arte, uma resposta aplicada para eventos recentes de atropelamentos promovidos por terroristas. O projecto procura responder a um problema concreto e aterrador, através de uma intervenção estética e funcional. Trata-se de um projecto de parceria entre a Universidad de Murcia e a empresa Dereineco Ibérica S.L.

O texto aborda o modo como a arte pode ser interventiva e reactiva,

mas também aborda-a com um papel esteticizante que promova bem-estar e prazer visual. Em certa medida, procura pensar as funções da arte, perante uma actualidade ofuscada pela dimensão trágica do terrorismo.

O Fazer enquanto resposta e enquanto acção política e social, em que a arte se apresenta como espaço de reflexão e participação. Interessa ainda com este projeto salientar a relação entre a estética e a função, bem como a colaboração entre a academia e o meio empresarial.

PEDRO BANDEIRA MAIA – NUNO DIAS – GEORGE STILWELL

Taxonomia dos comportamentos biológicos: intersitando intangibilidades, natureza e design

Aplicado ao design, o último artigo referente ao Fazer, aborda o modo como os processos criativos podem resultar de uma acção de observação e interpretação de comportamentos biológicos. O projecto organiza-se como um estudo das possibilidades que a natureza poderá estimular na criação de novos equipamentos e ou funcionalidades dentro do território do design. Elaborado sobre a vontade de compreender de que modo alguns comportamentos, nomeadamente namoro e de interacção entre animais, poderia suscitar leituras e definições que pudessem ser aplicadas na idealização de novos equipamentos. Desta forma, o projecto assume a transversalidade do design, procurando encontrar relação com a biologia e a análise comportamental de algumas espécies. *Neste quadro, propõe-se uma taxonomia de comportamentos biológicos de sedução existentes em animais não racionais, interpretados de acordo com a lente do design.*

O texto desenvolve-se em vários capítulos onde se apresentam os diversos momentos e procedimentos metodológicos, sendo sobretudo relevante, ao nível da selecção e documentação. Além de descrever coerentemente as etapas da investigação, é na apresentação dos conteúdos que se percebe a amplitude das possibilidades do projecto, tendo em vista que a catalogação feita permite a sua continuidade ou a abertura de um pensamento sofisticado sobre o modo como a observação e recolha potenciam visões inovadoras e criativas. O Fazer como parte de uma acção que potencia o próprio Fazer.

A segunda parte, Dizer sobre o Fazer, reúne um conjunto de textos onde se procura abordar de que modo o Fazer está ligado com o Dizer sobre o fazer.

Foram selecionados três textos, de acordo com diferentes modos de dizer. O primeiro refere a importância do contexto, pensado-o não apenas como reflexão sobre, mas sobretudo, como matéria para um pensamento aplicado através da formação e do ensino. O segundo texto parte do mesmo pressuposto da análise do contexto, mas agora com o sentido de encontrar descrições capazes de rotular e organizar. O terceiro texto, aborda o papel do registo e da difusão, sobretudo ao nível da crítica da arte em Portugal.

CLAUDIA PAIM

Para pensar a performance (e performance para pensar)

Neste texto pretende-se abordar de que modo o Fazer é analisado e processado na construção de novos modos de Dizer sobre o Fazer. Nesse sentido, aborda-se a performance como um processo de expressão actual, que acresce a outros já existentes como a pintura ou a escultura.

A autora procurou perceber como se poderia activar uma reflexão sobre o lugar da performance na actualidade e, de que modo, poderia elaborar um plano curricular capaz de contextualizar e utilizar as qualidades e características da performance. Claudia Paim apresenta dois exemplos de unidades curriculares focadas na performance, bem como alguns exercícios.

Trata-se de um claro exemplo como o Dizer sobre o Fazer se relaciona com a vontade de falar sobre e potencial do Fazer. O Ensino é sobretudo Dizer sobre o Fazer, já que procura perceber, organizar e sistematizar o conhecimento sobre o Fazer, embora se procure aqui algo mais, sobretudo por se utilizar as práticas da performance na construção de uma reflexão sobre a prática e o ensino em simultâneo. A ação que acarreta dizer sobre o fazer, mas também o fazer em si mesmo.

JOSÉ DIAS

A cidade-sistema como promotora de espaços outros

Um segundo exemplo dentro do Dizer sobre o Fazer, e que parte da necessidade em organizar e sistematizar, diz respeito ao texto de José Dias. Neste capítulo, o autor procura encontrar diferentes caracterizações para a cidade, considerando-a como um *sistema promotor de diferentes espaços* dentro da própria cidade.

Dias enumera 6 diferentes subsistemas orientando o leitor para uma reorganização da cidade, mediante diferentes prismas. A cidade da tecnologia, imaginária, como espaço desmontável, ou digital são alguns dos diferentes prismas que utiliza para identificar modos distintos de pensar a interação com o espaço urbano. Este sistema de organizar permite a leitura distintiva da cidade e do modo como o sujeito pode interagir e perceber o território. Desta forma reescrevem-se conceitos e alteram-se modos de actuar e ou modos do Fazer.

HELENA OSÓRIO

A Crítica de Arte em Portugal: Uma reflexão sobre a mudança de mentalidades e mercados, com ressalva à falta de publicações de arte e crítica à luz da atualidade

O último texto, de Helena Osório, apresenta uma profunda pesquisa sobre a imprensa cultural em Portugal, abordando oscilações, características e os seus principais intervenientes nacionais. Trata-se de um texto que fala diretamente sobre o Dizer sobre o Fazer, já que se dirige sobretudo ao papel do crítico de arte e da edição. Registrar e Difundir será então o papel que a crítica pode assumir, quer como processo de registo quer sobretudo como processo de afirmação e validação do fazer. No entanto, o texto de Osório, não se trata apenas de uma extensa recolha das publicações existentes e desaparecidas em Portugal, pelo contrário, é uma análise ao modo como o Dizer sobre o Fazer se tem vindo a alterar, quer pelas mutações sofridas pela Crítica de Arte, quer sobretudo pelas transformações resultantes do aparecimento do digital e dos hábitos dos actuais leitores, sendo o desaparecimento de uma imprensa escrita e impressa, em substituição pelo digital, mas também pela análise mais superficial do que se diz sobre o fazer.

O texto de Osório finaliza a parte dois, mas também a revista,

deixando-se no ar como uma reflexão que se pretende dar continuidade, onde o papel do Dizer sobre o fazer está dependente da atenção e disponibilidade de uma sociedade cada vez mais informada, mas simultaneamente, cada vez menos curiosa.

CONCLUSÃO

Se no início deste texto se apresenta uma pequena discussão entre o papel do artista e do cientista, onde Leonardo aparece como simbiose, percebe-se depois que a ideia central da publicação é a comparação entre o Fazer e o Dizer sobre o fazer. Todavia não será inocente a primeira analogia entre o cientista e o artista na caracterização das diferenças entre o Fazer e o Dizer sobre o fazer, já que, em diversos momentos, poderá ser na análise deste ponto que podemos perceber como arte e ciência se cruzam.

Os artistas são, em termos gerais, conotados pela sua ação e produções. Os cientistas são, também em termos gerais, conotados pelo papel das suas descobertas e pela descrição dos seus resultados.

No caso dos artistas, o impacto do fazer assume-se como primordial, quando analisados à posteriori. No caso dos cientistas, o que se diz tem um papel igualmente relevante em relação à descoberta ou avanço científico. Todavia, a diferença entre ambas não está na pertinência do fazer para os artistas e do dizer para os cientistas, trata-se, principalmente de um processo de percepção mais do que de distanciamento entre arte e ciência.

O modo como nos relacionamos com ambos os contextos deriva sobretudo de processos de percepção e interpretação, e arte e ciência, artista e cientista, estão interligados, não apenas em figuras como Leonardo da Vinci, mas de forma mais contundente e generalizada. Por isso, a discussão do livro centra-se no Fazer e no Dizer sobre o fazer, procurando apresentar como a arte e o design tratam e dialogam ao longo das diferentes etapas do seu desenvolvimento.

A discussão entre artista e cientista funciona como um pretexto para que as artes plásticas e o design, e os seus intervenientes, se pensem a si próprios, quer intra-áreas, quer especialmente de um ponto de vista mais abrangente, na relação com os mais diversos campos da ciência e do conhecimento.

Fazer e Dizer procura ainda promover uma reflexão sobre os diferentes aspetos que compõem a prática e o pensamento artísticos,

quer ao nível da investigação, quer ao nível do processamento e disseminação.

Pretende-se compreender como a investigação em arte se questiona, como se processa, como se pensa e divulga, já que, no seio da arte, diversos campos têm procurado determinar um lugar diferenciado para cada um destes elementos: a Educação Artística, a Crítica da Arte, a História da Arte, a Prática Artística, a Museologia, etc. Estes, são territórios que nos permitem perceber como o Fazer e o Dizer se aproximam, mas também se distanciam.

Tenciona-se ainda, neste texto, dar a perceber como o Fazer e Dizer estão sincronizados na investigação em arte e no design, já que todos os textos aqui apresentados, à excepção do texto de Helena Osório, são realizados por autores artistas/designers, que utilizam o texto para tratar e reconstruir o fazer, propondo o dizer sobre o fazer como um complemento do trabalho que elaboram. Além disso, o texto de Osório evidencia-nos a necessidade que existe, mesmo para não artistas, de desenvolverem discurso a partir da arte e do design, construindo novo dizer a partir do fazer e do dizer sobre o fazer.

Considera-se que o assunto não se esgota nesta seleção de textos, mas que se trata de um documento que pretende incentivar uma discussão que está na ordem do dia, propiciando o espaço para o dialogo transversal, a reflexão sobre o lugar que a investigação em arte ocupa no contexto da investigação artística e científica.

Aproveitamos então para convidar o leitor a entrar na discussão e para agradecer a todos aqueles que permitiram a concretização deste documento: autores, comissão científica, investigadores, instituições de ensino, de investigação e de financiamento.

1. Os primeiros estudos.

A influência de Andrea del Verrocchio. *L'adorazione dei Magi*

O interesse de Leonardo da Vinci pelo desenho e modelação de cavalos no contexto dos grupos equestres será praticamente coincidente com o início dos trabalhos empreendidos por Andrea del Verrocchio, tendo em vista o estudo e a modelação à escala dos primeiros modelos para o projecto Bartolomeo Colleoni, destinado para o Campo Santi Giovanni e Paolo, em Veneza. A folha do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque *Measured Drawing of a Horse in Profile Facing to the Left*¹, cujo desenho traduz a preocupação de Verrocchio em estudar as proporções do cavalo e em as fixar dentro dos limites do próprio desenho, no lugar preciso das articulações, com indicações suplementares, de forma a servirem de indicadores à produção futura dos modelos, corresponderá eventualmente ao grupo de desenhos iniciais e terá servido de exemplo ao jovem Leonardo, também na conjugação do desenho com a escrita. O fólio *Horse in Profile Facing to the Right (...)*² na colecção do *Istituto Nazionale* de Roma atribuído a Andrea del Verrocchio, apresenta diferentes estudos de cavalos em ambas as faces da folha e vem reforçar aquela mesma ideia quando confrontado com diferentes desenhos de Leonardo da Vinci como *Study of a Horse*³, desenho a pena e tinta castanha, concluído a giz preto, ou, seguindo diferente fólio *Proportion Studies of a Horse*⁴ desenho em ponta de prata, além de outros, mesmo que sem as referidas indicações suplementares.

Leonardo deixa escrito num dos fólhos do Codex Atlanticus que

1 Andrea del Verrocchio, *Measured Drawing of a Horse in Profile Facing to the Left*, pena e tinta castanha escura com traços a giz preto, 24,9 x 29,8 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; Frederick C. Hewitt Fund, 1917 fol. 19.76.5.

2 Andrea del Verrocchio, *Horse in Profile Facing to the Right; Unrelated Small Figural Sketch at Bottom Center (recto) Measured Drawings of a Horse in Rear View, a horse in Frontal View, and Detail of its Foreleg in Profile (verso)*, Instituto Nazionale per la grafica, Roma F. C. fol. 127615.

3 The Royal Library, Windsor Castle, fol. 12318.

4 The Royal Collection, H. M. Queen Elizabeth II, Windsor Castle RL 12321.

na viagem para Milão (c. 1482) levou consigo *molte nudi intero, molte gambe, piedi e attitudini*, e ainda *una storia di passione jatta in forma*⁵, confirmando o seu interesse pela escultura, reiterado num outro fólho hoje dado como desaparecido mas disponível em finais do século XVI, pois citado por Lomazzo, no qual, por diferentes palavras, confirma o seu particular interesse pela modelação em terracota *della quale perché io sempre mi sono dilettrato et mi diletto, si como fanno fede diversi miei cavalli intieri, et gambe, et teste, et ancora teste humane di Nostre Donne, et Christi fanciulli intieri et in pezzi, et teste di vecchi in buon numero*⁶, notícias que confirmam uma aprendizagem eclética e complexa junto de Verrocchio, e da sua oficina.

Este *Christi fanciulli* é aquele integrado numa exposição itinerante destinada a apresentar ao mundo Leonardo da Vinci como artista, cientista e inventor. Esta exposição teve início na Suécia em 1993, circulando depois pelas capitais do mundo, e abria justamente com o que resta do original *Christi fanciulli*, agora confinado a um busto em terracota. Em 1957, Carlo Pedretti tinha já atribuído este busto em terracota a Leonardo, identificando-o como pertencente ao período da sua relação com a oficina de Verrocchio, em função do estilo e na conjugação dos seus desenhos iniciais (opinião reiterada recentemente depois de Martin Kemp atribuir a esta mesma terracota uma fixação temporal para meados da década de 1490, com base no cotejo com alguns dos fólhos de Windsor), mas também com base na afirmação de Lomazzo que a respeito deste Cristo jovem escreve *anch'io mi trovo una testicciola di terra, di un Christo, mentre ch'era fanciullo, di própria mano di Leonardo Vinci, nella quale si vede la semplicità del fanciullo accompagnata de un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maestà, e l'aria che pure è di fanciullo tenero e pare*

5 Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architectura*, 1584. Cfr. Carlo Pedretti, «Leonardo e la pulzella di Camaiore», Museo di Arte Sacra Camaiore, Assessorato alla Cultura, Città di Camaiore, 1998 – 1999.

6 Lomazzo, opus cit., cfr. Carlo Pedretti «Leonardo e la pulzella di Camaiore».

*haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente*⁷, dando-nos conta que já naquele tempo a obra se encontrava reduzida ao fragmento que hoje conhecemos.

Também muito recentemente se atribuiu a Leonardo um anjo em terracota policromado, conservado desde o início do século XVIII na igreja paroquial de San Gennaro de Lucca, próxima de Collodi, localidade que o pintor frequentou por volta do ano de 1504, aquando do projecto de canalização do Arno. A tradição vinculou esta obra como *Angelo della scuola del Verrocchio*, contudo nunca mencionado ou reproduzido por qualquer autor ou especialista nos assuntos verrocchianos, pois nem mesmo no programa das comemorações do quinto centenário da morte de Andrea del Verrocchio (Itália, 1998), esta terracota foi inventariada, apesar de acessível naquela igreja no seu pedestal na passagem para o altar maior. Este anjo será coevo do projecto de monumento tumular para o Cardeal Niccolo Forteguerra, que a oficina de Verrocchio conduziu para a Catedral de Pistoia, a partir do ano de 1473, e do qual se preserva um modelo no Victoria and Albert Museum.

Igualmente atribuída a Andrea del Verrocchio e a Leonardo da Vinci uma *Madonna del latte*, referida embora não reproduzida por Arturo Bassi no journal da Academia Leonardi Vinci, em 1989, dando conta de uma terracota policromada de uma Madonna a poder ser atribuída a ambos os artistas, fixando a sua produção por volta do ano de 1475. Arturo Bassi adianta que esta mesma obra terá servido de modelo à *Madonna della tosse* de Matteo Civitali, destinada à Igreja da Santíssima Trindade, em Lucca, e produzida por volta do ano de 1480, acentuando a influência da cultura e dos artistas florentinos em Lucca, nomeadamente nas obras de Matteo Civitali, no geral a acusarem a autoridade da escola de Andrea del Verrocchio em peças significativas, parte delas objecto de restauro mais ou menos recente como é o caso da designada *La Pulzella di Camaione*, e da *Vergine Annunziata* de Mugnano.

7 Lomazzo, Opus cit.,

As recentes atribuições a que fizemos referência, conjugadas com as afirmações de Vasari de que Leonardo, ainda adolescente, modelara cabeças de jovens sorridentes e figuras de crianças tratadas com mão de mestre, e aquelas de Lomazzo que nos dão conta de um rol de obras modeladas em terracota que acompanharam o pintor na viagem para Milão em 1482, com especial significado no actual contexto para a referência a *diversi miei cavalli intieri*, e ainda a afirmação do pintor relativa à sua experiência como escultor, citada pelo pintor e teórico milanês no seu *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, confrontadas com a fixação de Da Vinci no projecto *Sforza* (incluídos neste os projectos Trivulzio e Francisco I de França), são de modo a esclarecer sobre o volume considerável de trabalho nesta especialidade, de que restam infelizmente muito pouco exemplos.

Relevante é, de facto, a presença dos referidos *cavalli intieri* no rol de obras que acompanham Leonardo na sua viagem para Milão, a qual se baliza entre os anos de 1482 a 83, uma vez que a sua efectiva relação com o projecto *Sforza* é posterior a estas datas. Prova disso a carta enviada a Ludovico Sforza, a que o pintor faz referência nos fólios que correspondem hoje ao Codex Atlanticus, que os especialistas datam daquele mesmo período, na qual terá escrito (...) *ancora si potrà dare opera al cauallo di bronzo, che sara gloria i[m] mortale e eterno onore della felice memoria del signore vostro padre e dela i[n]cljta casa Sforzesca*⁸, um projecto a fazer, o qual requer, enquanto proposta o aval de Ludovico Sforza.

Este projecto era já antigo. Dez anos antes (1473), Galeazzo Maria Sforza, irmão de Ludovico Sforza, tinha promovido concurso com vista à edificação de uma estátua equestre dedicada a seu pai, que acontecimentos diversos não permitiram que se concretizasse, desde logo o seu assassinato em 1476, com consequente exílio dos Sforza na cidade de Pisa até 1479, pelo que é muito plausível que só alguns anos

8 Codex Atlanticus, fols. 1082r (anteriormente fol. 391r-a). Cfr. «Leonardo da Vinci, Master Draftsman», The Metropolitan Museum of Art, New York – Yale University Press, New Haven and London, January – March 2003, p. 400.

depois do seu regresso a Milão, Ludovico ‘O Mouro’ se resolvesse a recuperar o projecto do irmão, e assim homenagear ambos, através da edificação do monumento que continuou a ser requerido nos mesmos termos que os prescritos por Galeazzo Sforza: *sia grande quanto era la persona de soa Signoria*. Pelo que se não encontra uma relação directa entre um projecto a fazer (o grupo equestre Sforza) cujo início não é anterior a 1485, (ou mesmo a 1488), e os *diversi cavalli intieri* já modelados, moldados e eventualmente editados em argila, que Leonardo transportou consigo para Milão em 1482, havendo por isso necessidade de encontrar a origem dos mesmos e o interesse do pintor por este tema.

A ser verdade a existência de dois tempos distintos relativamente ao projecto *Sforza*, o primeiro comissionado por Galeazzo Maria Sforza, e anterior ao exílio dos Visconti em Pisa, aceitar-se-ia como hipótese de trabalho a possibilidade de Antonio del Pollaiuolo (Florença, 1431 – Roma, 1498) ter influenciado o ainda jovem Leonardo, nomeadamente na irreverência de levantar do chão as patas dianteiras do cavalo, conforme o fólho relativo a *Study for an Equestrian Monument*⁹, do Metropolitan Museum of Art. Este desenho de Antonio del Pollaiuolo, a pena e tinta castanha, com aguada dada a pincel na mesma cor, e em diferentes tonalidades, com evidentes traços a giz preto no delineamento das figuras, e com picotado para transferência, representa Francesco Sforza montado sobre um cavalo empinado, sob o qual se debate um guerreiro inimigo derrubado.

Da mesma geração que Andrea del Verrocchio, e com oficina em Florença, é provável que Antonio del Pollaiuolo tivesse sido convidado a responder ao desafio colocado por Galeazzo Maria Sforza na primeira metade da década de 1470, enviando ao promotor do concurso os primeiros desenhos e modelos a que se refere Giorgio Vasari quando informa que se descobriu depois da morte de *Pollaiuolo il disegno e modello che a Lodovico Sforza egli aveva fatto per*

9 Antonio del Pollaiuolo, *Study for an Equestrian Monument*, pena e tinta castanha, com aguada na mesma cor, acentuação a giz preto, contornos picados para transferência, 28,8 x 25,5, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Robert Lehman Collection, 1975, fol. 1.410.

*la statua a cavallo di Francesco Sforza duca di Milano; il qual disegno è nel nostro libro in due modi: in uno egli ha sotto Verona, nell'altro egli, tutto armato e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a uno armato*¹⁰, embora agrafe o nome do proponente a Ludovico Sforza. O desenho referido, o primeiro, é aquele relativo ao fólio do Metropolitan Museum of Art, o segundo, eventualmente, do Staatliche Graphische Sammlung, de Munique. Todavia, a experiência de Pollaiuolo nos anos de 1470s, nos aspectos que respeitam ao mister da fundição, resumia-se, eventualmente, a uma produção de pequena escala, centrada no tema de Hércules ou de Hércules com Anteu, peças com 40 cm de altura, aproximadamente, em contraste com os projectos futuros relativos aos monumentos funerários dos papas Sisto IV (1484 a 1493) e Inocêncio VIII (1492 a 1498), de diferente magnitude e a requererem diferente saber. Pelo que se afigura pouco provável o concurso de Pollaiuolo em tempo de Galeazzo Maria Sforza, dada a natureza da proposta apresentada, a qual pressupunha muita invenção e saber específico à fundição (desde logo pela escala e volume de metal a fundir), na expressão tão querida a Leonardo do cavalo empinado, com as patas dianteiras levantadas do chão, a conferir ao monumento uma característica e fundamentação técnica bem diversa da conseguida por Donatello com o Gattamelata.

É certo que Antonio del Pollaiuolo encontrou na figura do guerreiro abatido sobre terra o terceiro ponto de apoio para o cavalo, em forma de triplo apoio, com o braço do guerreiro inimigo a estabilizar o peito do equídeo, na linha média das pernas dianteiras, havendo ainda dois apoios suplementares em forma de panejamento, um dos quais praticamente vertical, e a nascer naquele mesmo lugar, o segundo oblíquo. No entanto, embora brilhante, tal proposta resultaria incompreensível, dada a impossibilidade de leitura do guerreiro no chão (considerando a altura total do pedestal), praticamente deitado, rente ao plano do pedestal, correndo-se o risco de se

10 Giorgio Vasari, *Vite...*, Vita di Antonio Pollaiuolo.

Fig. 3
Antonio
del Pollaiuolo
*Study for an
Equestrian Monument*
-
Metropolitan
Museum of Art,
New York, Robert
Lehman Collection



tomar tais apoios como meramente artificiais, incompreensíveis do ponto de vista do desenho. Pollaiuolo terá sido sensível a este problema, corrigindo a postura do guerreiro abatido no desenho do fólio do Staatliche Graphische Sammlung, de Munique, sentando praticamente o guerreiro de forma a torna-lo visível, sendo esta a alteração sensível no confronto dos dois desenhos, aparentemente tão iguais. Ainda assim, ambos os desenhos reportam à década de 1470, de acordo com o exame dos especialistas, sendo por isso plausível a influência exercida sobre o jovem Leonardo da Vinci. Esta possibilidade dificilmente justifica a presença dos *diversi cavalli intieri* em tempo anterior a 1482, e com muita dificuldade convence ter sido determinante na solução gráfica do tema, avançando-se a hipótese de ter sido apenas coincidente com projectos similares desenvolvidos nas oficinas de Andrea del Verrocchio.

Desde logo em razão da possibilidade mesmo que remota de Andrea del Verrocchio ter sido igualmente convidado a par de Antonio del Pollaiuolo a responder ao primeiro concurso Sforza, antecipando consideravelmente os trabalhos relativos à preparação

deste tipo de projectos, nomeadamente na forma de recolha de elementos necessários a um melhor entendimento da anatomia do cavalo e respectiva estrutura proporcional, a que se refere o fólio proveniente do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, sob a epígrafe *Measured Drawing of a Horse in Profile Facing to the Left*¹¹, mas também de desenhos preparatórios, e mesmo de estudos em argila em pequena escala.

No início da década seguinte, nos dois primeiros anos, Leonardo da Vinci inicia para a igreja do Convento de San Donato em Scopeto, Florença, a pintura de um retábulo relativo ao nascimento de Jesus: *L'adorazione dei Magi*¹². Este retábulo não teve conclusão. No centro, o tema da Madonna col Bambino, rodeada por uma multidão de personagens que se precipitam em direcção à Virgem, de entre os quais os Reis Magos. Leonardo preparou a larga superfície de madeira com uma imprimatura clara, sobre a qual desenha as figuras e demais elementos envolventes e estruturantes da composição, nomeadamente, e num plano intermédio, uma árvore, uma outra mais afastada, esta mais próxima das ruínas arquitectónicas que à esquerda da composição fecham o quadro, deixando no lado oposto os olhos perderem-se na linha do horizonte. Sensivelmente a dois terços da altura do retábulo, Leonardo desenhou um arco a partir do ponto médio da linha inferior da pintura, quebrado aqui e ali pela intercepção das figuras, assinalando também pelas tonalidades mais escuras este largo e fundo primeiro plano. Nos planos mais afastados, dentro e fora das ruínas, são visíveis grupos de cavaleiros com os cavalos empinados, mais calmos uns a entrarem e a saírem pelo que resta das grandes arcadas, agitados outros na extensa campina, ao ponto de, frequentemente, serem associados àqueles da *Battaglia di*

11 Andrea del Verrocchio, *Measured Drawing of a Horse in Profile Facing to the Left*, pena e tinta castanha, com traços de giz preto, 24,9 x 29,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Frederick C. Hewitt, 1917 fol. 19.76.5.

12 Leonardo da Vinci, *L'adorazione dei Magi* (incompleta), óleo e tempera sobre madeira, 243 x 246 cm. Galleria degli Uffizi, Florença 1594.



Fig. 4

Leonardo da Vinci

L'adorazione dei Magi (1481 a 1482)

-

Óleo e tempera sobre madeira

246 x 243 cm

Uffizi, Florença

*Anghiari*¹³, que Leonardo da Vinci irá pintar na sala do conselho do Palazzo Vecchio entre 1503 a 1505, sensivelmente vinte anos depois. À parte as interpretações relativas à presença destas personagens num tema como a adoração dos Magos, não deixa de ser surpreendente a presença destes cavalos e cavaleiros que assim, inopinadamente preenchem de um e do outro lado os últimos planos, havendo grupos mais próximos da virgem (dois), curiosamente introduzidos na composição, ao contrário dos restantes, aparentemente desligados e ‘dispensáveis’, se pensarmos nos fundos habituais de Leonardo, os quais, em regra, apenas convocam a natureza da paisagem. Estes grupos de cavalos e cavaleiros são de facto muito próximos daqueles da *Battaglia di Anghiari*, mas também próximos de alguns dos estudos preparatórios para o grupo equestre *Sforza* e mesmo similares daqueles relativos ao projecto Trivulzio, o que confere ao retábulo da *L'adorazione dei Magi* uma qualidade matricial suficientemente forte para garantir uma sucessão de projectos por mais de trinta anos.

O Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre tem na sua colecção um estudo preparatório da *Adoração dos Magos*¹⁴, a pena e tinta castanha no estilo Madonna col Bambino. É em tudo diferente do que será o arranjo da composição final, desde logo pela aproximação do motivo central, e com ele dos planos intermédios, definidos por um elemento arquitectural central à composição, através do qual se possibilita a leitura dos planos mais afastados. A ruína que caracteriza o elemento arquitectónico central, e que de algum modo empurra para a frente os diferentes grupos que se avolumam em redor da Virgem, preserva de pé um alçado enquadado e dividido por altas pilastras a definir dois janelões rematados por arcos de volta perfeita. Todos os restantes alçados desapareceram, mantendo-se o pouco que resta da cobertura por interposição de

13 Leonardo da Vinci, *Battaglia di Anghiari*, Sala del Gran Consiglio, Palazzo della Signoria, Florença, 1503 a 1505. Leonardo da Vinci apenas iniciou uma pequena parte da composição experimentando técnicas novas (óleo com tempera grassa).

14 Leonardo da Vinci, *Adoration of the Magi* (recto), 28,4 x 21,3 cm. Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, Paris, RF 1978.

troncos de árvores bifurcados em substituição das colunas, de modo que o plano intermédio resulte transparente, e a identificar diferente aglomerado arquitectónico servido por duas altas escadarias, junto às quais se representam diferentes personagens. Este estudo proveniente do Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, não apresenta aqueles grupos equestres do retábulo da igreja do Convento de San Donato em Scopeto, antes prescreve a iconografia habitual ao tema da adoração dos Magos. O mesmo não acontece com *Study for the Background of the Adoration of the Magi with Perspectival Projection*¹⁵, proveniente do Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, que apesar da epígrafe está longe de se aproximar da solução final, com a linha do horizonte bem mais baixa e os elementos arquitectónicos a merecerem reestruturação, acabando Leonardo da Vinci por dispensar parte deles. No entanto, neste desenho, o pintor introduz aqueles mesmos grupos equestres, embora em menor número e em diferente postura.

Um fólio da colecção Pilgrim Trust representa no recto um grupo equestre com cavalo empinado e a relinchar, um desenho a ponta de prata, reforçado a pena e tinta castanha escura, sobre papel preparado, que se apresenta sob a designação *A Rider on a Rearing Horse in a Profile View*¹⁶ e que se crê tratar-se de um dos últimos desenhos realizados por Leonardo para o retábulo da Igreja de San Donato, em Scopeto. Neste desenho, Leonardo dá sobretudo atenção ao cavalo, bem lançado para a frente como que a vencer um obstáculo, com os cascos dianteiros bem no ar, em contraste com a ligação da(s) perna(s) traseira(s) ao chão, como que a acentuar o peso do cavalo na garupa e nos flancos, estendendo-se toda essa massa compacta a todo o comprimento das patas, também elas reforçadas de modo a

15 Leonardo da Vinci, *Study for the Background of the Adoration of the Magi with Perspectival Projection*, ponta de prata com traços a pena e tinta castanha, com aguada na mesma cor e acentuação a gouache branco, 16,3 x 29,0 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença 436 E.

16 Leonardo da Vinci, *A Rider on a Rearing Horse in a Profile View*, desenho a ponta de prata redesenhado a pena e tinta castanha escura, sobre papel preparado, 14,4 x 12,2 cm. Heritage Lottery Fund, National Art Collections Fund, e Pilgrim Trust, PD. 44 - 1999.

parecer suficiente o artifício que só o desenho sustenta.

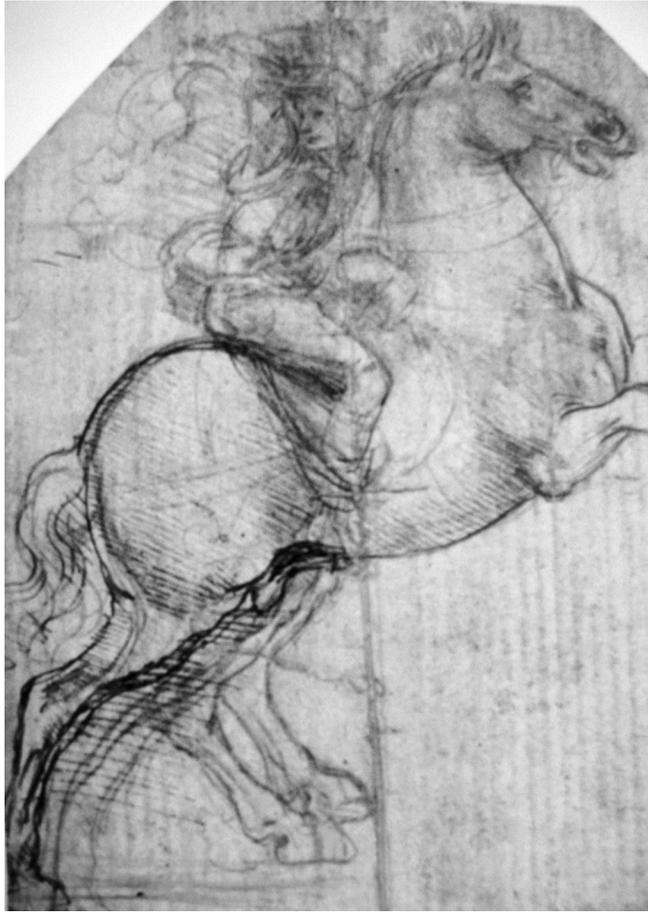
Um outro desenho desta mesma colecção representa *Two Horsemen*¹⁷, recorrendo à mesma técnica e a semelhante preparação do suporte. A avaliar pela preparação do suporte, e pela técnica, estes desenhos devem ter constituído um último conjunto de apontamentos destinados ao retábulo da Igreja de San Donato e antecipam aqueles relativos ao projecto *Sforza*. Simultaneamente os desenhos tratam de cavalos empinados e a relinchar, com ou sem cavaleiro, existindo imensos fólhos espalhados pelos diferentes códices a tratarem deste tema. Outras vezes, os estudos centram-se particularmente em determinados aspectos da anatomia do cavalo, avaliando umas vezes de perfil, outras de frente a natureza do cânone, com especial incidência no desenho da miologia do equídeo junto das articulações, estudando a alteração dos músculos em conformidade com os movimentos, especialmente da cabeça, das pernas, existindo estudos de pormenor da perna dianteira esquerda que poderemos detalhar.

Refere-se, não poucas vezes, que Leonardo desenhava originalmente em cadernos organizados de acordo com os diferentes temas, opinião sustentada com base na avaliação dos recursos técnicos, mas também nos processos relativos ao tratamento do suporte. Um conjunto considerável de fólhos relativos ao projecto *Sforza*, reforçam esta ideia, mesmo que nem sempre se verifiquem aquelas coincidências. A Biblioteca Reale de Turim conserva um fólho no qual Leonardo desenhou a ponta de prata *Four Studies of Horses' Legs*¹⁸, com claras implicações com o projecto *Sforza*. Estes estudos particularizam o desenho no que respeita à postura das patas dianteiras do cavalo, que Leonardo alterna levantando ora a pata esquerda, ora a pata direita, com solução plástica muito próxima da encontrada por Verrocchio

17 Leonardo da Vinci, *Two Horsemen*, ponta de prata redesenhado a pena e tinta castanha, 14,3 x 12,8 cm. Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, PD 121 - 1961.

18 Leonardo da Vinci, *Four Studies of Horses' Legs*, ponta de prata com destaques a gouache branco sobre papel preparado, 15,5 x 20,4 cm. Biblioteca reale, Turim 155580.

Fig. 5
Leonardo da Vinci
*A Rider on a Rearing
Horse in a Profile View*
-
Heritage Lottery
Fund, National Art
Collections Fund,
e Pilgrim Trust



para o grupo equestre Bartolomeo Colleoni, dedicando atenção igual à perna que num e noutro caso garante a estabilidade do conjunto.

Estes desenhos que particularmente estudam o movimento do cavalo, lembram o entusiasmo de Leonardo quando na cidade de Pavia se confrontou com o *Regisole*, uma antiga estátua equestre em bronze dedicada ao rei dos Godos Odoacre (? , 434 – Ravenna, 493), e cuja designação se deve aos reflexos dos raios solares sobre a superfície dourado do metal, exibida na praça principal até à sua destruição em finais do século XVIII. No fólio 147 r. b do Codex Atlanticus, Leonardo refere-se com entusiasmo a esta estátua, sob epígrafe que alude à preparação de uma estátua equestre, admirando sobretudo o movimento sugerido pelo trote, *di quel di Pavia si lauda piu*

*il movime[n]to che nessun altra cosa*¹⁹, chegando a comentar no passo que é preferível, a ter que copiar, copiar a partir do antigo, *l'imitatione delle cose antiche è piu laudabile che quelle delle moderne*²⁰, podendo haver aqui intenção de se descolar da influência de Verrocchio, cujo projecto do grupo Bartolomeo Colleoni, Leonardo da Vinci terá conhecido bem, pois muito provavelmente trabalharam em conjunto os modelos à escala em argila, e em cera, com a finalidade de esgotarem as soluções possíveis tendo em vista a exequibilidade do projecto.

Leonardo tomou de Andrea del Verrocchio o rigor da observação, deliberadamente orientada para a representação a partir do natural, sublinhada por anotações rigorosas sobre o cânone, medindo e comparando valores na avaliação dos equídeos, esboços posteriormente retrabalhados de maneira a os tornar melhor compreensíveis. Exemplo disso, de entre outros, um outro fólio relativo a *Studies of a Horse*²¹, da Biblioteca Reale de Turim, no qual o pintor esboça uma série de apontamentos de cavalos, a partir de diferentes pontos de vista, com especial ênfase para as articulações das pernas dianteiras, bem como para o consequente comportamento anatómico, apontamentos que no geral assinalam uma clara leitura em volume. São inúmeros os estudos relativos ao projecto *Sforza* ou que se podem sem erro apreciável agrafar àquele projecto, como é o caso do fólio do Windsor Castle *Proportion Studies of a Horse*²², no qual Leonardo representa a ponta de prata uma vista lateral direita do cavalo e ainda uma outra frontal, a primeira a sugerir diferente solução plástica e técnica para o conjunto, com o casco esquerdo

19 Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus, fol. 147 r. b

20 Leonardo da Vinci, idem.

21 Leonardo da Vinci, *Studies of a Horse*, ponta de prata, com destaques a gouache branco sobre papel preparado, 21,7 x 28,7 cm. Biblioteca Reale, Turim 15579.

22 Leonardo da Vinci, *Proportion Studies of a Horse*, ponta de prata sobre papel preparado, 21,4 x 16,0 cm. Windsor Castle RL 12321.

traseiro a elevar-se ligeiramente do chão. No entanto, Leonardo estabiliza a pose do cavalo na aproximação à solução encontrada por Andrea del Verrocchio para o grupo equestre Bartolomeo Colleoni, insistindo nos estudos relativos à perna dianteira esquerda, desenhando-a em diferentes posições, com vistas de perfil (interior e exterior), frontais, e a três – quartos, com relevo para o desenho em volume salientando os valores anatómicos com recurso ao giz preto, como acontece com o fôlio proveniente do Museu de Budapeste no qual se representam *Studies of a horse*.

Com relação directa com o grupo Sforza, temos o desenho a que corresponde a epígrafe *A Rider on a Rearing Horse Trampling on a Fallen Foe*²³ (Windsor, RL), o qual representa uma iconografia aparentemente muito próxima àquela proposta no projecto equestre de Antonio del Pollaiuolo. Um cavalo empinado, bem mais levantado em relação ao plano do chão, sob o qual se debate um guerreiro inimigo evitando desesperadamente ser mortalmente atingido pelos cascos dianteiros do animal, figura que do ponto de vista estritamente técnico se destina a possibilitar (em teoria) a jítagem e a consequente estabilidade do conjunto. No cotejo com o projecto de Antonio del Pollaiuolo, verifica-se no entanto que são muito poucos os pontos de contacto, na medida em que a atmosfera geral dos desenhos em confronto é objectivamente distinta com Leonardo a preferir ‘agitar’ o conjunto, acentuando a torção do cavaleiro mas também do cavalo, cujos movimentos opostos conferem maior realismo e intensidade dramática, em oposição à estabilidade conferida por Pollaiuolo ao seu conjunto, no qual se lê algum desajustamento das figuras, tendo presente o levantamento do cavalo. Neste desenho, Leonardo da Vinci dá sobretudo atenção ao volume, movimento, e expressão do cavalo, estudando a sua estabilidade na relação directa com o solo, mas também na eficácia da fixação dos cascos dianteiros no braço e antebraço do guerreiro derrubado. O que parece fazer sentido, na medida em que uma vez estabilizado o cavalo, fácil se torna

23 Leonardo da Vinci, *A Rider on a Rearing Horse Trampling on a Fallen Foe* (Study for the Sforza Monument) recto. Royal Library, Windsor Castle 12358.

estabilizar o cavaleiro, que em contraste surge menos definido, com os braços inicialmente próximos da base do pescoço (da crineira) do cavalo, para se afastarem depois bem para trás das costas, o direito bem estendido, segurando na mão o bastão de comando, e, na outra, as rédeas. Encontramos já esta mesma solução no canto superior direito do retábulo da *Adoração dos Magos*, colocado o observador em diferente ângulo e com a ressalva de os volumes a que correspondem cavalo e cavaleiro acentuarem as posturas relativas, como acontece em outros fólhos relativos a estudos de cavalos e cavaleiros, para os quais Leonardo recorta e transporta o referido fragmento, de que são exemplo os fólhos a que correspondem os desenhos *Rider on a Rearing Horse Fighting a Dragon*²⁴ (British Museum), e *Studies of Horseman, Dragons, Horses, and a Dog*²⁵, (Museu do Louvre).

Em contraste com os fólhos referidos, cujos desenhos exaltam o enunciado no plano de fundo da *Adoração dos Magos* que o pintor iniciou mas não concluiu nos anos imediatamente anteriores à sua deslocação para Milão, surgem outros a sugerirem diferente solução. Campanhas de conservação e restauro mais ou menos recentes (1970 – 1992) com sede nos laboratórios da Royal Library, do Windsor Castle, em Londres, conduziram a uma melhor clarificação de alguns fólhos relativos a estudos de cavalos e cavaleiros com ligação directa aos projectos equestres de Leonardo, possibilitando por identificação da marca de água, fixar os anos de produção de um conjunto de desenhos em acervo naquela biblioteca. A referida campanha de conservação e restauro identificou cinco tipos de marcas de água, todas elas a remeterem o fabrico do papel para França, para o período correspondente aos últimos anos de vida de Leonardo. Agrafados inicialmente ao projecto equestre a erigir em Milão a Gian Giacomo Trivulzio, estes fólhos vêm agora esclarecer sobre um terceiro projecto

24 Leonardo da Vinci, *Rider on a Rearing Horse Fighting a Dragon*, pena e tinta castanha escura, com aguada na mesma cor 13,6 x 18,9 cm. British Museum, Londres, fol. 1952-10-11-2.

25 Leonardo da Vinci, *Studies of Horseman, Dragons, Horses, and a Dog* (recto). Pena e tinta castanha, 19,2 x 12,3 cm. Musée du Louvre, Paris, Collection Edmond de Rothschild 781 DR.

de características similares provavelmente comissionado por Francisco I mas que, como os restantes, mas por diferentes razões, não chegou a ser concluído. O fólio relativo a *Studies for an Equestrian Monument*²⁶, exhibe no recto cinco desenhos todos relacionados com grupos equestres, e de forma a constituírem uma espécie de receituário de possibilidades, existindo estudos que uma vez mais se aproximam da matriz localizada na *Adoração dos Magos*, outros, como que a promoverem um retorno ao conceito clássico adoptado inicialmente por Donatello no Gattamelata, com cavalo e cavaleiro alinhados segundo um mesmo eixo, e com o cavalo praticamente a passo. Em alguns destes desenhos Leonardo estuda a possibilidade de fixar (estabilizar) o cavalo em apenas dois pontos, levantando a habitual pata dianteira esquerda e a oposta traseira, bem mais a primeira que a segunda, obrigando-se a equilibrar o conjunto razão porque é sempre o cavalo a merecer melhor desenho.

Especificamente relacionado com o segundo grupo equestre requerido a Leonardo, temos o fólio relativo a *Sketches for a Funerary Equestrian Monument to Gian Giacomo Trivulzio*²⁷ (Windsor, RL), desenho a pena e tinta castanha sobre papel espesso, a sugerir a Leonardo a possibilidade de diferente recurso técnico, mais marcante no recurso a linhas grossas possibilitadas pelo uso da caneta e da tinta castanha escura. O referido fólio apresenta quatro desenhos, três deles estruturados com a arquitectura do mausoléu, aberta nas quatro faces por arcos de volta perfeita e enquadrados por colonelos, no centro da qual se encontra o sarcófago com a efigie do defunto. Leonardo retoma o tema do cavalo empinado, convocando uma vez mais a matriz localizada no retábulo destinado à Igreja do Convento de San Donato, de algum modo próxima daquela de Antonio del Pollaiuolo, talvez por supor que o menor volume agora exigido,

26 Leonardo da Vinci, *Studies for an Equestrian Monument*, carvão vegetal e giz preto redesenhado a pena e tinta castanha dourada sobre papel preparado a creme claro, 22,2 x 15,9 cm. Royal Library, Windsor Castle 12360.

27 Leonardo da Vinci, *Sketches for a Funerary Equestrian Monument to Gian Giacomo Trivulzio*, pena e tinta castanha, 27,8 x 19,8 cm. Royal Library, Windsor Castle 12355.

grande al naturale, possibilitasse a proeza de estabilizar o cavalo com recurso à figura do guerreiro inimigo derrubado, estudado por duas vezes neste mesmo fólio, com ligeiras alterações, mas que no geral revisitam os mesmos problemas técnicos a que fizemos referência. Além do grupo equestre que literalmente fecha o conjunto, o projecto Trivulzio integrava um mausoléu a construir em mármore, o qual incluía o sarcófago com a efigie do militar, mais oito figuras em bronze, festões e outros ornamentos. Gian Giacomo Trivulzio (1441 – 1518) comandou as tropas francesas de Luis XII na tomada de Milão em 1499, ano e acontecimento duplamente marcante para Leonardo, uma vez que coincide com a destruição do gesso *Cavalo Sforza*, editado em real grandeza no pátio do castelo pondo assim final ao primeiro projecto equestre do pintor, ao mesmo tempo que, anos depois, se lhe oferece, em diferentes termos, oportunidade de abraçar um segundo projecto equestre destinado para a Igreja de San Nazaro, em Milão, capela que teve efectivo início por volta do ano de 1511, com desenho de Bramantino.



Fig. 6
Leonardo da Vinci
*Rider on a Rearing
Horse trampling on
a Fallen Fo*
-
Royal Library,
Windsor Castle

Acontece que para este projecto, Leonardo da Vinci deixou preciosa informação no fólio 179 v. a, do Codex Atlanticus, escrevendo pela sua própria mão um longo preçário a incluir materiais e mão de obra necessários à sua conclusão. Na referida lista, Leonardo começa por

referir o preço do metal necessário para fundir cavalo e cavaleiro (sem mencionar quantidades), incluindo o ferro da armação interior do modelo, o carvão necessário, a lenha, a cera para fundir e fixar o molde, e o forno. Faz depois referência ao preço para a construção do modelo em argila, e em cera, não esquecendo de elencar as despesas com os artífices responsáveis pela conclusão do grupo equestre. Aos custos com a produção em bronze, Leonardo junta as despesas com a construção do mausoléu, elencando criteriosamente o preço da pedra mármore necessária ao projecto, referindo de início o bloco de mármore que servirá de base ao cavalo, com referência precisa às suas dimensões. O mesmo faz relativamente às pedras necessárias para as cornijas, também para o friso e arquitrave, para os capitéis, para as colunas, para as bases, e ainda toda a pedra necessária à construção do sarcófago. À matéria - prima, Leonardo junta o custo relativo ao trabalho necessário para a sua conclusão, com referência às oito figuras e a um mesmo número de festões, além da despesa relativa à produção das cornijas, dos frisos, das rosáceas, das colunas, dos capiteis, das bases, e das harpias candelabros: monstros com cabeça e seios de mulher e corpo de abutre.

2 - O grupo equestre Sforza.

Anotações de Leonardo da Vinci no Codex Madrid II

(e outros fólhos)

As dezassete folhas do Codex Madrid II, relativas ao estudo dos moldes para fundição do *Cavalo Sforza*, revelam o interesse de Leonardo da Vinci em concluir com êxito o projecto de Milão. Duas destas folhas estão datadas, a primeira de 17 de Maio de 1491 (fol. 157 v) na qual Leonardo escreve *qui si farà ricordo di tucte quelle cose le quali fieno al proposito del cavallo de bronzo del quale al presente sono inn opera*²⁸, a segunda de 20 de Dezembro de 1493 (fol. 151v), informando nesta que decidiu moldar o cavalo sem cauda e deitado de lado, pois receava que deitando-o de cabeça para baixo o molde se ressentiria da

28 BNM, Codex Madrid II: «A sere 17 di maggio 1491 ...».

humidade dadas as longas horas em que estaria soterrado, expondo-se demasiado à humidade, pondo em perigo o êxito da fundição²⁹.

Fica bem claro que os dezassete fólhos que constituem o Codex Madrid II foram parte de um grupo maior de folhas primitivamente agrupadas num mesmo caderno e destinadas a servirem um texto final na forma de tratado sobre a escultura³⁰. O primeiro dos dezassete fólhos (Codex Madrid II, fol. 141 r.) vem em conclusão da exposição iniciada no fólho precedente relativa à preparação do unguento para aplicação sobre a figura de cera em momento prévio à aplicação das capas *cienera, la quale sarà facta o di scaglia di ferro, o osso bruciato, o foglie di noce bruciate, o sterco bovino, o sstagnio calcinato, o palpiro, o ssepia, o fumo di tutia, o terra di valenza vetrificata e polverizata, o qualu[n]che cosa sottile, pure che non i[n]bratti la medaglia e che oltre all' essere sottilissima e quasi impalpabile, ch' ella sai sopra la sabionte e arida tera data sottilmente*³¹ e a tratar da pequena fundição, ao contrário dos conteúdos dos restantes fólhos que de uma e de outra maneira incidem sobre a fundição do cavalo *Sforza*, sinal de que o programa é abrangente à pequena, média e grande fundição, e

29 BNM, Codex Madrid II: «A dì 20 di diciembre 1493 conchiudo gittare il cavallo senza coda e a diacere, perchè essendo esso cavallo braccia 12, a gittarlo pe' piede anderebbe vicino all' acqua uno braccio, e levare il teren non posso, e l'umido mi potrebe nocere, perchè la forma starà assai ore sotto terra, e lla testa vicino all'acqua uno braccio s'inpignirebbe di umidità. E l'gietto non verrebbe».

30 Biblioteca Nacional de Madrid, Departamento de Preservación Y Conservación de Fondos, expediente 1345.

Cfr Edward Maccurdy, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, pp 55-56, Gallimard 1942. Na introdução é avançada a possibilidade de Leonardo ter concluído em Milão «Il Libro de Pictura», segundo dedicatória de Fra Luca Pacioli a L. Sforza na sua obra *De Divina Proportione*, perdido após a entrada das tropas francesas em Milão em 1499. O mesmo também relativamente a um tratado de anatomia do cavalo resultado dos estudos de Leonardo a propósito do grupo equestre Sforza, segundo G. Vasari e Gian Paolo Lomazzo. Ambas as notícias sem confirmação.

31 Cfr. Benvenuto Cellini, *Trattato della Sculptura*. Leonardo neste passo refere-se a um caldo composto destinado a aplicar com pincel sobre a pele da figura as vezes necessárias de forma a protege-la da aplicação das capas «finíssima, feita de limalha de ferro ou osso queimado, ou de folhas de nozes queimadas, ou de esterco bovino, ou de estanho calcinado, ou de papiro, ou de sépia, ou de cinza, ou de terra de Valenza vitrificada e pulverizada ou com qualquer coisa delicada que não suje as medalhas e que para além de ser finíssima e quase impalpável possa ser aspergido sobre a terra arenosa em capas muito finas.»

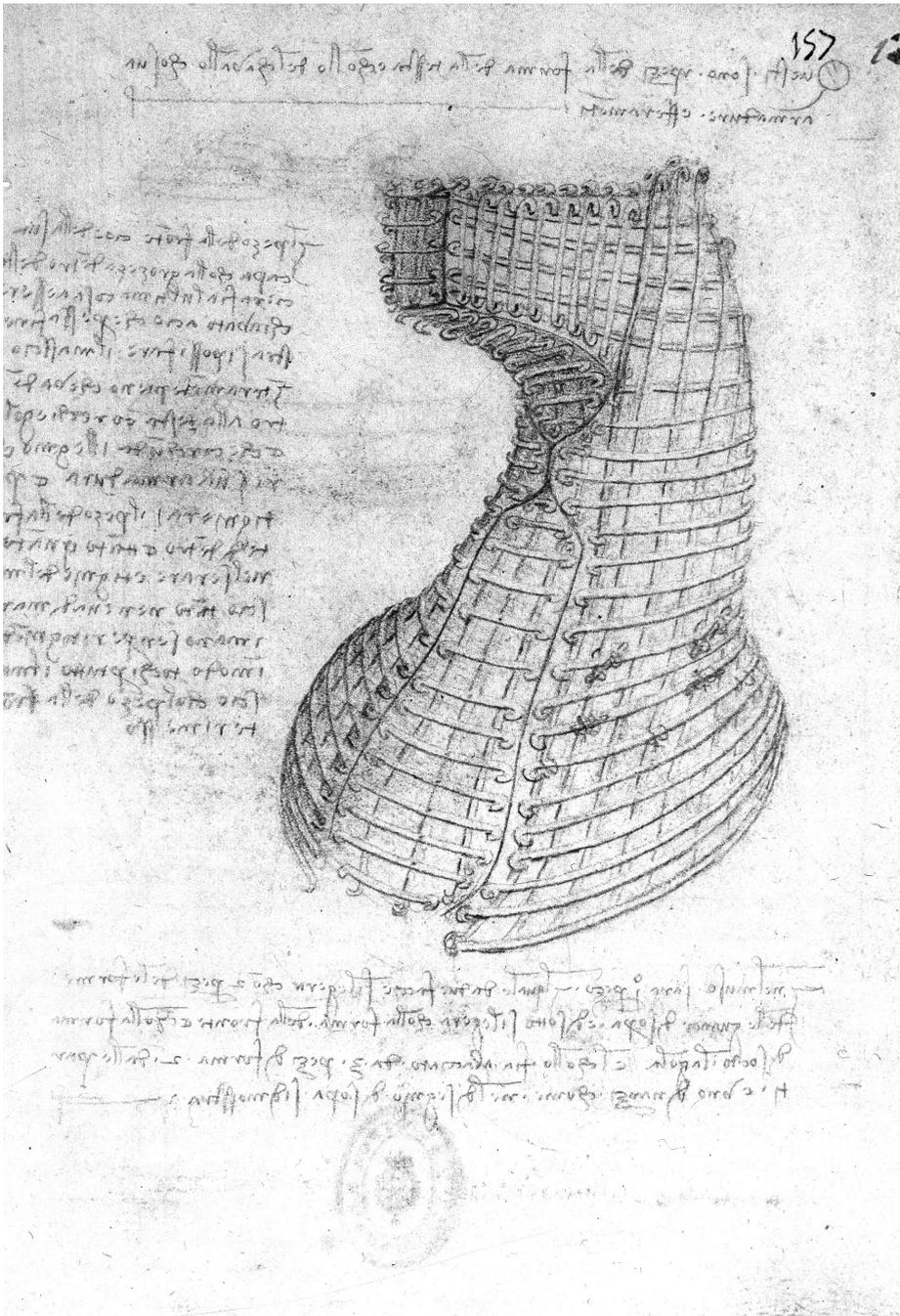


Fig. 7

Leonardo da Vinci

Estudo parcial do molde com vista à fundição do Cavallo Sforza. Codex Madrid II, fol. 157 r

Biblioteca Nacional de Madrid

generalizado às diferentes especialidades (disciplinas), com tudo o que isso implica quanto aos procedimentos e saberes implícitos aos diferentes géneros³².

Já no verso do mesmo fólio (fol. 141) Leonardo retoma aquele que parece ser o assunto fundamental da exposição, abrindo a primeira notícia com a epígrafe *della forma a stare a diacere o sottosopra*, problema a que volta já depois de 1490, e do qual tudo ou quase tudo depende em matéria de moldagem e fundição, pois diferente será o reforço do molde se destinado a ser enterrado deitado de lado (sobre o flanco) ou a ser enterrado invertido (com a cabeça para baixo). Em todo o caso, e independentemente da solução final, ambos os recursos apresentam inconvenientes para uma boa jitage, no primeiro caso, devido à probabilidade de deficiente enchimento das patas que se pretendem maciças, e à descompensação da jitage em geral, no segundo caso, em virtude da profundidade do fosso, bem mais acentuada, a conduzir o molde para uma zona muito próxima do lençol freático, expondo-o à humidade senão mesmo à sua rápida desagregação.

No geral, os conteúdos respeitam aos procedimentos finais de fundição, embora com constantes referências à natureza complexa da moldagem (macho e capa) que no caso específico do projecto *Sforza* se não cumpriria pelo método clássico de cera perdida (método directo), antes com recurso a procedimentos alternativos (através de moldagem e edição em cera) havendo momentos em que os procedimentos são muito próximos da fundição pelo processo de areia. É nesta perspectiva que se deve ler o conjunto dos procedimentos definidos por Leonardo da Vinci tendo em vista a produção do grupo *Sforza*, de resto confirmado pelos desenhos que de modo geral retratam um momento excepcional na história da fundição artística da era moderna. Tomemos como exemplo o fólio

32 Outros fólhos, inseridos em diferentes colecções, permitem concluir ter Leonardo da Vinci propósito de redacção de um tratado sobre a escultura, com desenho próximo ao conceito e definição dos géneros definidos por Plínio Segundo (O Velho). Cfr. Les Carnets de Léonard de Vinci, Éditions Gallimard, 1942 V. 2, p. 395 e segs.

157, desta mesma colecção (Codex Madrid II), que ajusta no recto um desenho bem conhecido relativo às partes que constituem o molde da cabeça e pescoço do cavalo, com respectiva armação em ferro, com indicações precisas relativamente ao fecho do macho. No particular, aquele formulário que corre sob o título *questi sono i pezi della forma della tessta e collo del cavallo, co' sua armadure e fferamenti*³³ é próximo ao procedimento adoptado para calcamento do macho solto pelo processo de areia, com tentos, e com auxílio de pó de aparto e que ali, concretamente, reporta ao fecho do molde pelo método indirecto. Explicita a natureza do referido método ao afirmar que *il pezo della fonte, cioè della sua capa, colla groseza dentro della ciera, fia l' ultima cosa a essere chiavato, aciò che per essa finestra si possi fare il masschio interamente pieno, che va dentro alla testa e orecchi e gola, e che circunda il legnio e fferi sua armadura. E poi tignierai il pezo della fronte di dentro e ttanto quanto nel serare e' tignie del machio, tanto ne leva di mano i' mano senpre ritigniando, in modo tochi per tutto il maschio col pezo della fronte rimesso*, não deixando margem a qualquer dúvida, na medida em que o macho (que no método por cera perdida corresponde à massa de argila que constrói o núcleo para dentro da capa de cera, depois aprisionada pela parede de bronze) ao ser calcado contra as paredes internas do molde só depois é refractado, o que implica a abertura do molde (método indirecto), como se de caixas de fundição pelo processo de areia se tratasse, tendo em vista a conveniente cozedura do macho, para se voltar a fechar a forma e proceder à refractação final do conjunto: macho e capas³⁴.

No entanto, neste mesmo contexto, surgem diferentes notícias. Mas bom será lembrar que as mesmas respeitam a pequenas experiências

33 «Estas são as peças do molde que correspondem à cabeça e pescoço do cavalo, com a respectiva armação e cintas de ferro.»

34 O tasselo ou tasselos que correspondem à forma da cabeça e que têm uma camada de cera no seu interior, são as últimas a serem cravadas para que se possa através desta abertura calcar (concluir) o macho do interior da cabeça, das orelhas, e da parte alta do pescoço, e estão devidamente cintadas pela armação de madeira e ferro. De seguida aplicam-se tentos com pó de aparto na parte interior do fragmento e ao fechar, por tentativas, ajusta-se o macho, e deste modo os tasselos da cabeça adaptam-se perfeitamente ao seu lugar ficando assim concluído o calcamento do macho e fechado o molde.

que Leonardo da Vinci frequentemente realizava de modo a garantir sucesso com o molde grande (Windsor 12350) aconselhando, de resto, frequentemente, o trabalho com os pequenos modelos. É o caso, por exemplo, de uma notícia proveniente do Codex Atlanticus³⁵, que apesar de vir em conclusão, permite entender tratar-se de pequena fundição pelo processo de cera perdida, com recurso a modelação do protótipo, moldagem e edição em cera, construção da árvore de fundição, moldagem com recurso a cinta metálica (contentor metálico), gesso e jitagem. Esta mesma notícia dá conta da edição em cera do modelo original e posterior construção da árvore de fundição, com referências precisas aos canais de ventilação e de jitagem, sem esquecer o procedimento relativo à evacuação da cera, e inversão do molde (contentor metálico) com vista à fundição.

Noutros casos, os procedimentos podem respeitar a diferente volume de fundição, como acontece com Windsor³⁶, contudo, paralelamente, com indicações ao ganho de tempo com a secagem das capas se ou quando realizadas em gesso, fixas em bandas metálicas, mas também à economia no preço da lenha e, sobretudo, por ser apenas necessário alguns dias para construir este tipo de moldes. Neste mesmo fólio, Leonardo da Vinci faz referência ao exercício da moldagem, começando por referir a marcação sobre o cavalo de cada uma das peças (tasselos) com ajuda de cravos e com a altura que se deseja para o corpo do molde, que se entende ser de argila, produzido aqui por inteiro depois de definidos os diferentes continentes (tasselos), procedimento que nos remete para o exercício da moldagem e edição da época pré-Clássica que salvaguarda a matriz primitiva, ao contrário do procedimento directo em cera perdida que não deixa possibilidade de qualquer retorno. No mesmo códigoce³⁷, mas em diferente fólio, temos o procedimento em fase mais adiantada, o

35 Codex Atlanticus, fol. 352 r.

36 Codex Windsor, fol. 12347 r.

37 Codex Windsor, fol. 12350.

II, justamente no ponto em que ficamos, a partir da notícia com a epígrafe *della forma a stare a diacere o sottosopra*, o problema maior de Leonardo, e provavelmente também razão dos sucessivos atrasos, ou até impedimento maior e absoluto que poderá estar na origem do desenlace conhecido, muito tempo antes do desvio do metal destinado à fundição e, mais tarde, da tomada de Milão pelas tropas francesas com a destruição do modelo de argila em real grandeza. Do trabalho com os fornos, e do modo de resolver problemas habituais no decurso da fusão dos metais, vem Leonardo a dar notícia já na parte final do fólio 141 v., continuando ou concluindo a notícia, mais à frente retomada (esta como outras), com diferente redacção ou com ligeira declinação. É da parte final dos procedimentos de fundição artística que os conteúdos em referência tratam, alguma das vezes de modo muito particular, pelo que é de esperar preocupação com o fecho das juntas do molde, como ainda com a qualidade da terra (areia de fundição) a aplicar nas últimas camadas da capa (parede exterior do molde), uma mistura de areia de rio, pelo de boi, estopa, e cola, servindo a malha de cânhamo para conferir estabilidade e sobretudo resistência à humidade, uma vez prevista a condução do molde para o fosso. Já no verso do mesmo fólio (fol. 142 v.), vem notícia relativamente à moldagem do cavalo, com redacção de algum modo próxima da de Windsor, nos termos *della forma, che non si spichi dal cavallo incienerato quando si fa*, supondo-se o cavalo modelado em argila e revestido com uma camada de cinza, como ainda construída a estrutura do molde (em ferro), servindo o desenho das partes que o constituem não só de demarcação dos diferentes territórios (tasselos) como da sua fixação, com recurso aos cravos metálicos que simultaneamente servem de marcadores e reguladores da grossura da capa³⁸.

Vêm depois (fol. 143 r.) recomendações mais específicas a tratarem

38 «Della forma, che non si spichi dal cavalo incienerato quando si fa. Conponila prima tutta di quella grosseza che va da' ferri in dentro. E inanzi che metti i ferri, la taglierai di quanti pezi ti piacerà e puntellerai le parti atte a cadere, ma inanzi che cominci la forma, segnìa com chiodi la natura over l' andare de' tagli, e ttanto lasscia fori esi chiodi quanto tu vuoi che lla forma sia grossa quando fia da tagliare.»

em detalhe o trabalho com o forno com vista à jítagem, a par de outras que uma vez mais recomendam o isolamento das paredes interiores do molde fazendo-as impregnar de um caldo produzido a partir de pez grego (substância resinosa proveniente do pinheiro), à mistura com óleo de linhaça, terebintina e sebo, ao qual se adiciona aguardente, com a finalidade de provocar combustão suficiente ao aquecimento do molde em momento prévio à jítagem. Recomendações que chegam à definição pormenorizada da qualidade da areia (da terra) a fazer encosto às paredes do molde quando introduzido no fosso, *tera seca dal castellaccio e polverizata e' numidita com aceto, o voi olio di lino, e poi ben pilata, e questa sia grossa 2 dita*, terra bem seca cuja proveniência é determinada, a qual é peneirada e humedecida com vinagre ou óleo de linhaça, e só depois apertada (calcada) contra as paredes exteriores do molde de modo a obter uma parede de dois dedos de grossura, a partir da qual se poderá continuar a apertar com a terra retirada do fosso, de modo a compactar bem o molde aumentando consideravelmente a sua resistência à força exercida pelo metal no momento da jítagem. Já no verso deste mesmo fólio, temos notícia relativa à distribuição do bronze no molde, numa clara abordagem à fundição do *Cavalo Sforza* pela implicação do funcionamento simultâneo de vários fornos *di sopra, di sotto*, com as recomendações conhecidas no que respeita à pesagem da lastra e correspondente peso de metal a introduzir nos fornos, em concordância com as partes do molde a encher, sem esquecer a qualidade da lenha, com preferência pelo salgueiro, amieiro, e abeto, e os cuidados a ter com o aquecimento prévio dos fornos. A concluir, Leonardo volta uma vez mais ao tema da moldagem, centrado que está neste procedimento, que no essencial pouco difere daqueles referidos em Windsor (fol. 12347) e Madrid II (fol. 142 v.), com incidência no unguento a aplicar sobre a pele da figura (do cavalo), uma mistura de cinza, sebo, e pó de forno, cuja finalidade é a de isolar a parede da figura, separando-a das capas pela interposta gordura afagada pela cinza.

Já o fólio seguinte (144 r.) remete para a pequena fundição. Embora sob o título *compositione del dentro della forma*, na realidade este pequeno capítulo remete-nos uma vez mais para a natureza da areia de fundição, uma mistura de areia de rio, ladrilho triturado, cinza, clara de ovo e vinagre, com indicação precisa à necessária experimentação. Remete igualmente para a prática da pequena modelação, não apenas em função da *ductoria*, da ideia, e do que a mesma implica em termos do desenho (*designatio*) e da imitação (*animatio*), mas fundamentalmente

em razão do estudo técnico tendo em vista o manuseamento do molde em real grandeza e o acondicionamento dos fornos. Ensina ou promove a fundição rápida e modesta, experimental e cenniniana, *del fare gietti senplici e presti quessti fieno fatti in una cassa di sabione di fiume, innumidito con acieto*, areia de rio e vinagre, calcamento simples da forma e do macho, ou mesmo recurso a vazamento a céu aberto. No verso, os capítulos respeitam à grande fundição, com especial destaque com o desarme do molde de modo a prevenir qualquer basculamento do conjunto, que a acontecer traria danos irremediáveis, focando depois no macho, na sua natureza e composição (reiterando a mistura de pó de ladrilho ou pó de calcário, gesso, cinza, tudo à mistura com a já referida areia de rio, e humedecida com óleo de linhaça) e sobretudo, na necessidade de ser bem refractado, de modo a garantir boa recepção ao metal no momento da jitage.

No âmbito dos trabalhos preparativos tendo em vista a fundição do *Cavalo Sforza*, e com o propósito de avaliar pessoalmente os comportamentos dos materiais grosso modo utilizados no exercício da grande fundição, procedimentos, de resto, bem caros aos mestres fundidores artilheiros, estância primeira de introdução aos segredos da grande fundição em Milão, à parte daquela por certo exercida em conjunto com Andrea del Verrocchio em Florença até finais da década de 1470, Leonardo não dispensa a formação empírica, levando a cabo uma panóplia de experiências destinadas a garantir a redução de risco sempre presente nestas circunstâncias, aqui agravadas pelo facto de o volume de jitage previsto ser gigantesco. Razão da demora na verificação da melhor combinação tendo em vista o isolamento das paredes interiores do molde, incluindo, naturalmente, toda a superfície do macho, pois importava garantir uma película que impedisse o contacto da massa de bronze com a humidade eventualmente ainda existente no corpo da capa e ou do macho, no momento da jitage. Não há na precaução qualquer exagero, pois se se garantia a secagem do conjunto (capa e macho) em período prévio ao enterramento do molde, neste período de tempo o pior poderia acontecer, sendo fundamentalmente esta a razão por que Leonardo aconselha a construção de um pequeno molde, tratado com os mesmos preparos que haveria de ter o molde grande, impregnado de uma mistura de pez grego e óleo de linhaça, e enterrado durante pelo menos três dias, jitando depois o bronze, modo de concluir da disposição e acerto dos meios. Também assim com o fecho do molde, e com o modo de selar as

juntas, deitando mão aos procedimentos conhecidos, ajustando aqui e ali percentagens, e sempre a convidar o interlocutor a experimentar de modo próprio e a anotar o resultado das suas experiências. Outros sinais dão-nos conta da perfeita percepção de Leonardo relativamente à dimensão da coisa a fundir, e por consequência da consciência dos problemas a enfrentar. O problema é o da dimensão, e não é demais referi-lo, pois é a dimensão que produz obstáculo à concretização da fundição, desde logo, à decisão definitiva quanto ao modo de enterrar o molde, se deitado sobre o flanco, se invertido com as patas para cima. E porque esta decisão implica, como antes se disse, adequada construção

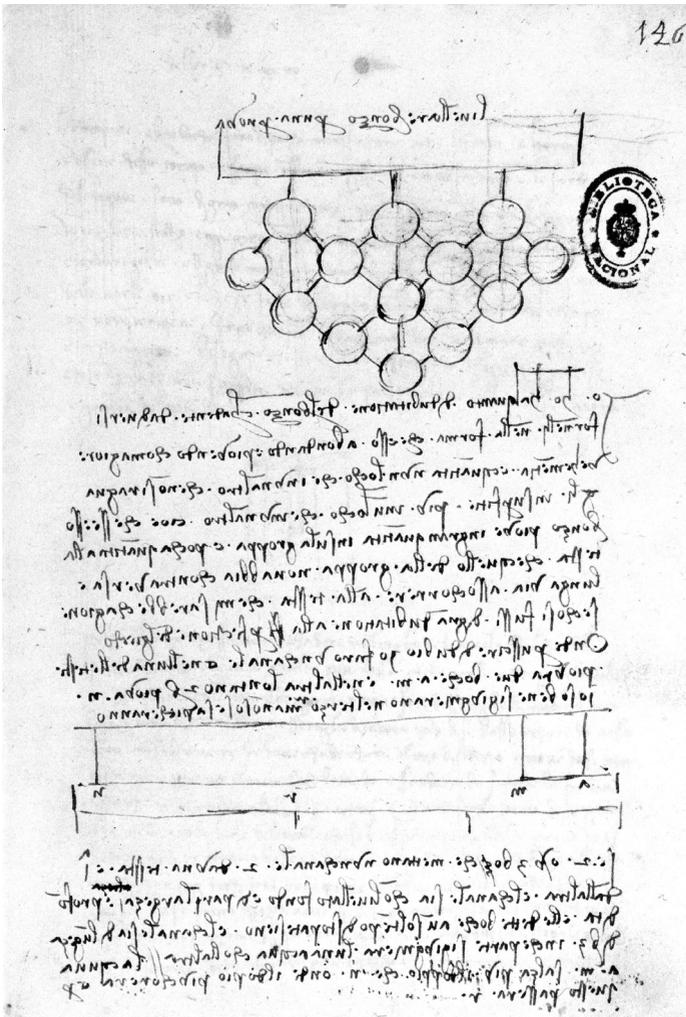


Fig. 9
 Estudo Grupo Sforza,
 nivelamento da jítagem
 com fornos colocados em
 diferentes níveis
 -
 Codex de Madrid II, fol.
 146 r., Biblioteca
 Nacional de Madrid

e reforço do molde, uma impedia a outra de se concretizar, sendo justamente este o problema que aqui se destaca (fol. 145 v.) a partir da leitura que a decisão de deitar o cavalo sobre o flanco levanta. Na eventualidade desta decisão, Leonardo da Vinci avança dois grandes inconvenientes que no fim de contas se resumem a um só problema, e que respeita à possibilidade de deslocação do macho ou mesmo à sua destruição, devido à força do metal que o haveria de envolver no momento da jítagem. Se o macho resiste à pressão do metal, rompem as paredes exteriores do molde (capas), pelo que haveria de se reforçar o molde justamente no lugar a que estaria mais sujeito à pressão do metal (zona baixa do molde), e dar conveniente atenção à amarração do macho, que é solto, como a devido tempo se disse.

O problema seguinte é o do nivelamento da jítagem, *io ho alquanto di dubitatione del bronzo cadente da diversi fornelli nella forma, che esso abondando e piovento co' maggiore vehementia e cquantità 'n un loco che in un altro, che non si raguali in superfitie*, pois não há garantia de que o metal proveniente dos diversos fornos garanta o enchimento das zonas correspondentes sem necessidade de irem em auxílio de outras por vias mais longas, inconveniente que sobretudo se traduz pela relação mais percurso maior a probabilidade de arrefecimento do metal, criando-se zonas de obstrução que por sua vez impedem que a alimentação que lhes é destinada se concretize, daí a decisão de levar a cabo uma experiência destinada exclusivamente a testar o comportamento do metal quando vertido em pontos opostos e com diferente volume de jítagem. O problema da jítagem com recurso a diferentes fornos colocados de forma a alimentarem o molde a diferentes níveis, os mais baixos para as partes mais fundas do molde, obriga adicionalmente à introdução de canais de pólvora fina de bombarda, com a finalidade de servirem de aviso à orientação da jítagem³⁹. Não será por acaso a colagem destas notícias a uma outra que a propósito do custo da fundição artística em

39 «(...) Onde si vole prima distoppare il fornello colle buse del canale che sol risspondano alla basa. E cquando il bronzo arà ripieno la basseza del taglio apresso all'alteza delle ganbe, fa che esso bronzo tochi uno buso pieno di polvere da bonbarde fine, il quale buso spiri di sopra, acciò che di sopra aparissca il segno dell'alteza del bronzo».

comparação com a produção de sinos e bombardas afirma que aquela (...) è *di gran manufactura e pericolosa nel gittare per ragione delle varie vie e llunghese*, com a escultura a exigir grande estudo e engenho do artista.

Nem mesmo o canal, ou canais exteriores de jitage m escapam à observação de Leonardo da Vinci, que não poupa esforços por redigir cuidado e cultivado estudo sobre a grande fundição artística, deixando notícia pormenorizada relativamente aos procedimentos mais ínfimos que a mesma implica, sinal que releva da atenção dada à prática da escultura em contexto da cultura do Renascimento. A existência do canal exterior de jitage m é por si só elemento ou circunstância que nos remete para a grande fundição, a lidar com considerável volume de metal, com molde enterrado no solo, e com jitage m em gravidade a vencer percurso que liga a base do forno à entrada do molde. O referido canal deve ser solto e independente do conjunto, amovível, de modo a facilitar a sua rápida reposição, deve estar bem refractado e quente no momento da jitage m. Como uma coisa pede a outra, voltamos uma vez mais ao bronze, devidamente liquefeito e em correspondência com os restantes fornos, a entrar no molde de modo regular e a ocupar gradualmente o espaço vazio, salvaguardando-se o princípio que respeita ao enchimento prévio das partes mais fundas, com abertura prévia dos fornos correspondentes. Há também referências à disposição dos fornos, que em tudo concorda com os desenhos de Windsor (fol. 12349 r.), enterrados no solo, e a diferentes níveis, a cintar o fosso dentro do qual se encontra o molde. As dúvidas que ficam são relativas à fogueira da capa e do macho, i. e. ao momento e lugar da sua efectiva refracção, por nos parecer excessivamente demorada a operação de condução, colocação e acondicionamento do conjunto no interior do fosso, com este último acréscimo (oclusão completa do fosso) que por não ser de pouca conta sujeita a mais demora. Talvez em razão da demora que o procedimento acarretaria, Leonardo da Vinci pensa a refracção da capa e do macho (do molde no seu conjunto) em lugar próxima ao da fossa, pensando engenho que possibilite o trânsito do conjunto de um lugar para o outro (como se verá mais adiante), justamente por ser impensável a fogueira dentro do fosso, daí a necessidade do cálculo do peso do molde, com aconselhamento constante à pesagem de toda a terra (areia de fundição) utilizada na produção do macho e das capas.

Não é demais referir a natureza excepcional do Codex Madrid II, justamente por naquele conjunto de fólhos se circunscrever

procedimentos relativos à grande fundição em fase final ou em conclusão do exercício de jítagem. A fase relativa aos preparativos e à modelação do protótipo (do cavalo em real grandeza), inscrita em fólhos de que se não conhece paradeiro, por certo examinados e avaliados com igual rigor, haveria de permitir alargamento do dispositivo aos diferentes géneros, nomeadamente ao trabalho com o mármore, dada a sobreposição no período inicial da modelação em argila e em real grandeza do modelo, oferecendo oportunidade para, de modo diverso, se referir o emprego do *exempeda* albertiano, na forma de varetas brancas e pretas, dispositivo modesto mas por certo eficaz nas mãos de artistas familiarizados com a prática da *sculptura*⁴⁰. Todavia, e dada a complexidade do assunto, Leonardo tem necessidade de revisitar as mesmas operações, justamente por ser difícil a exposição, ou mesmo por haver o perigo de se tornar opaca a explicitação. Daí a preferência pela notícia curta mesmo que incompleta, ajustada mais à frente, completada na medida possível, mas sempre insuficiente ou só compreensível para aficionados e artistas familiarizados com as técnicas de fundição. Em todo o caso, serve o exposto para introduzir assunto que respeita uma vez mais à moldagem em argila, ao molde feito por peças (tasselos) destinadas à desmoldagem sem perda ou dano do modelo original *se ffarei a cciasscuna retondità di qualunque membro la forma di tre pezi, con molta più facilità la sspicherai dal cavalo di terra, che sse di due pezi da tte fatta fussi*, também porque em função de um volume considerável de matéria a tornar deste modo possível o manuseamento das partes, e assim do todo, em concordância com as necessidades quer técnicas quer artísticas.

Voltamos da moldagem ao posicionamento do molde tendo em vista a fundição (Codex Madrid II, fol. 148 r.). Deixamos já registo da perfeita percepção de Leonardo da Vinci relativamente à dimensão

40 Cfr. fólho em acervo no Institut de France (Codex A 43 r.), com notícia sobre o modo de produção de estátuas em mármore, abrindo o capítulo com os procedimentos relativos à modelação em argila e em real grandeza do modelo a reproduzir em pedra com a descrição das referidas varetas, pintadas de branco na parte que corresponde ao corpo de mármore a subtrair, de preto na parte que sobra relativamente ao volume inicial.

da coisa a fundir, e por consequência da consciência dos problemas a enfrentar. Sublinhamos que a dimensão produziu efectivo obstáculo à concretização da fundição, por não haver decisão definitiva quanto ao modo de enterrar o molde, se deitado sobre o flanco, se invertido com as patas para cima. E porque esta decisão implicava adequada construção e reforço do molde, uma coisa impedia a outra de se concretizar, sendo justamente este o problema que aqui se destaca mas agora a partir da leitura que a decisão de enterrar o cavalo de patas para cima levanta⁴¹. No enunciado, e a propósito da pesagem da lastra, vem notícia que clarifica que o modelo poderia ser construído em cera, como em argila, facto importante por situar o problema num campo mais alargado no qual cabe por igual a fundição pelo processo clássico de cera perdida (método directo), como a fundição com recurso à moldagem (método indirecto). Com o cavalo invertido (subentende-se o molde invertido cabeça para baixo) no fosso, a parte mais baixa do molde corresponde agora à cabeça e pescoço do equídeo, as primeiras zonas a serem alimentadas pelo metal em fusão. No geral a notícia repete o que antes se disse a respeito da decisão em enterrar o molde deitado sobre o flanco, com zonas alimentadas a partir de fornos destinados exclusivamente a esse fim, com jitage m directa para aquela parte específica do molde, depositando-se assim o metal no lugar certo, mantendo-se as restantes paredes do molde intactas, sem qualquer impedimento, e livres para a jitage m em tempo em em condições que a arte da fundição exige.

Referimos anteriormente os dois grandes inconvenientes da jitage m com o cavalo deitado sobre o flanco (molde enterrado deitado sobre uma das duas faces maiores) que no fim de contas se resumia a um só problema, e que respeitava à possibilidade de deslocação do macho

41 «Io ti ricordo che sse ttu gitti il cavallo sottosopra, che ttu ben pesi la ciera o tterra che va dalla sschiena alla somità del capo, e che ttu metti polvera da bonbarde vicino al loco dove il collo s'appica colla sschiena, acciò che quando il fonduto bronzo ha presso che pieno il collo, che 'l vanpo d'essa polvere lo dimosstri. E ffatto tal dimosstrazione, subito fa distopare li altri fornelli. E cquessto fo perchè il cadente bronzo si fermi dove cade e non n'abi per traversa via a correre ne' lochi più bassi del suo colpire. E ffa ch'e fornì dinanzi oltre allo enpiere dello collo, che ancora e' possino enpire tutta la parte dinanzi, perchè il bronzo dello altri fornì prima sarebbe freddo che li avessi soccorso.»

ou mesmo à sua destruição, devido à força do metal que o haveria de envolver no momento da jitage (fol. 145 v.). Nestas circunstâncias, se o macho resistisse à pressão do metal, romperiam as paredes exteriores do molde (capas), daí a necessidade de se reforçar o molde justamente no lugar a que estaria mais sujeito à pressão do metal. Vem agora Leonardo da Vinci completar sobre os inconvenientes da jitage com o cavalo deitado (fol. 148 v.), em razão da jitage que para duas das quatro patas deveria ser maciça, impondo portanto um volume considerável de bronze, o que implicaria um período de vazamento intenso, demorado. Ao que acresce, o facto de o par

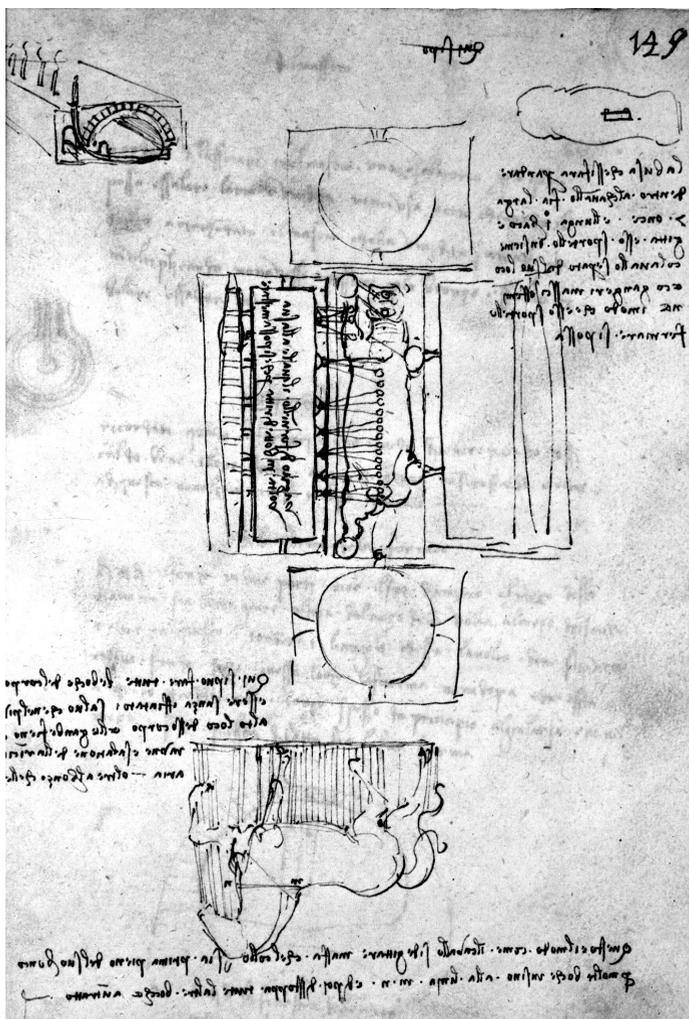


Fig. 10
Leonardo da Vinci,
Estudo Grupo Sforza,
diferentes perspectivas
prevendo molde
enterrado cabeça
para baixo

-
Codex Madrid II,
fol. 149 r. Biblioteca
Nacional de Madrid

de patas correspondente ao flanco mais baixo do cavalo, uma delas maciças, exigir demora na jitage e valores de retracção assinaláveis, com necessidade de peso adicional de metal para compensação, provocando no fluxo do metal em geral, oscilações de difícil contabilidade, também nas zonas mais altas, nomeadamente nas bocas de alimentação, augurando-se imperfeita a fundição⁴².

Os desenhos que acompanham o texto vêm no seguimento do que antes se explicitou, nomeadamente nos aspectos que respeitam aos diferentes modos de jitar (cavalo invertido vs. cavalo deitado), com anotações gráficas que esclarecem sobre a disposição geral de toda a logística que tornaria possível a fundição do grande cavalo de bronze, sem esquecer os instrumentos mecânicos de elevação, os engenhos que seriam necessários à deslocação do molde, a arquitectura dos fornos, as ferragens a aplicar nas capas, os instrumentos que estruturariam o macho, e os dispositivos de garantia do espaço reservado ao bronze. Insiste na estrutura do macho, perfurada de modo a facilitar a evacuação dos gases formados pela reacção térmica da jitage, ou pensada de modo a construir respiro *ricordati di lassciare in il maschio uno esalatorio per lo quale possa essalare l'aria o umidità rinchiusa*, que se alonga até às extremidades das capas de modo a que os vapores não interfiram na composição e temperatura do metal de modo a que *quando il bronzo ha circondato il maschio, che lla umidità fumando e multiplicando non avessi a passare per lo bronzo, e ffarlo ribollire e ssaltare via*⁴³. Como insiste ainda em dar seguro conhecimento relativamente à construção dos fornos e dos cuidados a ter com o seu desenho

42 «Se 'l cavallo si gitassi a diacere, le ganbe che vanno massiccie terrebono assai più il bronzo fonduto che lle bocche che porgano a quella. Onde accaderebbe che le boche sarebbon già congelate e arebbono facto il loro calo, che lle ganbe sarebbono ancora in acqua e volento, nel congelarsi fare nel risstringnirsi il suo debito calo, non arebono chi lle porgiessi il riempimento e ristoro del calato bronzo. E lle ganbe rimarebono inperfette e mancato una parte per tutta la sua lunghezza.»

43 Codex Madrid II, fol. 149 v.

interior⁴⁴, voltando por isso ao metal em fusão, aos cuidados a ter dentro e fora do forno, vindo depois as correspondências entre cera e bronze ou argila e bronze, com o sentido do cálculo das quantidades de metal necessárias, e outras informações igualmente preciosas que por julgamos convenientemente já referidas, nos dispensamos de as reanalisar.

Um fólio proveniente da Royal Library, Windsor Castle, relativo a *designs of furnaces in ground plan and perspectival section for the casting of the "Sforza Horse"; cogwheel and pulley mechanism; armatures for the core of the "Sforza Horse"; and a man in bust – length profile facing to the right*⁴⁵, representa no recto o molde do cavalo introduzido no fosso (cova) da fundição de cabeça para baixo, e ainda duas perspectivas relativas aos fornos, nas quais se representa o cavalo de maneira esquemática e na posição invertida. Esta ideia de enterrar o cavalo de cabeça para baixo tinha por fundamento tirar proveito da jitage rápida da parte mais larga do molde, e a vantagem de não ficarem em carga as partes mais frágeis do cavalo, as patas. Tinha no entanto o inconveniente de o lençol freático poder intervir desastrosamente nas paredes do molde, dada a profundidade considerável do fosso, facto que terá pesado na decisão de Leonardo em abandonar esta ideia.

Este fólio, na mesma face, esquematiza na zona superior esquerda o pensamento de Leonardo relativamente ao posicionamento dos fornos, através de três desenhos, um em perspectiva, parte da qual se pormenoriza à direita da linha média da folha, e a planta correspondente, duas, uma para cada nível de fornos. Estes desenhos são relativos ao pensamento do pintor em jitar o cavalo invertido, em

44 «Dividi il fondo in due parti, cioè il suo diametro. El mezo d'esso diametro fia la maggiore altezza dal mezo della volta al mezo del fondo. E oltre a di questo, tonderai li angoli che ffa la volta dove si giugnie col suo fondo, perchè in esso loco la fiamma non adopera e ssta alquanto fredda e lli il bronzo spesso dà principio al gielarsi e non nel mezo.»

45 Leonardo da Vinci, *Designs of Furnaces in Ground Plan and Perspectival Section for the Casting of the "Sforza Horse"; Cogwheel and Pulley Mechanisms; Armatures for the Core of the "Sforza Horse"; and a Man in Bust-Length Profile Facing to the Right* (recto). *Further Designs of Furnaces in Ground plan and Section for the Casting of the "Sforza Horse"* (verso), Royal Library, Windsor Castle 12349. Pena e tinta castanha, notas a giz preto, 27,8 X 19,1 cm.

redor do qual se posicionam os fornos, cada um afecto ao enchimento de parte precisa do molde, destinando-se uns à jtagem baixa do corpo, *Sotto*, outros à jtagem das partes mais altas, incluindo as pernas, *Sopra*. Esta designação, ora *Sotto*, ora *Sopra*, são repetidas no verso do fólio, a acompanharem outros tantos esquemas (plantas) na parte inferior da página, com os respectivos canais de jtagem.

O desenho representa em perspectiva a secção do corpo do cavalo enterrado de cabeça para baixo, delineado de forma esquemática por um círculo, sendo visível o que corresponde a duas das suas pernas com os respectivos ferros da fundação bem erguidos, e bem

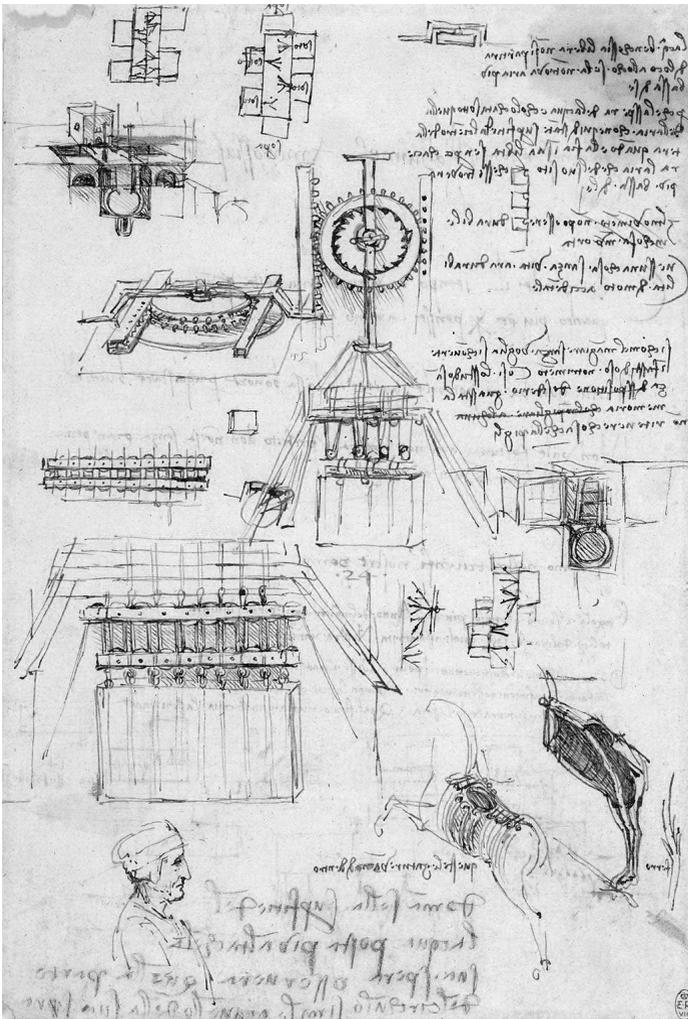


Fig. 11
Leonardo da Vinci
*Designs of Furnaces
in Ground Plan and
Perspective Section
for the Casting of the
"Sforza Horse" (...)*
-
Royal Library,
Windsor Castle

amarrados à estrutura interna, e ainda o aprofundamento adicional do fosso relativo ao pescoço e cabeça do cavalo. Lateralmente duas estruturas, uma de cada lado do fosso, abertas nas quatro faces por largos arcos destinadas a abrigar os fornos que de um e do outro lado do fosso alimentarão o molde. No correr do fosso, num dos extremos e acima da linha do chão, outra construção destinada a alimentar o molde nas partes mais altas (pernas). Ao lado, dois desenhos a representarem no plano horizontal a correspondência das casas dos fornos com o fosso (ou fossa) da fundição, um deles com referência à disposição em altura das mesmas, mais altas (*Sopra*), mais baixas (*Sotto*), de acordo com as zonas do molde a jitar. Na parte inferior da folha Leonardo representa a pena e tinta castanha o que poderemos definir por duas secções relativas à estrutura interna do cavalo com a indicação *queste legature va[n]o dj dentro; ferro*⁴⁶, além de mecanismos destinados a elevar e encaminhar o volumoso e pesado molde para o fosso da fundição.

No mesmo fólio, na parte inferior do verso, Leonardo da Vinci esboça a pena e tinta castanha uma série de desenhos relativos a este mesmo problema, recorrendo à organização no plano horizontal das casas dos fornos, alternando as plantas de forma a melhor se compreender a disposição de umas e de outras. Um conjunto destes desenhos está circunscrito por um traço largo, difere dos restantes por introduzir duas casas de fornos mais em cada uma das extremidades do fosso. A contar com os canais de alimentação desenhados a partir da boca de cada um dos fornos, Leonardo da Vinci projectava accionar simultaneamente vários fornos, e a fazer corresponder diferentes canais de jitage para cada um.

Num dos fólhos do Codex de Madrid II⁴⁷, Leonardo da Vinci

46 Leonardo da Vinci, *Designs of Furnaces in Ground Plan and Perspective Section for the Casting of the "Sforza Horse"; Cogwheel and Pulley Mechanisms; Armatures for the Core of the "Sforza Horse"; and a Man in Bust-Length Profile Facing to the Right* (recto). *Further Designs of Furnaces in Ground Plan and Section for the Casting of the "Sforza Horse"* (verso). Pena e tinta castanha (recto e verso) notas a giz vermelho no recto, 27,8 x 19,1 cm. Royal Library, Windsor Castle, fol. 12349.

47 Leonardo da Vinci, *Studies for the casting of the "Sforza Horse"*. pena e tinta castanha, 21,2 x 14,7 cm. Codex Madrid II, fol. 149r.

representa a pena e tinta castanha o cavalo dentro do fosso, invertido como nos casos precedentes, mas com a diferença de o desenhar visto de cima, e não de forma esquemática, antes do natural. Este belíssimo desenho clarifica o que antes o pintor referira com maior abstracção, desenhando o perfil correspondente à linha média do corpo do equídeo com rigor de cirurgião. O esquema em cruz posiciona o alinhamento dos fornos em redor do fosso, e esclarece que Leonardo pensava jitar o cavalo alimentando directamente o molde a todo o correr da linha média da barriga, ficando a zona da cauda e a do pescoço dependentes da alimentação directa dos fornos posicionados nos extremos do fosso.

Contando que Leonardo representa sete caleiras de alimentação correspondentes a cada um dos fornos alinhados num dos corredores laterais, podemos inferir que para a jitageo do cavalo seriam necessários um número considerável de fornos, cada um a fundir o volume de metal estabelecido segundo a regra que prescrevia peso igual para o bronze a partir da pesagem da lastra de barro. Deste modo, identificadas as partes do molde a que corresponderiam os diferentes fornos, caberia ajustar para cada um deles a quantidade de metal necessário e o momento preciso da sua abertura. Este método introduz considerável desvio ao habitual procedimento em fundição pelo processo de cera perdida, na medida em que dispensa a árvore de fundição, alimentando directamente o molde, servindo-se da força da gravidade para um enchimento rápido. Considerando a quantidade necessária de metal para a jitageo do *Cavalo Sforza*, Leonardo da Vinci encontra solução que lhe permite jitar, na globalidade da operação, pouco mais do que o peso estimado para a sua edição em bronze.

11 de Maio de 2016, Lisboa¹

A importância relacional da dimensão autobiográfica

A natureza da investigação artística em Henrique Silva reside mais na matriz da obra produzida, e na sua dimensão autoral, e menos na especulação possível em torno de um problema ou pergunta susceptível de determinar caminhos, que serão sempre, ou quase sempre, simultaneamente interiores e exteriores à obra, à sua obra. Com efeito, a realidade da obra artística de Henrique Silva, que suporta a proposta fundamentação escrita em estado de contextualização e de auto-recepção da obra plástica é, para nós, indiscutível acerca da qualidade e da pertinência, e de exemplar relevância, que o é desde há muito tempo no panorama artístico português.

O Homem, a Obra e o Pensamento de Henrique Silva, a Intemporalidade ou a Temporalidade da Obra de Arte numa perspectiva polissémica (Cosmológica, Moral e Técnica) é o título de um trabalho-relatório dado à fundamentação escrita que mais não é do que um documento que se deseja pretexto e propósito para um *relatório suscitador de um olhar retrospectivo do artista face à sua própria obra*. Mas é mais do que um simples relatório.

Mais do que um simples relatório de tese, o doutoramento realizado na Universidade Aberta, com o conselho dos seus amigos, nomeadamente Leonel Valbom, Adérito Marcos e Paulo Dias, pretendeu dar uma resposta, circunstancial, a uma necessidade pedagógica, de integração no quadro docente e de investigadores na

* Texto-capítulo que integra o ensaio *Henrique Silva, A Arte em Estado de Acção*, a publicar em 2019 pelas Edições Afrontamento

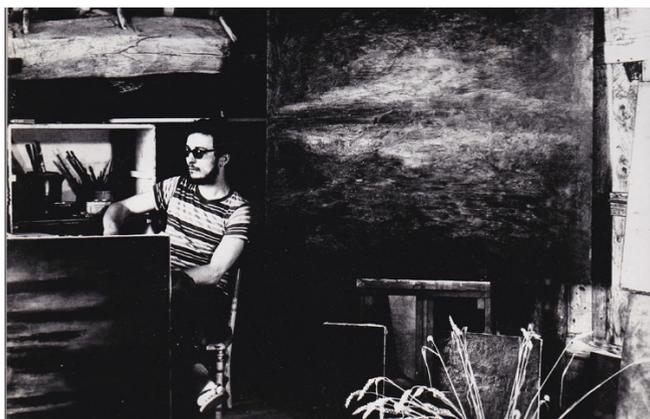
1 Texto desenvolvido em torno da obra artística de Henrique Silva, e a propósito das suas provas de doutoramento apresentadas e defendidas na Universidade Aberta, em 2016, em que o Autor deste texto-ensaio foi arguente do respectivo júri, e onde reiterámos que se tratava de um momento de felicidade e de justiça. Momento de felicidade e de justiça, justamente, porque nos foi dado (a) ver, e (a) reconhecer, o mérito excepcional do trabalho artístico do Henrique Silva de uma forma continuada e revisitada. E ainda, naturalmente, a grande congratulação pelo facto da Universidade Aberta abraçar o reconhecimento académico nas circunstâncias sempre difusas dos territórios artísticos, nem sempre consensuais. A intervenção do Autor pretendeu sublinhar a especificidade desta singular realidade. E, ao fazê-lo, manifestar a sincera congratulação e reconhecimento. Não só pelo facto muito simbólico de estarmos perante a apresentação de um doutoramento por obra, o que se louva, e que, conseqüentemente, dá razão ao que a legislação permite e consagra, mas também pelo facto, extraordinário, de estarmos perante um caso de inquestionável oportunidade.

Fig. 1
Henrique Silva no
atelier de Bâle-Suiça
-
1965



Fig. 2
Henrique Silva no
atelier de Yèvre-le-
Chatel, França
-
1972

Fig. 3
Henrique Silva no
atelier em casa de
Vieira da Silva, em
Yèvre-le-Chatel
-
1972



Escola Superior Gallaecia. Mesmo o seu antigo professor de video arte, Jean-Paul Fargier se congratulou com o facto do seu ex-aluno ter feito, 40 anos depois, o seu doutoramento. Mas este facto em nada alterou o posicionamento do Henrique no que diz respeito à importância e necessidade, ou não, das instituições académicas.

Trata-se de um documento activo, que introduz uma dinâmica de apropriação, e que reflecte sobre o produzido e o pensado. Que, por todas as razões acrescenta em objecto outro, um pensamento sistemático e que, por ser reflexivo, é-o seguramente novo. É um objecto de escrita que se centra na prática e na investigação do autor. E um objecto de consciência. Porque, para além de tornar possível um exercício de contextualização, de recepção e de enquadramento teórico-prático, faz acrescentar, através de memória e relação, aquilo que permite a este texto (de investigação de doutoramento) o cumprimento de um duplo desígnio: o de *dar a ver*, e o de *dar a conhecer*.

Existe, com efeito, uma forte dimensão autobiográfica no trabalho e no pensamento artístico de Henrique Silva. Por detrás do seu trabalho existe uma permanente investigação dos *territórios possíveis de acção*, onde a ideia da dimensão autoral alocada a um sentido de busca da verdade artística faz com que o seu trabalho, todo ele, seja o reflexo da sua própria vida. Trata-se, com efeito, de uma investigação artística verdadeiramente panorâmica, mas também completa no que à ideia mesma de investigação comporta. Estamos perante um trabalho de investigação artística que não se limita a propor uma simples narrativa, antes projecta-se como objecto de uma *enorme dimensão autoral* onde a recepção transforma-se em produção de um objecto novo ou segundo. Por isso, trabalho essencial e sensível, que nos mostra e que nos revela, no mínimo mínimos pormenores ou detalhes. Que são os que se fazem determinar enquanto programa ou reportório de uma continuada acção artística – seja em estado de criação, seja em estado de investigação.

Trabalho documental mas também trabalho objecto que cumpre um desígnio investigativo e um desígnio criativo. Que cumpre uma função de revelação do que é a dimensão plena da arte. Por isso, esta capacidade de transfiguração, ou de osmose, ou mesmo de metamorfose, da *investigação que se investiga*, e da *criação que se cria*, parece ser uma das valências maiores deste trabalho. Por isso, investigação irrepreensível e perfeita que se acrescenta em objecto

íntimo, também. Por isso, ainda, *trabalho de investigação de formulação autobiográfica*, que é justamente a que se configura como a mais adequada ou transcendente. Deste modo a investigação não surge como investigação pela investigação, isto é, como investigação pura, mas a investigação pela criação que, no limite, se supõe enquanto criação pela criação, isto é, como investigação aplicada.²

Enquanto caminho da obra a dimensão autobiográfica sustenta-se pelas memórias, sempre poéticas, que o objecto da pintura nos dá a ver. A importância relacional será a 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*. Pelo que a investigação 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 (artístico) da pintura – sendo verdadeiro o inverso -, é factual também a importância da pintura no processo (criativo) da investigação. Pois, se a investigação pode não ser visível no corpo da pintura, a pintura é seguramente inevitável no corpo da investigação, tanto no seu âmbito ou dimensão, como no seu corpo ou praxis.

A investigação artística em Henrique Silva, plasmando obviamente o seu pensamento artístico emergente, é uma investigação artística directamente comprometida com uma ideia de trabalho e de prática, ou de praxis. Investigação artística aplicada, ou investigação artística de uma acção permanente e continuada. Em estado de reflexão, certamente, mas em estado de acção, também.

2 A forte consciência da existência de processos de investigação, desenvolvidos nomeadamente no interior da praxis, podem e devem configurar conhecimento traduzível em valor simbólico, e em objectos de saber. Se a importância maior da investigação artística parece ser a do seu fundamento no interior da praxis, a verdade é que não se descobre a investigação por via apenas da procura ou invenção de um método. Em investigação artística o que acontece, certamente, é a consubstanciação, sempre, de um encontro ou recepção de vários métodos. E, nesta circunstância, a participação central e activa do objecto artístico é certamente crucial. Método e processo articulam-se em coerentes estratégias de construção artística onde o objecto artístico é sempre o do lugar do simbólico e do saber.

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, e apreender, 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 ante-câmara da pintura.

Pintura e investigação correspondem a um mesmo *estado relacional* e organizam-se como *momentos detentores de uma mesma disciplina*. Fazer associar a investigação ao autor, compreender a dimensão autobiográfica como dimensão central e crucial para a deriva artística, é aceitar a dimensão autoral como dimensão que não se restringe a um mero problema, em particular, situação ou circunstância, antes, como dimensão que dá consistência a um projecto, a uma carreira, a uma vida.

A investigação como consciência de uma memória

A nomeação da investigação artística pode ser útil, evidentemente, no sentido, sempre, de descoberta ou redescoberta de um pensamento mais consistente e consciente. Para se *dar a ver*, e para se *dar a conhecer*. O que se quer dizer é o seguinte: talvez com o propósito de se nomear a investigação artística como uma espécie de prolongamento ou enfatização da ideia e ou do projecto do objecto, possamos aceitar que com a investigação, artística, enquanto momento que potencia e que é também potenciado pelo objecto, será possível *pensar melhor* ou *pensar mais*.

Se a montante for pensada a investigação poder-se-á dizer que as ideias serão sempre maiores do que os objectos, pois os objectos desde logo são portadores de uma lógica de estabilização, de limitação efectiva dos reportórios possíveis e imaginários. Por isso, com a investigação artística é possível a organização de quadros de conhecimento e de saber que ou suportam os objectos ou deles se destacam. Contudo, a consciência dos quadros de conhecimento e saber imanentes ao propósito investigativo pressupõe uma realidade naturalmente discursiva. E as realidades discursivas, que são inerentes à natureza do objecto de arte, não podem em circunstância alguma serem exclusivas tanto do que do objecto é resultante, como do que sobre ele é possível existir. Os discursos, porque é disso que se trata, existem inerentes ou implícitos ao objecto, mas podem

Fig. 4
Henrique Silva
Atelier
Óleo sobre tela
172 x 200
-
1972
-
COLECÇÃO
JAIME ISIDORO



Fig. 5
Henrique Silva no
atelier de Yèvre-le-
Chatel
-
1972

existir, também, como possibilidade ou explícito ao investigar.³ De um investigar uma totalidade artística, inteira e singular, única e irrepitível.

A investigação artística deverá promover, no contexto e realização do objecto, a *consciência de uma memória*. Consciência essa que não se restringe apenas à dimensão autoral da obra. A consciência da memória, que pela investigação se procura, é ou será a consciência de um absoluto, que nem se compreende nem se explica. Muita da memória que pensamos existir em nós não existe.

A memória, que é muito mais do que o corpo da obra (em termos de sentido e significado), para além de não residir (apenas) em nós, parece ser o que torna a acção possível⁴. Por outro lado, poder-se-ia pensar que o acto de investigar é passível, não o de fomentar e abraçar a especulação pura que redundaria eventualmente numa outra coisa e num outro objecto, mas numa tentativa de documentar interna e externamente a natureza que em torno do objecto se promove, ou se deseja dar a revelar. Numa premissa dada pelo *acto de investigar* enquanto *acto de observar* então poderemos supor que a investigação artística, longe da instabilidade indesejada, que em nada acrescentaria ao objecto, teria como um dos propósitos centrais o de associar o objecto em causa a uma determinada *relação de estabilidade com a realidade*.

3 Discursos que acontecem em sede de reiterada investigação artística, e que devem mostrar e revelar o objecto, quando existente, ou mostrar e revelar a possibilidade (ou no limite a impossibilidade) do objecto, quando aspira a existir. Por isso, os discursos investigativos não desejam omitir ou esconder os objectos, antes mostrar e revelar, para além do imediatamente visível. Deste modo, uma das teses de investigação artística, em geral, consistirá, eventualmente, em pensar-se e fazer-se observar a pintura como um facto, ou como uma possibilidade. Respectivamente, como um fim ou resultado, ou como um começo ou processo.

4 Isto é, na possibilidade da investigação artística trabalhar a memória, descobrindo-lhe a coerência e a consistência de sentidos possíveis, será viável então a ideia de que a imagem interna da consciência carece, independentemente do objecto, de um trabalho de descrição. Assim sendo, podemos questionar se a imagem interna da consciência da acção criativa é ou não descritível: se, por via da investigação, é possível a descrição do que ao objecto diz, ou parece dizer, respeito: produção e recepção, teoria e prática, memória e processo, nomeadamente.

Fig. 6
Henrique Silva,
em 1975 (em frente
à pintura *Atelier*, de
1972)



Fig. 7
Henrique Silva na
Casa da Carruagem,
em Valadares
-
8 de Abril de 1975

A investigação artística implica a existência de metodologias de trabalho, de trabalho artístico e ou de trabalho científico. Contudo, em Henrique Silva as metodologias de investigação são de natureza artística, mas não são objectivamente perceptíveis na medida em que existe, de um modo muito mais claro e consistente, um nítido princípio de uma *ideologia de criação*. É inquestionável que esta *ideologia de criação* é permanente e que estrutura todo o discurso artístico de Henrique. Discurso de obra, mas também de pensamento, discurso de representação, mas também de acção.

Independentemente da existência ou não das metodologias de investigação artística, existe na criação artística de Henrique Silva a constituição de um paradigma fundado no princípio da *reinvenção permanente*, o que permitirá adoptar sempre estratégias certas de afirmação de metáforas da espiritualidade, sendo este um dos caminhos que Henrique Silva nos ensina. Com efeito, o trabalho de investigação artística suscitado encontra nas estratégias oficiais o pretexto, aparente, de um exercício de relação total entre a investigação e a criação. Isto é, de investigação em arte onde o seu objecto não é circunstancial ou conjuntural, antes corresponderá a um trabalho que encontra o seu foco essencial na sua obra artística. É uma espécie de investigação total, porque absolutamente autobiográfica. Esta parece ser, então, a questão central, aquela que é permanente e transversal na pintura-investigação, isto é, a da *revelação da aura autoral*. Assim, o trabalho artístico parece pretender construir uma ideia de consciência, de verdade e de caminho, sobre o mistério do acto criativo, sobre a espiritualidade enquanto suporte da *transcendência* e do *numinoso*, e ainda sobre a pintura enquanto realidade feita de muitas realidades.

Nunca se sabe a investigação em arte como caminho prévio ou autónomo. Mas pode saber-se de outros modos, quando a investigação acompanha o interior da criação artística, e com ele confundir-se. Não obstante, investigação e criação, em arte, podem muito bem ser a mesma coisa. É o que parece acontecer com o trabalho de Henrique Silva. A sua investigação artística propõe-se como intersecção definitiva entre o pensar e o fazer através das metáforas (da espiritualidade). Mas não só. É bem verdade que é uma espécie de lugar de encontro da prática na teoria, ou da teoria na prática: dir-se-ia que a prática faz compreender melhor a teoria, e a teoria, não só compreender como fundamentar a prática para além



Fig. 8
Henrique Silva
Atelier de Gaia
Óleo e pastel de óleo
sobre cartão, 129x53
-
1982-88



Fig. 9
Henrique Silva
Atelier
Óleo sobre papel
sobre platex, 130x70
-
1982

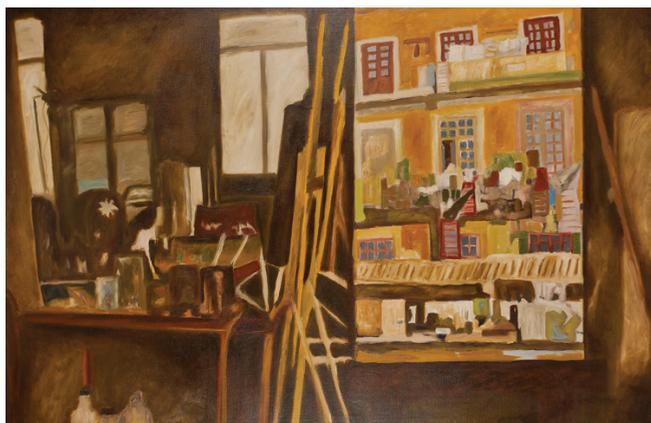


Fig. 10
Henrique Silva
Interior/Exterior
Óleo sobre tela
130 x 193
-
1985

da possibilidade de manifestação do exercício de consciência de uma procura sistemática do sentido.

Se a “prática faz compreender melhor a teoria” facilitando “correlações mais exatas entre forma e sentido”, segundo o que nos diz James Elkins, isso quererá significar que, transposto este paradigma para a equação criar-investigar, chegaremos rapidamente à conclusão de que é no jogo entre a *reflexão* e a *produção* que se consubstancia o que de essencial constrói a diferença ou não entre a criação e a investigação.

Com efeito, é pela investigação que é possível determinar-se a pertença de uma memória do projeto, da acção e do pensamento. No caso presente não se coloca a diferença ou a relação entre reflexão e produção. Em acrescento a Elkins, dir-se-ia que Henrique Silva demonstra-nos que existe uma bissetriz entre teoria e prática, e demonstra-nos ainda que a teoria também faz compreender a prática, a prática artística concreta. Com efeito, é com a investigação sistemática, onde se concilia a investigação aplicada e a investigação pura, que Henrique Silva apresenta um projecto de criação artística onde o mistério artístico 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 sendo um acto periférico ou adicional, parece ser um acto que se confunde com a essência do acto de criar. O que Henrique Silva nos demonstra, finalmente, é o seguinte: a arte encerra reiteradamente em si mesma todo o universo da investigação, pelo que, em inerência, a arte é investigação, e a investigação é arte.

O processo autoral como caminho e consciência

O processo autoral em Henrique Silva está presente e é o grande motor da sua acção artística. Por isso, o processo autoral é o processo de um caminho e consciência de um trabalho de investigação artística absoluta, a de Henrique, e que corresponde muito mais a um processo *que se adopta enquanto memória de um percurso*, do que pelo propósito de apropriação de um modelo mais convencional de investigação alicerçado, tanto em conceitos teóricos avulsos como em questões enquadráveis em estados da arte ou de revisão da literatura. Por isso, esta investigação não é uma investigação em arte, mas também não é uma investigação sobre arte. É uma investigação que adopta um modelo singular – porque autoral -, de

Fig. 11
Henrique Silva
Sem título
Óleo sobre tela
150 x 150
-
1986



Fig. 12
Henrique Silva
Atelier com colagem
Óleo sobre tela
150 x 150
-
1986

convergência e de exclusividades, onde as questões teóricas e práticas são absolutamente simultâneas e indissociáveis.

Parece-nos, então, e na nossa opinião, que uma investigação teórico-prática com arte e pintura dentro, como é o caso presente, faz todo o sentido. Diríamos mesmo, fará o sentido todo do que deve ser uma investigação em arte. Aliás, será o caminho mais certo e que melhor poderá defender e legitimar a criação artística. Deste modo permitindo à componente teórica da investigação ser sempre suscetível a partir da construção e ou concepção de um corpo de trabalho pictórico, inédito, ou não. Isto é, realizado em função e em contexto. É justamente este em função e em contexto que vai nutrir a investigação teórica enquanto lugar de um eco, ou enquanto lugar segundo de um objecto primeiro, suscitando esta mesma investigação um continuado processo de fundamento e, principalmente, de consciência – de um caminho de mundo.

O que Henrique Silva nos demonstra em estratégia acertada de uma investigação coerente, a pretexto de se abordar a espiritualidade como relação e estratégia de efectiva autonomização da arte, parece ser a possibilidade de se compreender realidades, próximas da sua dimensão autoral e, por essa via, a narrativa de um hipotético estado da arte, e de uma necessária recepção lógica e lúcida à obra pictórica. Nestas circunstâncias, o que faz a investigação teórica é justamente prolongar em consciência e em conhecimento a obra artística, isto é, a realização de uma estratégia de aproximação ao objecto artístico, no sentido de ser possível a sua natureza e a sua função.

Em consciência e em conhecimento não se dá a ver, ou não se dá a compreender, verdadeiramente, a natureza da obra de arte, dizemos nós. Pelo que, a investigação teórica parece ser uma espécie de referência ou de âncora de um lugar possível que apenas acrescenta a certeza de que é sempre viável, e a existência de interpretações (ou de construções) plurais. Ao mesmo tempo a palavra, que o texto estrutura, tem a função de caminhar ou de percorrer a imagem da obra enquanto projecto. O que pode parecer pouco. Pouco quando se compara com o universo cósmico que a obra de arte possibilita de um modo total e inesgotável.

O caminho de fundamento e de construção da narrativa artística, o da espiritualidade, é seguramente aquele que permitirá a tentativa de superação, pela fé (*perceptiva*, no entender de Rui Serra), do que se acredita, do que se coloca de um modo alternativo ou sobreposto

à fé religiosa como objectivo geral e em si mesmo. O que Henrique Silva nos propõe é a adopção do princípio da espiritualidade como princípio de um método para se aceder a uma nova realidade. Parece-nos. Princípio de espiritualidade este que encontrará na dimensão autoral o processo de um caminho e de uma vida.

O processo autoral será então, e 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, ou o autor em estado de relação que, umbilicalmente ligado à obra, o está também em relação com o processo – sempre autoral num permanente antes que antecipa o jogo do fazer a obra. Com efeito, o processo autoral não se fecha ou não se confina, mas abre-se em praxis, em convicção e em caminho, e organizando-se em solidão e em fé. Acreditar no reencontro com a dimensão espiritual da arte é também pensar a arte e o acto de arte como reflexo da história da arte, como o fazer a obra em estado de recepção do que é a vida e a história, compreender o acto criativo como “armadilha que captura os sentidos dos espectadores” (como nos diz Rui Serra), ou como estruturação do atelier como espaço de contexto onde a experiência que se fomenta desenvolve-se até ao limite. Até ao limite do impossível, ou do *precipício*. Para Henrique Silva?

O processo autoral parece ser o processo onde o autor encontra no seu trabalho a fé como alimento do mistério e do segredo da pintura. A fé como caminho de intuição, como caminho que transporta uma obstinação pelo excesso, e pela diferença. Pintar ou criar para Henrique Silva é um acto de fé. É um acto que não se promove no exterior do trabalho do autor. É um acto que se produz na convicção de que o acontecimento da obra é a única possibilidade da criação. O mesmo é dizer, da investigação. A dimensão espiritual e artística nada tem que ver com a ciência, ou com o método científico enquanto método de investigação, contudo, o seu processo autoral encontra no espiritual o único caminho que a ciência pode eventualmente aportar à arte: o rigor e a consciência, o método e a convicção, a reflexão e a mediação.

Consequentemente, Henrique Silva transporta consigo verdade e mundo, isto é, transporta um estado de criação enquanto estado de alerta, enquanto estado de absoluta lucidez. O seu trabalho é simultaneamente tese e obra, isto é, 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, sentimos a sua singularidade, a sua exclusividade, a sua matriz sempre fundadora: *matriz de processo de auto-conhecimento que o conduz à identidade autoral*, como se a arte fosse uma permanente perseguição de uma atinente preparação para o devir do fim (da morte), ou uma espécie de testamento de vida (que permite continuar ou renascer).

O caminho do pensar e do fazer a acção

O caminho do pensar e do fazer é indubitavelmente o *caminho da direcção única*, é o caminho, para Henrique Silva, de mistério, de criação, e de fé. O caminho onde a violência da pureza, da simplicidade e da verdade são inquestionáveis. *O caminho do pensar e do fazer será certamente o caminho do fazer falar a pintura, que o mesmo é dizer, o caminho do fazer falar a arte.*

Caminho do autor e da obra, sempre. E, 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. A obra enquanto dimensão autoral compreender-se-á como um estado de acto e de fé. Em acto de fé o criador constrói, inequivocamente, uma verdade interior e subjectiva. Só a verdade interior e subjectiva é aquela que alimenta verdadeiramente a arte, isto é, que a salva, aquela que em instância última de dimensão autoral se diz: o autor é já o lugar de toda a arte, da sua arte.

Em arte e em pintura existe sempre 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 arte são absolutamente incertas ou inseguras. 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. O criador encontra no atelier o lugar de uma magia de fundo, o lugar oficial onde o pensamento e a obra se intersectam. O atelier como espaço de clausura, monástico, onde se está porque se é, aspira a ser um espaço simbólico e místico, de mistério e de sagrado, onde a realidade interior se opõe à recriação da realidade, onde o autor obrigatoriamente solitário age mais do que reage, construindo um universo demiúrgico onde o espaço de acção parece recusar o tempo.

Henrique Silva vê no seu trabalho um princípio de cosmovisão radicado na crença da existência de uma dimensão de mistério e



Fig. 13
Henrique Silva
Atelier com colagem
Óleo sobre tela
150 x 150
-
1986



Fig. 14
Henrique Silva
Atelier
Óleo sobre papel
sobre madeira
47 x 63
-
1988



Fig. 15
Henrique Silva
Sombra de cavalete
Óleo sobre tela
60 x 80
-
1988

de intangibilidade na condição humana. O *norte* que Henrique Silva acredita como sendo o seu, é o contrário do nosso *sul*, mas é o lugar da vida, dele e nosso. A investigação absoluta é a investigação teórico-prática, que tanto é anterior como posterior à criação artística. É, absoluta e total, como a própria criação artística, e com ela confundindo-se liminarmente.

Henrique Silva reconhece bem as referências matriciais de uma acção espiritual que compromete, de um modo obstinado, a invenção (ou a *reinvenção permanente*) de uma nova realidade, solitária e autoral. Neste sentido, o dispositivo artístico suscitado sintetiza a sua *necessidade interior*, de que nos falava já Kandinsky, em estado de incessante procura de poder espiritual. Com efeito, o dispositivo artístico de Henrique Silva é constituído por uma totalidade em que *a obra pintura (ou a obra objecto) apresenta-se em estado de instalação. Ou a instalação em estado de pintura-objecto*. A instalação que acolhe a pintura é sempre uma espécie de atelier segundo, ou de templo do autor. Isto é, uma espécie de espaço onde o atelier se sente enquanto dimensão reformulada, de maneira a acolher de um modo absolutamente singular, os objectos nascentes.

*Sussuro*⁵ é, seguramente, a reconstituição do atelier em instância expositiva, onde se conjuga e se explicita a vez e a voz da obra do autor em indelével centralidade. Assim, o processo autoral e artístico não tem por função ocultar, ou revelar, a obra, antes a função de sustentar o verdadeiro mistério da criação.

A tese-objecto de doutoramento de Henrique Silva, cujo relatório é construído com processos idênticos aos adoptados na criação e na prática artística, assume uma verdadeira *investigação em acção, escrita em obra*, diremos nós, e que impõe enquanto exercício retrospectivo e auto-crítico um caminho em procura, um caminho que permite a experiência dos sentidos. Este trabalho, de *objecto escrito*, é uma espécie de procura nova, ou de um *virar do avesso*, e, nessa medida,

5 Trata-se de uma instalação de Henrique Silva, de 2008, fotografia por plotagem, 800x500, e que foi apresentada no Fórum Cultural de Cerveira, integrada em "50 Anos de Actividade Artística – mostra de um percurso"; e mais tarde, em 2010, na Direcção Geral de Arquivos, Centro Português de Fotografia, Porto.

a percepção das linhas, várias, com que se podem cozer o trabalho de criação artística. Deste modo, Henrique Silva, com este *objecto-projecto*, tem a possibilidade de pensar e repensar o produzido, como também o de, com isso, reconquistar consciência e pedagogia para se compreender as linhas que dão sentido e consistência à obra como obra única de um autor único. É *no avesso das coisas* que se encontram dados acrescidos que podem esclarecer e conduzir para a estrutura ou esqueleto que dá sustentabilidade ao que é visível e que desvenda o que está oculto: onde se encontram as linhas que cosem as partes, onde as linhas do discurso são capazes de cerzir uma trama de relações e ideias.

Dir-se-ia que as palavras permitem descrever ou desvendar o pensamento do autor e, em consequência, *dar a ver*, de certa maneira, o processo, o caminho, e a estratégia, que configuram a obra e a acção. Mas as palavras em arte não dizem, sendo sempre incompletas não acrescentam, e muito menos explicam, apenas interpretam. Por isso, as palavras não desvendam, nunca, ou não desvendam por completo, aquilo que é intrínseco e pertença da obra. Felizmente. Contudo, a obra pode e deve ser falada. Mas falar a arte não substitui ou não explica a arte. O avesso será uma espécie de outro lado da obra, o lado que fala a obra. Desta maneira, demonstra-se a possibilidade de *fazer falar a arte*. E, ao fazer falar a arte, estamos também a criar (recriar, ou reconhecer) arte, na medida em que a sua recepção possibilita o seu próprio (re)conhecimento. O que é, verdadeiramente, o nóculo crucial de toda a investigação artística enquanto caminho único e estratégia de criação singular.

Não é o desejo de uma clarificação, enquanto resposta a uma questão ou pergunta, que se deseja apenas e tão só para o *campo da investigação artística*. Não é possível, ou desejável, reduzir a arte e a pintura, o seu objecto, apenas a uma prática pictórica, ou apenas uma praxis ligada a uma ideia de resposta. Assim como o inverso poderá ser também verdadeiro, isto é, não parece ser coerente nem aceitável reduzir o universo da investigação apenas a um exercício meramente teórico e ou especulativo. Com efeito, a ideia ou o conceito de investigação faz coexistir a teoria na prática, e a prática na teoria, num âmbito que é necessariamente de funda complementaridade – como se criação e investigação habitassem um mesmo universo ou lugar, um mesmo objecto ou suporte, e um mesmo discurso ou enunciado. A investigação em arte e em pintura não pretende

ser uma (alternativa ou) resposta à pintura, pretenderá antes ser uma *clarificação da pergunta*, ou do problema (quando existente). A investigação em pintura não pretende situar-se como realidade, parcial, de uma possibilidade de *desconstrução do objecto da pintura*. Se fosse assim, estávamos a confundir investigação com recepção.

A investigação artística pretenderá situar-se como instância que se localiza tanto no interior como no exterior do objecto. E, desse modo, cumprir melhor o desígnio metodológico (quando tal existe), e que faz conviver o enunciado e a representação em sede de objecto, qualquer que ele seja. Reflectir sobre a investigação em pintura mais não é do que a aceitação de que é imperioso desenvolver um debate, aberto, e que, independentemente de uma natural diversidade de posições sobre a natureza, oportunidade e pertinência do acto investigativo, as práticas artísticas possibilitarão alargar estratégias e métodos de investigação (e consequentemente de criação), que respondam às especificidades e às singularidades resultantes da intersecção entre pensar e fazer, ou entre observar e experimentar, ou ainda entre *reflectir o fazer e fazer a reflexão*.

A investigação em pintura é, nesta acepção bem ampla das suas possibilidades, a de um *lugar absolutamente experimental*, onde as estratégias investigativas e criativas, por serem de complexa descrição, sobrevivem em espaços ou caminhos bem subterrâneos porque invisíveis. Por isso, e quando a observação é consequente, e quando a experiência o é, também, então a performatividade e a reflexividade convergem necessariamente a um *processo de acção*.

**E toda a pintura é uma só pintura,
ou o atelier e a acção (que) diz a obra**

Pinturas de pintura (ou objectos de objecto), a pintura de Henrique Silva é a pintura antes e depois da pintura. É a pintura centro de uma totalidade identitária, e de um caminho de construção de lugares. Sempre através de mecanismos de indeterminação, que a todo o instante se interferem, tanto no pensamento como na prática, o projecto de Henrique Silva é o de um *princípio de pintura total*.

Parafraseando Rui Chafes, toda a pintura de Henrique Silva é uma só pintura. Neste contexto é um exemplo eloquente do entendimento do que deve ser o discurso artístico. E, enquanto lugar, critério, e centro de um pensamento em caminho, a possibilidade de se ser um caminho inesgotável.

Fig. 16
Henrique Silva
Atelier
Óleo sobre tela
195 x 130
-
1988



Fig. 17
Henrique Silva
Atelier
Óleo sobre tela
97 x 146
-
1998

A tese (de doutoramento) de Henrique Silva deseja representar um trabalho e um olhar sobre a vida e sobre a sua dimensão autoral. Apesar do rigor, e da consciência artística, que mais não faz do que prolongar a dimensão autoral, é factual que a explicação do sentido da enunciação do projecto fique por fazer. Ou que, iniciado, fique por concluir. Nestas circunstâncias, existe a hipótese de que ao trabalho acrescenta-se trabalho, isto é, o princípio de que é no lugar e na previsibilidade de um trabalho próximo, imediato e futuro que, Henrique Silva, tem a oportunidade de juntar ou acrescentar obra à obra, conciliando memória e projecto, passado e futuro. Por isso, a ideia de que é no trabalho artístico que há-de vir que acontece, ou que se viabiliza, o explicar mais e melhor a obra.

O que Henrique Silva nos demonstra no seu trabalho de tese de doutoramento é o seguinte: a criação artística tem implícita uma genética de investigação, e o modo como esta implicação se organiza e se expõe. Pelo que, é pela estratégia e pela realidade da sua consequente fusão, que sentimos não existir verdadeiramente a obra enquanto praxis - ou *um rio que tanto separa como junta* (duas) *margens*.

Não sendo o mistério da arte revelável, é contudo passível a sua reflexão e até a possibilidade de alguma sistematização em torno tanto dos pressupostos como dos contextos. Contudo, o *mistério*, porque o é na sua genuína dimensão autoral, não se resolve, antes alimenta mais e mais o que é preciso pensar e fazer. A investigação em arte pode ser um contributo decisivo para uma consciência maior da arte, como também para uma mais fundada criação artística, porque permite a construção de sistemas, contudo, a ideia da compreensão da arte, em geral, e da pintura, em particular, aspira a reiterar o mistério, que não se explica, finalmente, mas que encontra no autor a sua melhor redenção.

O trabalho artístico de Henrique Silva, que parece fundar-se num *projecto de felicidade*, é disto prova e revelação. Em Henrique Silva todo o processo e toda a acção artística tem um centro de gravidade. Esse centro de gravidade corresponde ao lugar oficial do atelier. Lugar oficial mas não só. Lugar onde tudo acontece, desde o nascimento da obra até à realização da mesma, o que quer dizer que o atelier é, de facto, o lugar onde acontece a conceptualização de um projecto artístico. Circunstância de uma deriva bem autobiográfica, a natureza do projecto artístico em Henrique Silva é principalmente

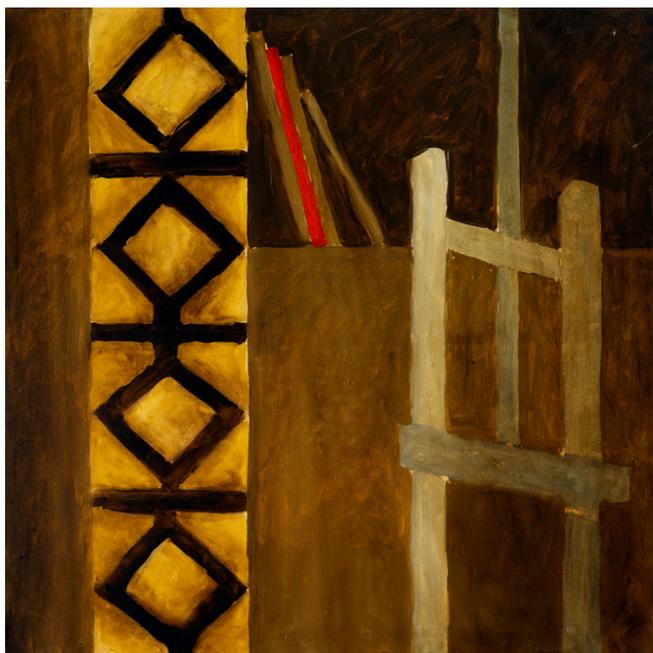


Fig. 18
Henrique Silva
Janela de atelier
Óleo sobre tela
100 x 100
-
2004

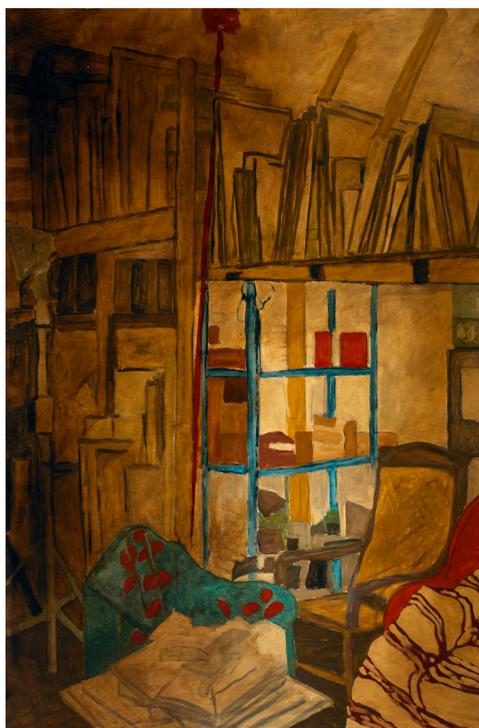


Fig. 19
Henrique Silva
Atelier de Gondar
Óleo sobre tela
195 x 130
-
2006

oficinal – o que quer dizer, o atelier é um *lugar operário de um fazer oficial*. Lugar com efeito de construção dinâmica de um projecto que, em Henrique Silva, acontece reiteradamente enquanto *projecto de liberdade e de felicidade*. Todo o assunto e acção artística em Henrique Silva tem origem no atelier – espaço então de magia e de mistério, onde o espírito do lugar é, desde logo, a primeira e a principal de todas as obras.

Na arte e nos artistas é de primordial importância a função e a condição do atelier. Espaço mais amplo ou mais reduzido, mais oficial ou mais minimalista, a verdade é que *a acção que permite dizer a obra* é condicionada pela organização física e instrumental. Se nuns casos o atelier não se religa à obra, noutros casos, e é o caso de Henrique Silva, o atelier é uma espécie de *obra-mãe*, uma espécie de *instalação viva e dinâmica*, que tudo contém, que tudo faz (re)começar, e que tudo faz (re)acontecer. Mas, é bem evidente o carácter operário na obra de Henrique Silva, carácter esse que faz com que a acção artística possa dizer a obra, em estado de atelier e em estado de dizer.

Obra-mãe, ou *instalação-maior*, o atelier é o espaço privilegiado onde os acontecimentos são construídos simultaneamente em directo e em diferido, sempre ponto de partida e sempre ponto de regresso. Lugar de muitas pinturas, de todas as pinturas (mesmo quando o não são), pois vale o pensamento da pintura ou sobre a pintura quando o objecto é inexistente, a verdade é que Henrique Silva faz acontecer o atelier como assunto de auto-representação. Isto é, o atelier enquanto condição parece ser assunto para o acontecimento da *pintura com título de atelier*, nomeadamente. Deste modo, a representação do atelier tem um propósito de ponderação, de registo talvez para memória futura e, curiosamente, em todas as pinturas de Henrique Silva com o título ou tema *atelier*, acontece a representação sempre de um espaço fechado, mas sem centro, sempre de um espaço sem coordenadas, mas com interior. Espaço que se organiza e que nos fala de uma luminosidade sem luz, ou de um escurecimento sem sombra.

O atelier em Henrique Silva é muito mais do que um simples espaço de trabalho. Muito mais do que um espaço de recolhimento e de construção de objectos. Trata-se, o atelier, de um espaço físico e mental de absoluta radicalidade, de radicalidade ao mesmo tempo de vida e de acção, de pensar e fazer. Por isso, *transportando o atelier os constructos do pensamento artístico de Henrique Silva, poder-se-á*

Fig. 20
Atelier de Henrique
Silva em Gondar
-
2017



dizer que o atelier enquanto mundo é maior do que a obra artística em Henrique Silva. Maior porque total, maior porque embrião, maior porque nascente e rio de um movimento de acção artística (para viver o fazer), o atelier, mais do que uma oficina (colateral ou acessória), é uma *casa de arte*. Henrique Silva sempre privilegiou a instância do atelier enquanto instância crucial para o exercício da criação artística na exacta medida em que o acto de criar é fundadamente o acto de investigar, que se experimenta, que se associa, que se comunica, e que se expõe.

O atelier não é, para Henrique Silva, um espaço provisório ou de transição ou de passagem – enquanto espaço mínimo para o *fazer físico da obra*, é antes um espaço definitivo que faz e reflecte, que cria e investiga, que pensa e revela. Por isso, um espaço que tem uma dimensão inusitadamente inovadora – a da circunstância expositiva incluída. Deste modo, e não ocorrendo geralmente, tanto quanto sabemos, acções expositivas no espaço do atelier, a verdade é que esse mesmo espaço de atelier é muito mais que *atelier-oficina*, e muito mais que um espaço *atelier-galeria*. Por isso, e em Henrique Silva, o estatuto do atelier é um estatuto novo, onde a especificidade do espaço físico não é distinto do habitar a casa.

Visitando o *atelier de Gondar*, de Henrique Silva, não sabemos onde começa e acaba o atelier, não sabemos onde acaba e começa a casa. Apenas sabemos que existe uma estrutura arquitectónica, una, a da *organic house* que tudo junta, que tudo funde, que tudo compromete e relaciona. Não há, decididamente, uma distinção óbvia entre o atelier e a casa. O atelier de Gondar de Henrique Silva é, de facto, a

organic house de Gondar. Por outro lado, existe apenas uma separação administrativa de territórios entre o atelier e a casa porque, no fundo e no essencial, respira-se uma comum transcendência entre os dois espaços que são um só.

Henrique Silva tem esta qualidade – a de pensar e transformar os *espaços de vida como espaços de arte*. O que quer dizer, a qualidade de produzir sentido a partir de um lugar, a qualidade de transcender o espaço enquanto entendimento artístico em estado de vida. E, nesta medida, o entendimento de Henrique é o entendimento de uma grande *cumplicidade entre o ser e o estar, entre o viver e o criar*, com efeito, uma circunstância que nos compele ao facto de considerarmos que, no fundo, o acto de viver a arte é já um processo de criação artística no interior da vida, ou em coerência absoluta com a possibilidade de se respirar um mesmo ar e, através desse gesto vital, tudo poder acontecer.

De certo modo, Henrique Silva junta comportamentos seminais que oriundos são, tanto de Duchamp como de Klein, na justa medida em que assume uma transcendência de mistério e de fé, de celebração da coisa estética e artística como celebração necessária, imprescindível mesmo, para a redenção do homem e do seu destino.

A acção artística de Henrique Silva é, de facto, maior do que o seu pensamento, e é maior do que a sua obra. A acção artística vital, que do atelier tem a sua origem de *criação do mundo*, impõe-se como modo radical de viver a criação artística como transe de profunda religiosidade, que nos protege e nos salva. O atelier de Gondar é o atelier perfeito: perfeito para Henrique Silva, perfeito para o seu viver, perfeito para dizer a sua obra. E dizer a sua obra é muito mais do que pensar e fazer. *Dizer a sua obra é dizer a sua acção*. E dizer a acção, da obra, é absolutamente indescritível. De facto, como a vida, a arte não pode ser explicada. Mas pode ser celebrada. É o que acontece no atelier de Gondar de Henrique Silva: ao celebrar-se todos os dias, todos as horas, e todos os minutos, a *vida da organic house*.

A matéria assume um papel fundamental na prática artística, em que as suas propriedades são essenciais para diversos autores durante toda a concretização das suas obras. Assim, interessa aqui abordar fundamentalmente, sobre esta possibilidade de a matéria funcionar como elemento chave na experiência artística; entender a relação que o artista estabelece com o material; de que modo, permitem que os materiais sejam a origem de todo o seu trabalho; e as preocupações/questões ecológicas da aplicação das matérias por parte dos autores. É importante aqui refletir sobre esta ideia da matéria como potenciador de experiência e ação, e compreender as diversas possibilidades de atuar, tendo em conta as suas propriedades inerentes. Isto é, o papel que esta representa como objeto de estudo no que se refere à dimensão das suas potencialidades e métodos de criação / produção.

PALAVRAS-CHAVE — Matéria, experiência artística, ecologia, espaço pictórico

A matéria apesar de nem sempre desempenhar um papel principal e submeter-se aos conteúdos e à forma, assume uma posição importante na experiência artística, em que as suas propriedades são essenciais para os **autores**. Isto é, todas as matérias possuem propriedades diferentes e o artista pode ter em consideração as características específicas de cada matéria, como por exemplo a organicidade e fluidez de um ramo de madeira. É evidente esta situação principalmente até ao Modernismo, em que a arte se pronunciava sobre conteúdos que estavam fora da própria arte. Veja-se o exemplo do artista italiano Michelangelo (1475-1564) que considerava que a função do escultor correspondia em libertar a forma que nascia naturalmente da própria pedra. O autor Henri Focillon (1881-1943) aborda esta questão do material ser determinante da forma, afirmando que todas as matérias têm uma “vocação formal” e que esta é como uma essência que permite a existência da forma, daí ser fundamental (Focillon, 1988). É a partir do início do séc. XX que a matéria exerce um papel mais significativo em toda a prática artística, na qual os artistas começam a considerá-la de um modo menos subserviente aos temas ou à aparência formal das obras. Esta passa assumir-se como crucial para diversos artistas, particularmente atraídos pela relação mais fenomenológica com a prática artística e em alguns casos pela questão ecológica. Isto porque, o contacto promovido entre o artista e a matéria privilegia o ato e a experiência,

numa ligação que se estabelece com o homem de interdependência entre os dois. Os artistas Alberto Carneiro (1937 – 2017) e Frans Krajcberg (1921 - 2018) representam essa interdependência ao procurarem refletir sobre as especificidades das matérias da terra, que partem das suas potencialidades discursivas e expressivas para criar uma maior aproximação com a paisagem. Logo, para estes artistas há uma necessidade de viver diretamente na natureza e interagir com a matéria num sentido mais ecológico. Podemos dizer que as particularidades da matéria por vezes revelam um caminho a seguir, principalmente as orgânicas extraídas da natureza que possuem um crescimento e forma natural. O autor Christopher Tilley (1878-) expõe a importância em dar especial atenção às propriedades dos materiais (Tilley, 2008), assim como Tim Ingold (1948-) reflete sobre este assunto ao apresentar preocupações em relação às qualidades inerentes da matéria, ou seja, pelo “verdadeiro para o material” (Ingold, 2007). Interessa aqui abordar fundamentalmente, sobre esta possibilidade de a matéria funcionar como elemento chave na experiência artística; entender a relação que o artista estabelece com o material; de que modo, permitem que os materiais sejam a origem de todo o seu trabalho; e as preocupações/questões ecológicas da aplicação das matérias por parte dos autores. É importante refletir sobre a ideia da matéria como potenciador de experiência e ação, e compreender as diversas possibilidades de atuar, tendo em conta as suas propriedades inerentes. Estas questões foram desenvolvidas no mestrado em Pintura resultando num conjunto de obras plásticas, em que a madeira é a matéria utilizada na prática desenvolvida, não só pelas suas propriedades, mas em especial pelo valor simbólico. Toda a investigação teórico-prática parte de uma experiência pessoal que visa contribuir para uma melhor compreensão do papel da matéria, sobre uma vertente ecológica e a sua importância na expressão plástica.

Matéria e Ecologia

A arte é certamente o melhor contexto para expor os resultados de uma relação tão vinculada entre a matéria, ação e pensamento. É um território onde a busca pelo novo e pela expressão humana se reveste de uma vertente ainda objetual e material, para além de proporcionar uma descoberta que extravasa largamente as experiências quotidianas com este assunto. Os artistas Alberto Carneiro e Frans Krajcberg

ilustram de melhor forma este assunto, na qual promovem relações fenomenológicas, afetivas e sensoriais que impregnam de sentido os trabalhos realizados. É evidente nas suas obras o fascínio pelas matérias orgânicas como base para se exprimirem artisticamente, em que a partir da matéria expressam o seu próprio ser e a sua vida em torno dela.

O escultor português Alberto Carneiro tinha necessidade de se relacionar diretamente com as matérias da terra, em específico com as existentes nos espaços agrícolas de Trofa. No seu trabalho há uma simbiose entre o corpo e o material orgânico, a sua ação, a forma como o envolve e atua sobre ele. As sensações que toda esta experiência permite são o elemento chave para o trabalho deste escultor (Contemporânea, F. d. S. M. d. A. 2013; C. G. d. A. Contemporânea, 2001). Este procura compreender-se enquanto criador a partir da experiência estética com os materiais da terra na qual viveu durante a sua infância, é nestas primeiras experiências que vai encontrar a base para a sua criação. Estas vivências primordiais com o mundo e a natureza, em que recupera o que viveu esteticamente de quando ainda era criança permitem a Alberto Carneiro construir a sua sensibilidade artística. Carneiro considera que regressar às experiências da sua infância, as qualidades daquelas matérias, a sua energia e força foram determinantes para a sua obra (Ribeiro, 2013). O autor apropria-se completamente da matéria, a partir da experimentação, da relação estética com as suas árvores e flores, e refletindo com o que o rodeia consegue ver o seu passado e o seu futuro. Recorrendo essencialmente a árvores e madeira, este procura trabalhar de forma a descobrir novamente a árvore que existe nela, a energia e a essência da vida da árvore (FIG. 1). Assim, a partir dos sentidos possui a parte bruta da matéria e a partir da sua mente reencontra nela as suas raízes e existência.

O artista Frans Krajcberg desenvolve a sua prática artística nas impactantes florestas brasileiras, em que a sua obra vai modificando de acordo com a matéria proveniente de cada local que percorre. Este ao viajar por diversos países pôde compreender e tomar consciência de que as cidades não eram o que ele procurava, que pertence à natureza e que sem ela a sua arte não existe (Mattar, 2003). Krajcberg necessita de sentir e de se envolver com a matéria da natureza, essencialmente os troncos e galhos queimados, ou pigmentos naturais de origem ferrosa. É importante para o artista esta experiência no espaço,

Fig. 1
Alberto Carneiro
*O carnaval: memória
metamorfose de um
corpo ausente*
-
1968



Fig. 2
Frans Krajcberg
Sem título (Bailarinas)
Esculturas de
madeira queimada e
pigmentos naturais
-
1968

Fig. 3
Sabina Couto
A essência da matéria
Vista da exposição
-
2017



assim como a recolha dos materiais provenientes dele. A partir dessa experiência e recolha pretende expor a ação do homem, denunciando a destruição e a violência, como a extinção das tribos indígenas. Logo, o artista tem necessidade de manter um contato direto com os elementos que envolvem a natureza, recolhendo desde madeiras mortas e queimadas denunciando a destruição das florestas. Sempre na tentativa de exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele, expondo o que antes daquela madeira destruída fora uma árvore com vida e repleta de energia (F.B.d.S.P, 2016). Os seus objetos originários dessas raízes destruídas e resíduos da natureza faz-nos refletir sobre a sua complexidade (FIG. 2), e a partir deste material o autor pode “gritar” através deles “O material quando eu o vejo, eu vejo que ele vai gritar comigo e isso é o meu trabalho” (Krajcberg, 2013,9:43). Podemos dizer que a sua experiência com a matéria é bastante filosófica, as suas obras dialogam e sustentam-se a partir da natureza, em que os elementos orgânicos são a matéria principal e centro da sua reflexão.

Desta forma, ambos concedem bastante relevância à terra onde vivem, na qual surgem os seus trabalhos mais significativos, pela relação íntima e profunda que estabelecem com o espaço, as memórias e no caso de Carneiro transporta-o a experiências da sua infância. É evidente a necessidade que estes têm em viver diretamente na natureza e interagir com a matéria num sentido mais ecológico, como quando Krajcberg recolhe as árvores queimadas e tenta denunciar através delas a destruição das florestas e ação do homem. Existe aqui evidentemente preocupações ecológicas e éticas na prática desenvolvida pelos artistas.

Trabalho autoral

A prática artística desenvolvida apresenta como motivação criativa a matéria e a experiência, que promove um processo de forte componente espiritual, espaciotemporal e fenomenológico. Surge de um interesse pelo caminhar pela floresta e envolvimento direto com as matérias que esta contém, que nos comove e atinge fisicamente e mentalmente. Importa referir, que o projeto inclui uma série de objetos e desenhos (FIG. 3) que sucedem de uma experiência pessoal durante uma caminhada numa zona de eucaliptal fortemente considerada pela imagem encontrada. Esta experiência foi suscitada essencialmente pelas cascas de árvore que envolvem e protegem o seu

tronco, bem como as que se encontravam espalhadas pelo chão. Nos objetos o material orgânico é transformado e utilizado concedendo especial atenção às propriedades físicas e qualidades inerentes, sendo estabelecido uma relação formal e concetual no diálogo entre o autor e a matéria, e entre a matéria e a paisagem. Aqui o desenho surge como elemento essencial para a reflexão e prática artística, na qual estabelece uma forte relação com a matéria orgânica e os objetos escultóricos. O material usado é a própria casca unida à tinta acrílica e ao gesto do braço que criam um desenho gestual e expressivo com marcas da própria matéria. A fricção sobre a folha, o aumento de força, de velocidade, a inclinação e a forma específica de cada casca tornam os traços/manchas únicas, deixando marcas e resíduos da matéria na folha. Traços que remetem para o gesto do ato de mover o corpo, espontaneidade e experiência direta com a matéria, na qual são exploradas as texturas, densidades e espessuras das cascas. É aqui estabelecido uma relação corporal e mental perccionado através de todos os sentidos, e a partir de um corpo que se envolve, sente, aproxima, afasta e confronta. Tudo isto possibilita e cria uma relação de proximidade, intimidade e ligação com a matéria.

Sendo o material predominante uma espécie de árvore invasora, é também refletido sobre uma vertente ecológica e os possíveis efeitos da sua recolha durante a prática desenvolvida. Outro aspeto significativo é a necessidade de viver no contexto da origem para a concretização dos trabalhos e a relação que é estabelecida.

Verifica-se que a relação estabelecida entre o artista e a matéria diverge da forma como este vivência e experiência o mundo, ou seja, as relações e perceções que estabelece com o que o rodeia. Neste sentido, a experiência artística depende da percepção do mundo e das preocupações ou interesses individuais, em que a partir da matéria este procura partilhar essa experiência pessoal com o espectador por meio da arte.

Neste contexto pretendeu-se demonstrar a aplicação da matéria à prática artística e simultaneamente expor um contributo pessoal. A pesquisa envolveu análise e reflexão relativamente a como se processa a experiência entre o artista e o material, ao longo do processo de criação artística, tendo em conta preocupações ecológicas. Neste sentido, apresentou-se essencialmente a obra dos artistas Alberto Carneiro e Frans Krajcberg que permitem uma melhor elucidação à

questão. Para além de impregnarem os seus trabalhos de sentido e promoverem uma relação afetiva e sensorial, a matéria é empregue seguindo a sua própria forma. No caso de Aberto Carneiro, tem como base para o seu trabalho a relação entre o seu corpo e a matéria, uma vivência estética em que a escolha dos materiais da natureza tem que ver com a energia que este consegue identificar na matéria. Em Frans Krajcberg são evidentes preocupações ecológicas e éticas na tentativa de encontrar soluções ao que ainda sucede nos dias de hoje nas florestas do Brasil. Aqui a matéria é extraída da própria natureza, na qual são mantidas as próprias características e história, na qual surge na obra como guia para todo o processo de trabalho.

Para estes autores, o material e a experiência surgem como base de toda a obra, visto que os influencia e orienta durante a sua concretização. Além desse aspeto em comum, relacionam-se intimamente com a natureza numa atitude mais ecológica e atribuem um valor muito significativo à relação que estabelecem com a sua terra natal. Apresentam uma necessidade de viver no contexto das suas origens e de se envolver com a matéria proveniente especificamente desses espaços. Nomeadamente, Alberto Carneiro nos espaços agrícolas de Trofa e Krajcberg nas florestas do Brasil, que considera ser a sua casa apesar de ter nascido na Polónia. Estes aspetos em comum são também evidentes na prática autoral desenvolvida, na qual teve um papel fundamental para esta reflexão.

Desta forma, a investigação possibilitou a apresentação e um reconhecimento da relação que o artista estabelece com a matéria, e a experiência que surge desse contato. Verificando-se que apesar de se revelar de diversas formas assume sempre um papel importante na prática artística, e os casos aqui referidos a matéria delimita e dita o caminho a seguir. Surgindo de uma experiência com matérias puras e orgânicas extraídas diretamente dos espaços, numa relação mais próxima e espiritual. Aqui a matéria revela-se com todas as suas respetivas potencialidades e como possuidora de uma voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONTEMPORÂNEA, C. G. d. A. (2001). Alberto Carneiro / Centro Galego de Arte Contemporânea. [Santiago de Compostela].
- CONTEMPORÂNEA, F. d. S. M. d. A. (2013). Alberto Carneiro: arte vida/vida arte=art life/life art / coord. Maria Burmester; trad. Rui Cascais Parada, Vasco Mota Pereira; fot. Filipe Braga (Fundação de Serralves ed.). Porto.
- FOCILLON, H. (1988). A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão. (F. Caetano da Silva, Trad.) Arte e Comunicação, Lisboa, Edições 70.
- INGOLD, T. (2007). Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14 Cambridge University Press. Disponível em: <http://home.zcu.cz/~dsosna/SASCI-papers/Ingold%202007-materiality.pdf> (acedido a 9 de agosto de 2017)
- MATTAR, D. (2003). Frans Krajcberg - Paisagens Ressurgidas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- PAULO, F.B.d.S. (2016). Incerteza Viva. 32ª Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura e Itaú/coord. Jochen Volz e Júlia Rebouças; (Fundação Bienal de São Paulo ed.) São Paulo.
- RIBEIRO, A.M. (2013). O mundo de Alberto Carneiro cabe numa cerejeira. Público, Porto. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/09/culturaipsilon/noticia/o-mundo-de-alberto-carneiro-cabe-numa-cerejeira-1596898> (acedido a 20 de julho de 2017).
- SALDANHA, P. (2013). Expedições. Paula Saldanha, Roberto Werneck e Frans Krajcberg. Tv Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1_A (acedido a 9 de julho de 2017).
- TILLEY, C. (2004). The materiality of stone. *Explorations in Landscape Phenomenology*: 1. Nova Iorque.

Diferentes artistas desenvolvem trabalhos que promovem o diálogo entre Jogo e Performance. Apesar disso, parece que a discussão acadêmica sobre a sobreposição entre esses campos ainda é reduzida, ignorando especialmente o potencial “jogável” da performance artística.

Neste artigo, apresenta-se uma reflexão que articula teóricos da área de jogo, como Huizinga, Caillois e Duflo, e teóricos da performance, como Goldberg, Glusberg e Cohen, traçando conexões entre os campos a partir de três versões de um trabalho desenvolvido pelo Projeto Balbucio, coletivo de artistas brasileiro: “Cores Berrantes”, “Cores-Ninja” e “Cores”.

PALAVRAS-CHAVE — Cidade; intervenção urbana; jogo; performance.

Many artists develop works that promote the dialogue between Game and Performance Art. Nevertheless, it seems that the academic discussion on the overlap between these fields is still limited, especially ignoring the “playable” potential of artistic performance.

In this article, we present thoughts that articulates game theorists, such as Huizinga, Caillois and Duflo, and performance theorists, such as Goldberg, Glusberg and Cohen, exposing connections between Performance Art and Game from three versions of a work developed by the “Projeto Balbucio”, a collective of Brazilian artists: “Cores Berrantes”, “Cores-Ninja” and “Cores”.

KEYWORDS — City; urban intervention; game; performance.

Jogo

Johan Huizinga chama a atenção, logo no início de “Homo Ludens” (2005), para a ideia de que o jogo é um “fato mais antigo que a cultura” (2005, p. 3), (considerando-se que a cultura, como esclarece Huizinga, independentemente do grau de rigor na sua definição, pressupõe a ideia de sociedade humana) e exemplifica isso ao lembrar que os animais, também eles, brincam:

Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos com violência, a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isso, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento.

2005, p. 3

O autor sugere que todas as culturas humanas e todos os ambientes culturais são produtos da tensão existente entre o jogo, como forma e liberdade, e a vida, com sua desordem e necessidade. Huizinga, na mesma medida em que procura definir a natureza geral do jogo, esforça-se, como comenta Roger Caillois em “Os Jogos e os Homens” (1990), “(...) por trazer à luz a componente do jogo que predomina ou anima as manifestações essenciais de toda e qualquer cultura: as artes e a filosofia, a poesia e as instituições jurídicas, e até determinados aspectos da guerra cortês.” (1990, p. 23).

Mas, de que jogo estão a tratar os autores? O verbete “jogo” no “Dicionário de Estética” (Carchia, 2009) clarifica essa questão apresentando essencialmente três características que definiriam a ideia de jogo e que se aproxima daquilo que escrevem Huizinga e Caillois. A primeira fala que o jogo é uma atividade livre, uma vez que se o jogador fosse obrigado a realizá-la deixaria de estar a jogar e passaria, no máximo, a fazer uma espécie de “imitação forçada” (Huizinga, 2005, p. 10), uma encenação do que quer que fosse. O

jogo é praticado de maneira voluntária¹ e possui a sua própria e autônoma dimensão para acontecer, distinta do real (Carchia, 2009, p. 219): apesar de acontecer no mundo, o jogo rejeita e ignora intencionalmente as condições do real, por ser uma atividade cuidadosamente isolada do resto da existência, sendo praticada, de maneira geral, “(...) dentro de limites precisos de tempo e de lugar.” (Caillois, 1990, p. 26) Há, assim, um espaço² próprio para o jogo acontecer e nada do que está fora desse espaço deve ser levado em consideração durante o período em que se está a jogar. Esse lugar especial, que pode ser físico ou imaginário, é efêmero, pois tem função efetiva somente durante o tempo em que está a ser utilizado. Quando o jogo termina, ele deixa de fazer sentido: o que é um campo de futebol sem os atletas e os sons da torcida, ou um tabuleiro de xadrez sem suas peças e jogadores?

Essa reflexão sobre a necessidade e a importância na definição de um espaço destinado à prática do jogo pode ser ampliada e relacionada com a questão do tempo, uma vez que “(...) a partida começa e acaba quando se dá um sinal.” (Caillois, 1990, p. 26) A sua duração é com frequência definida antes do início da partida e, na maior parte das vezes, abandoná-lo ou interrompê-lo prematuramente antes de findo o prazo combinado é o mesmo que o destruir. O jogo tem início e, em algum momento, acaba.

A segunda característica do jogo trata da sua finalidade. Campos de estudo como a psicologia, a fisiologia e a educação, com alguma insistência, procuram descrever e analisar os jogos nos animais, nas crianças e nos adultos de maneira a procurar neles uma função, uma razão prática para a sua existência. Algo exterior ao próprio

1 “O jogo é uma criação onde o jogador é o senhor. Longe da severa realidade, surge como um universo que tem a sua finalidade em si mesmo existindo apenas enquanto for voluntariamente aceite.” (Caillois, 1990, p. 189)

2 “Conforme os casos, o tabuleiro, o estádio, a pista, a liça, o ringue, o palco a arena, etc.” (Caillois, 1990, p. 26) Huizinga amplia os espaços de jogo e escreve que “a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de ténis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras.” (2005, p. 13)

jogo e que lhe desse utilidade, serventia ou sentido. (Huizinga, 2005, p. 4) Nesse contexto, há trabalhos que tratam o jogo como uma possibilidade de descarga de energia vital, como uma atividade importante em um período de aprendizado do jovem, para que possa desenvolver determinada atividade séria no futuro, ou ainda como um desejo nato de dominar e competir, entre outras razões. (Huizinga, 2005, p. 12).

Essas ideias procuram uma “desculpa” para a existência do jogo a partir de algo exterior a ele, quando “(...) a intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas.” (Huizinga, 2005, p. 5) É redutor tentar explicar, por exemplo, a paixão que move multidões a esperar pelo golo e gritar com o árbitro durante um jogo de futebol ou o prazer que sente o bebé ao berrar enquanto brinca com os pais somente a partir de esquemas naturais de descarga de energia ou mecanismos de aprendizagem dos mais jovens. Há mais qualquer coisa aí. Refletindo sobre essa questão, Roger Caillois comenta:

O jogo não é exercício, ou mesmo uma experiência ou uma prova, a não ser por acréscimo. As faculdades que ele desenvolve beneficiam certamente desse treino suplementar, que além do mais é livre, intenso, agradável, criativo e protegido. Só que o jogo não tem por função específica o desenvolvimento de uma capacidade. A finalidade do jogo é o próprio jogo.

1990, p. 193

O jogo tem, em si, a sua própria finalidade³ cuja intenção está nele mesmo e não em algo externo. Como ratifica Caillois, “(...) uma característica do jogo é não criar nenhuma riqueza, nenhum valor. Por isso se diferencia do trabalho ou da arte.” (1990, p. 25) Como é

3 O jogo é divertido. “É nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo.” (Huizinga, 2005, p. 5)

um fim em si mesmo, não precisa ter uma utilidade prática, nem criar ou produzir riqueza, ou preparar campos para a colheita ou produtos manufaturados. E também não tem que necessariamente criar conhecimento, apesar de ser usado como ferramenta pedagógica em muitos contextos. Na verdade, o jogo é um momento de intenso gasto: de energia, de tempo, de habilidade, de paciência e também de dinheiro.⁴

A terceira característica afirma que o jogo cria e é ordem. “Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta ‘estraga o jogo’, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor.” (Huizinga, 2005, p. 13) As leis da vida diária são substituídas, no espaço do jogo e durante o tempo em que ele decorre, por uma série de novas regras arbitrárias, irrecusáveis e aceitas pelo jogador tais como elas são, sem a possibilidade de serem colocadas em questão.

As regras constituem uma importante característica do conceito de jogo. São elas que determinam o que é válido no interior do espaço temporário onde ele acontece, sendo aceitas, sem questionamentos, por todos aqueles que estão voluntariamente a jogar.

Apesar de ser definido e de ter que funcionar a partir da ação de uma série de regras que o cerceiam, Caillois lembra que “(...) um desfecho a priori, sem possibilidade de erro ou de surpresa, conduzindo claramente a um resultado inelutável, é incompatível com a natureza do jogo.” (1990, p. 27) É necessário encontrar, dentro dos limites criados pelas regras, uma resposta imprevisível: é mesmo essencial ao jogo que, dentro das limitações definidas pelas regras, haja a possibilidade do jogador agir livremente e de modo incerto, uma

4 Colas Duflou, em “O Jogo de Pascal a Schiller” (1999), define o século XVIII como o “século do jogo” (1999, p. 44), e apresenta Casanova como um excelente testemunho desse período, quando Schiller dá início a um pensamento filosófico do jogo, reflexo de que os jogos estão inseridos na sociedade, como nunca até aquela altura: “O dinheiro tem evidentemente uma importância capital, e observaremos que Casanova jamais esquece de dizer quanto ganhou ou perdeu em cada partida e de registrar a cifras em suas memórias. As relações do jogador com o dinheiro apostado são, aliás, particulares: o jogo desvaloriza o dinheiro. Os montantes que circulam só têm a importância que o jogo lhes confere.” (Duflou, 1999, p. 47)

espécie de “liberdade regrada”, consentida e consciente.

Essas três características – ser uma dimensão própria e autônoma, diferente do mundo real; ter em si a sua própria finalidade, não produzindo bem ou valor; e acontecer no interior de um sistema de regras que o limitam – determinam, como escreve Carchia, um conflito entre o âmbito do jogo e o da realidade, “(...) já que, nesta última, a vontade humana, a serviço da utilidade, esbarra na incoerência, no arbítrio e na desordem.” (2009, p. 220) Em seu livro, Huizinga procura apresentar as várias maneiras pelas quais o carácter lúdico está presente em diferentes culturas e, como escreve Umberto Eco (1989), “(...) em ‘Homo Ludens’ o conceito de jogo torna-se coextensivo ao de cultura em todas as suas formas possíveis.” (1989, p. 332) Essa tensão existente entre o espaço livre e regrado do jogo e a utilidade e desordem da vida é uma constante.

A análise de Huizinga alarga o campo de investigação sobre jogo, quando reconhece nele “(...) o valor fundamentalmente estético de forma (...) e faz do espaço do jogo e do espaço do sagrado uma coisa só, aquilo que funda mais propriamente o significado da vida humana.” (Carchia, 2009, p. 220) Essa interpretação, como complementa Carchia, vai de encontro à corrente naturalista, na abordagem da relação entre experiência estética e experiência lúdica:

Segundo esta perspectiva (representada, entre outros, por Lorenz e por Eibl-Eibesfeldt), a experiência estética, devido ao seu carácter gratuito, não pode ser confundida com a experiência lúdica, que tem motivações bio-psicológicas específicas: por exemplo, a necessidade de descarregar um excesso de energia vital, a tendência para a imitação, a necessidade de distração, a disciplina para conquistar o autodomínio, o desejo de competir com os outros, etc.

2009, p. 220

No capítulo “A Arte”, de “Ensaio sobre o homem: introdução à filosofia da cultura humana” (1995), Ernst Cassirer trata da relação entre experiência estética e experiência lúdica. O autor inicia sua análise avaliando o que dizem os “defensores da teoria lúdica da arte” (1995, p. 141), para os quais não há diferenças entre a atividade lúdica e a obra de arte, rerepresentando alguns dos pontos tratados por

Huizinga e Caillois: “São não utilitários e não referidos a qualquer fim prático. No jogo como na arte, deixamos atrás de nós as nossas necessidades práticas imediatas para dar ao nosso mundo um novo aspecto.” (Cassirer, 1995, p. 142).

Para o autor, apesar da semelhança, essa relação não é suficiente para que se possa falar de uma identificação entre as duas esferas. O jogo, e a sua característica de ser um fim em si mesmo, sem a obrigatoriedade de construir ou produzir coisa alguma, coloca-o numa condição⁵ de confronto com o fazer artístico. “O jogo dá-nos imagens ilusórias; a arte dá-nos um novo género de verdade: uma verdade não de coisas empíricas, mas de formas puras.” (Cassirer, 1995, p. 142).

Ultrapassando essa discussão, no sentido de não me limitar a querer circunscrever jogo e arte em campos claramente distintos, o aspeto lúdico permeia, em diferentes níveis, da metodologia de criação às temáticas, o trabalho de inúmeros artistas. Um exemplo é o grupo [+zero]⁶, que opta por não utilizar o termo industrial “trabalho” ao referir-se às propostas que desenvolve, mas sim “jogos”, com regras básicas e espaço para o acaso⁷, no qual há uma seriedade sagrada, e cujo principal compromisso está na “falta de fundamento”:

Tomemos como ponto de partida o que denominamos simbolicamente como “sistema de arte +zero”, doravante apenas chamado de “+zero”. Trata-se de grupo composto por jovens que, desde o início de 2007, dedica-se a uma práxis teórica e artística baseada em uma total falta de fundamento, de uma

5 “É esta dimensão de objectivação que distingue a ilusão da realidade, a brincadeira da seriedade, o desanuiamento do esforço, a ficção do jogo e a verdade da arte.” (Carchia, 2009, p. 221)

6 Mais informações sobre o +zero em <http://www.maiszero.org/>

7 “A arte e todo o processo de salto de conhecimento deve constituir-se de uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação. É necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.” (Cohen, 2002, p. 62)

ausência de chão firme que sustente e dê segurança. Nos referimos então a algo intempestivo, que busca aligeirar, descarregar a vida através da invenção de novas possibilidades – devaneios – trazidos à tona por um comportamento absurdo. Estas possibilidades – virtualidades – diluem-se em atos performáticos, ciências da linguagem, incursões ao mundo simbólico dos procedimentos lógicos da programação, instalações de dispositivos sensórios eletrônicos – analógicos e digitais – e do trato computacional da realidade.

POLTRONIERI & NUNEZ, 2011, P. 125

O sistema “+zero”, nos seus jogos, apesar de dialogar com a performance, assumidamente não se reconhece nesse campo. Em vários trabalhos, o Projeto Balbucio⁸ também promovia o diálogo entre jogo e performance. Um exemplo pode ser encontrado na análise das fases da performance “Cores”. “Cores Berrantes”, a primeira delas, foi apresentada em julho de 2004, durante o Encontro Nacional dos Estudantes de Comunicação – ENECOM, em Fortaleza. Consistia em uma ação nas ruas da cidade, realizada por cinco performers que “seriam cores”, cada um uma cor diferente. Em 2004 éramos Tobias Gaede – Vermelho, André Lopes “Jedi” – Amarelo, Thalles Walker – Azul, Edmilson Júnior “Juin” – Laranja e João Vilnei – Verde. Vestidos com roupas de tecido elástico, feitas

8 “O Projeto Balbucio foi um coletivo de artistas do Ceará que entre 2003 e 2011 desenvolveu trabalhos com foco nas intercessões entre Comunicação, Corpo e Arte. O grupo, que nasceu como um projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará, rapidamente expandiu suas atividades além dos muros da UFC. Em 2005, recebeu o prêmio do Programa BNB de Cultura. Em 2006, foi premiado no III Encontro de Cultura e Arte da UFC. Em 2011, no Porto, apresentou “Aula – Das imbricações metodológicas entre criação artística e pesquisa acadêmica”, e em Aveiro, “Cores”. Em Fortaleza, o grupo participou do DeVERcidade com ‘Rei de Ratos’ e ‘Boca a Boca’ (2010), no Fortaleza 24H com ‘Fortalezas’ (2008), na Bial Internacional de Par em Par com ‘Glossolalic Machine #3 (Plugged): Bureau’ (2008), no II Festival BNB de Artes Cênicas com ‘Glossolalic Machine #1 (Plugged): Cenacula’ (2008) e no Festival Palco Giratório com ‘Fiandeiras’ (2005). Além da participação em importantes eventos da cidade, o Projeto Balbucio promoveu a ‘I Mostra Balbucio de Tecnologias Ordinárias’ (2010) no CCBNB, a ‘Casa da Santa’ (2006) e os ‘Seminário [bawbusiu] de Arte e Comunicação: ETC. Rapadura’ (2006) e ‘Articulações’ (2005). Uma de suas performances compõe o acervo do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará desde 2008, a ‘Glossolalic Machine #1 (Plugged): Cenacula.’ (Projeto Balbucio, 2011)

à medida do corpo de um dos performers, filho da costureira que preparou as roupas: como nós os cinco tínhamos mais ou menos as mesmas medidas, todos altos e, naquela altura, magros, a roupa de cor vestiu como esperávamos, um pouco melhor em uns que em outros.

Com exceção do rosto, tínhamos o corpo todo coberto, e interagíamos com as pessoas na rua e com as cores que encontrávamos na cidade sem falar com ninguém. Aconteciam, além dos encontros não planeados e frutos do acaso, momentos com hora marcada para as cores misturarem-se umas às outras, como se fossem pequenas apresentações de teatro de rua. Durante a ação, além das roupas usávamos uma série de acessórios coloridos, como cartazes, instrumentos musicais, leques, lenços e óculos, que partilhávamos durante esses encontros. A performance durou o dia inteiro, começando pelas 7 da manhã e continuando até às 19 horas.

Havia em “Cores Berrantes” uma linha de atuação que procurava uniformizar as ações dos performers, como maneiras de agir, pontos de encontro, momentos de descanso, tudo discriminado por uma espécie de guião. Essa linha de atuação tem características semelhantes àquilo que Cristina Freire (2006) apresenta como “instruções” nas ações Fluxus: “Muitas ações Fluxus partem de ‘instruções’, o que Brecht chamou de ‘readymade temporário’. São exemplares as ‘Instructions for paintings’ de Yoko Ono, realizadas ao longo da década de 1960.” (2006, p. 18) Essas instruções podem ser entendidas como regras criadas pelo performer para o jogo que ele propõe jogar com o público ou permitir que este jogue consigo. Em “Cores Berrantes”, fora dos momentos estabelecidos pelo *script*, o performer tinha liberdade para desenvolver suas próprias ações, sendo essa também uma das regras do jogo e parte do guião.

A segunda variação, “Cores Ninja”, foi realizada em maio de 2007, durante o “Performa’07 – International Conference on Performance Studies”, na Universidade de Aveiro. Nova cidade, novos performers (Greta Frota – Magenta, Wellington Junior “Tutunho” – Azul, Edmilson Júnior “Juin” – Roxo, André Lopes “Jedi” – Amarelo e João Vilnei – Verde), novas cores e roupas, dessa vez, sim, feitas à medida do corpo de cada um. Outra novidade era o desenho da roupa que agora deixava à mostra somente os olhos do performer. Em “Cores Ninja”, havia menos encontros coreografados e a proposta da ação, como um todo, foi de ser realizada de maneira mais sutil, menos

espalhafatosa e sem adereços.

A última variação, simplesmente “Cores”, foi realizada em maio de 2011 também em Aveiro, durante o “MICRO-ONDAS performa”, Ciclo de artes performativas realizado na Associação Cultural Mercado Negro. Mais uma vez éramos cinco cores (Wellington Junior “Tutunho” – Vermelho, Edmilson Júnior “Juin” – Laranja, André Lopes “Jedi” – Azul, Tobias Gaede – Rosa e João Vilnei – Verde: o único a utilizar a mesma cor nas três apresentações da performance) altas e magras, mas que agora deixavam de ter rosto. A roupa, mais que nas outras versões, limitava as sensações que o performer poderia apreender do lugar onde estava, uma vez que o rosto estava completamente coberto pelo tecido; os ouvidos e o nariz eram comprimidos, comprometendo a capacidade de escutar e sentir cheiros. Com os olhos cobertos, só era possível ver pelos pequenos buracos na trama do próprio tecido.

Por estarmos em silêncio e com a visão limitada, “algo” realmente só aconteceria se alguém interagisse connosco, o que demandaria da nossa parte, nessa versão mais que nas outras, uma resposta não ensaiada e ocasional. Esperava-se que a ação dos performers em “Cores” fosse ainda mais sutil que em “Cores Ninja”, que as pessoas fossem atingidas não por uma coreografia ensaiada para o espaço, mas pela presença do performer; pela presença da cor que cada um deles era. Em um bar, como era o caso, as cores dançaram no espaço de música, beberam (na realidade, andaram por lá com copos e garrafas nas mãos, já que a roupa os impedia de beber), encontraram amigos e divertiram-se. Renato Cohen (2002), ao tratar da valorização do instante presente durante a performance, destaca a relação que surge entre público e performer. Como são eventos em grande parte únicos e irrepetíveis, cada um deles transforma seus participantes em cúmplices e testemunhas do que aconteceu. (2002, p. 98) Em “Cores”, se nenhuma pessoa se aproximasse de nós, ainda assim guardaria na memória que vira cores na rua.

Em cada nova versão, a performance parecia afastar-se do que se entende como teatro “(...) tomando para comparativo o teatro apoiado na dramaturgia onde a função principal é a de ‘passar o texto’ e ‘mostrar as personagens’(...)” (Cohen, 2002, p. 65), com coreografias definidas, marcações e “deixas” ensaiadas à exaustão, para ganhar um ar mais leve, menos rígido e mais íntimo,

aproximando-se à ideia de *live art*⁹, termo usado por Renato Cohen para relacionar uma série de manifestações¹⁰ estético-filosóficas do século XX, dentro de um movimento maior no qual está inserida a performance, e de que fazem parte expressões como “(...) as seratas futuristas, os manifestos, e cabarets dadá, o teatro-escândalo surrealista e o happening.” (Cohen, 2002, p. 158)

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o imprevisto, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões happening e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco.

COHEN, 2002, P. 9

Menos espetacular e pretensioso e mais simples e divertido. Mais longe da ideia de representação e mais próximo da ideia de jogo. Um jogo jogado pelos performers. Mesmo que se queira dizer que o público joga durante a performance, uma vez que há um convite tácito à interação e, na própria interação, o público descobrisse as regras, ou mesmo as criasse ou desconstruísse, seria difícil inclui-

9 “A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (Cohen, 2002, p. 38)

10 Com objetivo semelhante, de aglutinar expressões diferentes em um único termo, em “A arte da performance” (1987), Jorge Glusberg utiliza a expressão *body art*. “O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena. Esta nova expressão artística teve sua estréia pública em 1969. (...) O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação a beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem.” (1987, p. 42)

lo no mesmo jogo em que os performers participam. A partir do que se apresentou aqui sobre jogo, e na melhor das hipóteses, o público estaria a jogar um novo jogo. Ele desconhece, inicialmente, as instruções que regem a performance e não foi ao local onde ela seria apresentada na expectativa de participar de alguma coisa. Não havia convite direto para participar na ação – as cores simplesmente estavam lá. “Contudo, o receptor de uma performance não necessita – insistimos – decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital.” (Glusberg, 1987, p. 126)

Em “Cores”, sem adereços especiais além da roupa, a performance aconteceu de maneira mais discreta, menos “berrante”. Sem a expectativa de criar nada¹¹, o performer assumia, durante aquele período, a sua cor, e, a partir disso, agia no lugar e interagia com as pessoas que lá estavam. Enquanto fui cor, pensava: o que faria a minha cor num bar? O que ela pediria, sem poder falar, para beber? Como pediria? Que música iria dançar? Misturei-me com a cor.

Essa cor, não uma personagem com falas e guião definido, sou eu também, é também o performer. Tapar o rosto e assumir uma opção mais distante do espetáculo teatral tradicional foram decisões importantes nesse processo de aproximação ao jogo que a performance experimentou. Soma-se a isso a maturidade artística e intelectual que o grupo, e a própria ação, sofreram. Foram precisos 9 anos desde a primeira versão para o “Cores” pegar o “ponto do doce”. Finalmente, brincávamos às cores, ideia central desde a primeira conversa sobre o projeto e objetivo só alcançado nessa versão final.

Fig. 1
As três versões da
performance do Projeto
Balbucio



Cores Berrantes (2004)

Cores Ninja (2007)

Cores (2011)

11 “É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada.” (Cohen, 2002, p. 45)

O “Cores” hoje

Em “Cores”, último trabalho apresentado pelo Projeto Balbucio, está, de alguma forma, toda a história do grupo. Roselle Goldberg, em determinado capítulo de “A arte da performance” (2007, p. 216), reúne um grupo de trabalhos que classifica como “autobiográficos”, nos quais o artista, fazendo uso de diferentes mídias, recria episódios e trabalha em cima da linha que separa a produção artística e sua própria vida. Laurie Anderson, por exemplo, numa peça de 45 minutos de duração chamada “For Instant” (1976), explica as intenções da obra, as dificuldades que encontrou no seu desenvolvimento, enquanto apresenta ao público os resultados do seu trabalho, tornando turva a distinção entre o que era efetivamente a performance e o que era o relato daquilo que havia acontecido com a artista. Outro exemplo, apresentado por Marvin Carlson, em “Performance: uma introdução crítica” (2009), que destaca, também de Laurie Anderson, o trabalho “United States” (1980):

De um lado, havia a performance como ela era, em grande parte desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque – a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas.

2009, p. 120

Há alguns dias, voltei a usar a roupa de “Cores” durante a “Game Night”, evento realizado no Campus da Universidade Federal do Ceará em Quixadá, quando os espaços da instituição são abertos durante a madrugada para alunos e servidores divertirem-se a jogar videogames e jogos de tabuleiro. Foi a primeira vez que usei a roupa sozinho, depois do fim do Projeto Balbucio, em 2011, e a experiência foi muito estranha. Além da roupa não vestir da mesma maneira, com 6 anos de gordurinhas novas espalhadas pelo corpo, senti que a inexistência da mistura entre as cores empobreceu a ação.

Durante a “Game Night”, em silêncio, interagia com as pessoas que se aproximavam de mim, especialmente no início do evento e para tirar fotografias (um ponto turístico ou bibelô). Quando a novidade desapareceu, transformei-me em um fantasma. Naquele espaço de jogos, somente no fim percebi que o jogo com a cor, que me propunha jogar, era diferente daquele que joguei nas outras versões do “Cores”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAILLOIS, R. (1990). *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. (José Garcez Palha, Trad.). Lisboa: Edições Cotovia.
- CARCHIA, G. (2009). Jogo. Em G. Carchia & P. D’Angelo (Eds.), A. Queirós & J. J. Correia (Trads.), *Dicionário de estética* (pp. 219–221). Lisboa: Edições 70.
- CARLSON, M. (2009). *Performance : uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CASSIRER, E. (1995). *Ensaio sobre o homem: introdução à filosofia da cultura humana*. Lisboa: Guimarães Editores.
- COHEN, R. (2002). *Performance como linguagem : criação de um tempo-espaço de experimentação* (1ª). São Paulo: Editora Perspectiva.
- DUFLO, C. (1999). *O jogo: de Pascal a Schiller*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- ECO, U. (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. (H. Domingos & J. Furtado, Trads.). Lisboa: Difel.
- FREIRE, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- GLUSBERG, J. (1987). *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDBERG, R. (2007). *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- HUIZINGA, J. (2005). *Homo ludens : o jogo como elemento da cultura*. (João Paulo Monteiro, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- POLTRONIERI, F. A., & Nunez, G. A. (2011). A coisa arte, o jogo lúdico e a liberdade aterrorizante. Em A. W. de Oliveira Junior (Ed.), *O corpo implicado: leitura sobre o corpo e performance na contemporaneidade* (pp. 125–145). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- PROJETO BALBUICIO. (2011). Projeto Balbucio | Sobre. Obtido 6 de Junho de 2017, de http://balbucio.com/balbucio/?page__id=2

A partir de un convenio de colaboración con la empresa Dereineco Ibérica S.L. y utilizando nuevas aplicaciones de sus productos de la marca Aanti, un grupo de profesores y estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Murcia nos hemos puesto a trabajar para atender las actuales demandas de mobiliario urbano relacionado con la prevención de la amenaza terrorista.

Desde el 11 de septiembre del 2001 todos somos conscientes de las devastadoras consecuencias de los ataques terroristas y de la necesidad de nuestras sociedades de combatir, prevenir y mitigar sus efectos. A tal respecto, en muchas ciudades, se han instalado, bolardos, barandillas, maceteros, bancos, y otros elementos a modo de barreras protectoras. Pero, en general lo que hemos encontrado, no guardaba un equilibrio necesario entre lo estético y lo funcional. Por un lado se trata de elementos disuasorios de cuestionable belleza estética, por lo que afean la ciudad. Por otra parte, también hemos detectado una funcionalidad comprometida, dado que muchos de estos elementos, no contemplan sistemas que permitan su desplazamiento rápido en caso de emergencia.

Dados esos referentes, y ante la necesidad de encontrar soluciones funcionales, pero que al mismo tiempo sean estéticamente gratificantes, hemos desarrollado un primer prototipo de bolardo (elemento de seguridad + decoración urbana) donde el ciudadano y viandantes, en ningún momento perciba sensaciones de privación de su libertad, dado que se trata de un mobiliario en armonía con el entorno. Para ello, se parte de un formato que a modo de gran lienzo permita a pintores, artistas urbanos, y alumnos de bellas artes utilizar este soporte, como un modo de hacer llegar al público sus obras de arte. Al mismo tiempo, puede ser una gran oportunidad para personalizar las expresiones plásticas teniendo en cuenta elementos singulares y culturales de la localidad a intervenir.

PALABRAS CLAVE — Pintura, arte urbano, diseño y seguridad.

El hecho de utilizar un mobiliario urbano como soporte pictórico, nos lleva inevitablemente a introducirnos en el universo de la calle y de los espacios comunes como lugar para la creación. Algunos artistas como Daniel Buren asumen que trabajar en la ciudad es diferente a trabajar en el espacio de un museo, por lo que es necesario

hacer un ejercicio de adaptación¹. Pero imaginemos que fuese posible encontrar un punto de encuentro donde, se minimizaran las diferencias entre el museo, la ciudad, el monumento público, la calle, el campo, o el paisaje. Imaginemos que la pintura sobre un soporte como ese lienzo para la calle permitiera todo eso. Si así fuera, estaríamos mucho más cerca de un espacio urbano donde potenciar la actividad creadora y su relación con los habitantes de la ciudad. El derecho a la ciudad según Lefebvre (1978) entiende la calle como “simultaneidad y encuentros, lugares en los que el cambio suplantaría al valor de cambio, al comercio y al beneficio” (p. 124). Dentro de esa idea general de “habitar la ciudad”, entendido como un lugar para la generación de ideas, discursos y comunicación entre los ciudadanos y los artistas, tendría cabida la propuesta que aquí presentamos.

Los atentados ocurridos el mes de agosto de 2017 en Barcelona y Cambrils han puesto el foco sobre el uso de bolardos o maceteros como elementos urbanísticos disuasorios ante atentados con vehículos como arma. El debate, que se viene dando en diferentes partes del mundo durante más de una década, ha tomado en España una nueva magnitud dada la evidente amenaza. Ya en diciembre del 2016, la Policía Nacional, envió a sus jefaturas territoriales una circular sobre la recomendación de instalar bolardos o grandes maceteros en lugares concurridos. La recomendación se hacía de forma específica a las juntas locales en el periodo Navideño. La mayoría de ciudades no lo hizo, sin que se produjeran contratiempos. La polémica está servida, y tantos los defensores como los detractores de este tipo de elementos, parecen ajenos al impacto visual y estético que produce la utilización masiva de estas “barreras”. Los bolardos, como bien define la RAE, suponen ‘obstáculos’ que, si bien están destinados principalmente a impedir el paso o el aparcamiento de vehículos, también se lo dificultan a los peatones, especialmente a los más mayores y a personas con movilidad reducida. En

1 Pinto de Almeida, B. (1990), realizó una entrevista a Daniel Buren bajo el titular “Menos es casi nada” donde planteaba esa mentalidad de intervención mínima y acorde al lugar donde se realiza.

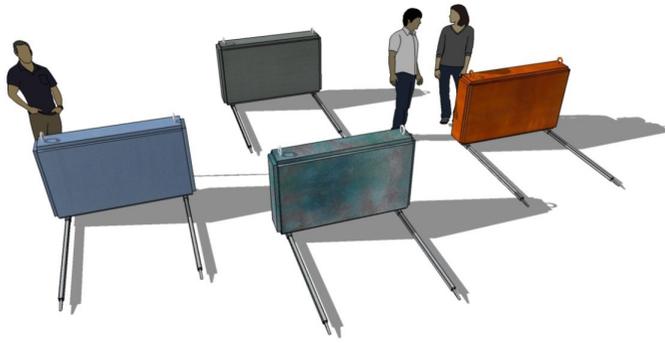


Fig. 1
Antonio García López
*Homenaje a las
víctimas de Barcelona*
Simulaciones
para prototipo
antiterrorista



cualquier caso, la tendencia es que de un modo u otro a pesar de los inconvenientes mencionados, estos nuevos elementos acaben gradualmente, invadiendo nuestras calles; de hecho su incremento ha sido notable en aquellos lugares donde se han producido ataques terroristas. Por ejemplo en Europa cabe mencionar su proliferación en Londres, Berlín, París, Niza, pero esta tendencia también está teniendo su equivalente en otras partes del mundo como Nueva York, Washington, Melbourne o Sydney. Pero cómo hacer compatible esas nuevas necesidades en seguridad, y la reivindicación del derecho a habitar el espacio urbano, como hacer que esos bolardos y barreras físicas, no se conviertan negativamente para nosotros en la huella de una continua amenaza, o en unos elementos que invaden visualmente nuestra ciudad condicionando enormemente su estética. Dada la situación en la que nos encontramos, consideramos que una vía de futuro está en su adaptación como manifestación de expresión artística. En ese sentido, y a tenor de lo que hasta el momento se está haciendo, percibimos que no existe un acuerdo ni en cuanto a su normativa y reglamentación, y mucho menos en un estudio que contemple esta nueva demanda como una oportunidad de embellecer nuestras ciudades. Por lo general nos encontramos con elementos que visualmente son molestos, incluso algunos de ellos por su propio diseño presentan potenciales peligros para los usuarios de las calzadas donde se instalan., pero no encontramos soluciones estéticas que los conviertan a priori en elementos atractivos, agradables a la vista o que permitan verse como algo más que las barreras que son.

El arte urbano como posible solución

Consideramos que la adaptación de estas “barreras”, en un nuevo soporte para la expresión artística debería contemplar a aquellas manifestaciones existentes realizadas para la calle, en la calle, en la vía pública y en espacios de uso y disfrute para la ciudadanía. Aquí entraríamos de lleno en un amplio abanico de soluciones que abarca gran variedad de modalidades entre el grafiti, y la intervención específica. Someramente nos detendremos en enunciar las características principales de cada una de estas tipologías y su posible adaptabilidad al nuevo soporte que planteamos.

El término *grafiti* proviene del vocablo italiano *gaffito* que sirve

para designar una marca o inscripción realizada en una pared². El grafiti lejos de ser algo de reciente aparición, tiene sus antecedentes en la misma prehistoria, encontrándose ejemplos de incisiones en la cuevas y en las ruinas de Antiguas civilizaciones. En cualquier caso, podemos decir que su término adquiere una nueva dimensión con las manifestaciones callejeras que comenzaron a proliferar a finales de los años sesenta, fundamentalmente en los barrios más poblados de New York. Esas manifestaciones también conocidas como *subway art*, se caracterizan por la utilización del aerosol como herramienta, y mantienen en el tiempo códigos de reglas cerradas desarrolladas por grupos de adolescentes que compiten entre ellos a la hora de lograr la firma más original y personalizada.³ En general y a pesar de su evolución, y sus logros estéticos, se considera una actividad ilegal y vandálica, realizada sin contar con permisos y cuya proliferación abusiva, ha contribuido a degradar el patrimonio y el entorno urbano. En principio y dados los precedentes, descartaremos esta modalidad de arte para la calle.⁴

Poco a poco, el grafiti de la década de los sesenta y setenta, ha dado lugar a otros tipos de arte urbano como el *street art* (arte urbano) surgido en los ochenta para englobar todas esas expresiones artísticas urbanas que desbordaban al propio grafiti. Estas nuevas formas de arte también han adoptado el término *postgraffiti* acuñado en la década de los noventa. En este caso, la obra tiende a incorporar a profesionales con formación artística, y busca implicaciones con el

2 Los arqueólogos utilizan el término para referirse a las inscripciones espontáneas encontradas en las ruinas de la Antigüedad, aunque a nivel académico se comenzó a utilizar a mediados del S. XIX por el arqueólogo italiano Raffaele Garruci.

3 Fue el metro uno de los lugares de proliferación dada su alta visibilidad y su carácter clandestino. Hoy en día se puede decir que se ha expandido por todas las ciudades del mundo y su posible clasificación atiende a parámetros como relevancia, tamaño, visibilidad, repetición, o riesgo en el acceso al lugar de realización.

4 No se trata de un planteamiento acomodadizo que trate de censurar la frescura, chispa y espontaneidad que caracteriza al arte callejero, si no de establecer unos criterios mínimos que no deterioren todavía más los espacios comunes con los que tenemos que transitar.

público en general, dejando de ser algo protagonizado por un círculo cerrado de bandas callejeras. El artista no compite con otros artistas ni utiliza un código concreto de normas de ejecución, habiendo una cierta libertad sin saltarse las normas cívicas, pintando en superficies públicas abandonadas o neutras, evitando la profanación del patrimonio arquitectónico y de la propiedad privada. La pintura en espray asociada al grafiti, es enriquecida en el *postgraffiti* con diversos materiales y procedimientos como el papel, carteles, pegatinas, plantillas, permitiendo una realización rápida y discreta. En cuanto a la localización de las obras, es elegida de forma cuidadosa y se fomenta una adaptación ingeniosa de la pintura a la superficie o zona que le sirve de soporte.

Por último, también podríamos hablar de la intervención específica, que incorpora elementos tanto del grafiti como del *postgraffiti*, pero anteponiendo el estilo personal, a las particularidades físicas y sociales del entorno, apelando directamente a los ciudadanos que a diario viven, trabajan o transitan esos lugares.

Hoy podemos decir que en pleno siglo XXI, el arte urbano se ha desarrollado en un número creciente de superficies, ha completado su traslado de la periferia al centro y ya no puede englobarse en su totalidad bajo el término grafiti entendido como simple *tag* o firma.⁵ En general se puede hablar de una tendencia que presta mayor grado de adecuación al medio, superficie, o paisaje urbano a intervenir. Eso no implica que esas manifestaciones acaben siendo un mero ejercicio decorativo. Muy al contrario, ese nuevo arte urbano, asume que esa adecuación al entorno, permite una mayor eficiencia y dialogo con el espectador, apelando a su mirada con recursos como, la ironía, la denuncia social, los problemas medioambientales causados por el capitalismo salvaje, la sostenibilidad y la ecología.

5 TVE dedico un par de programas al fenómeno del arte urbano, poniendo en imágenes su evolución desde el grafiti de principios de los 70 a sus actuales manifestaciones. Del mismo modo, mostraba una visión de ese fenómeno dentro del panorama Español. Blas, S. (guión) y Martínez, M. (realización). (2012, 4 de febrero). Arte Urbano 1. [programa de televisión]. Metrópolis. TVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-arte-urbano/11312802/>.

Por otra parte el arte urbano hoy no puede desligarse de internet y de las redes sociales. Allende (2017) afirma:

Cabe mencionar también como internet y las redes sociales han cambiado la naturaleza efímera del arte urbano. (...), lo cual transforma esas manifestaciones artísticas, que de entrada tenían un carácter transitorio y perecedero, en imágenes permanentes que se difunden en un espacio digital sin fronteras.

P. 13

Así, el español Suso 33, un histórico del grafiti en los años de la movida madrileña, actualmente se muestra más interesado en la parte de desarrollo y performance de las obras, tales como: el vídeo y el sonido con el que se documenta la acción, o incluso los factores más imprevisibles derivados de las inclemencias meteorológicas. Del mismo modo, y aprovechando el poder de divulgación de las nuevas tecnologías, instituciones públicas como los Ayuntamientos, se han animado a organizar eventos para proyectar sus ciudades a través del arte urbano.⁶ Incluso empresas privadas, algo poco habitual en España, parecen haber tomado el testigo de las instituciones públicas, algo mermadas por la crisis, arrojando económicamente proyectos ambiciosos como *Tuenti Urban Art Project*. Esta iniciativa en la que también han colaborado Facultades de Bellas Artes como Murcia, Valencia, Barcelona, Sevilla y Teruel, contempla entre sus objetivos, vincular el circuito profesional con la actividad formativa, y dar a conocer el universo de los artistas urbanos. Para ello han planificado un conjunto de actividades realmente interesantes como charlas, debates, talleres, intervenciones artísticas, concursos para estudiantes de artes visuales, etc.

Una vez comentadas a grandes rasgos algunas de las múltiples

6 Por ejemplo en España entre 2010 y 2011 han surgido eventos como: el Festival Internacional de Arte Urbano Asalto (Zaragoza), Festival Urban-TV (La Casa Encendida-Madrid), Festival MUAU (A Coruña), o el Festival Poliniza (Valencia).

tipologías de arte urbano, así como el interés emergente de sus manifestaciones, podemos afirmar que muchas de las cuestiones planteadas, tienen cabida en el muro de hormigón que estamos proponiendo como prototipo de mobiliario disuasorio. Partimos de un soporte que se fabricaría en serie, tal como ocurre con otros dispositivos como bolardos, maceteros, etc., pero en todo momento existe la intención de introducir una personalización que fomente el diálogo con la ciudadanía; y sin duda el arte urbano, nos puede ayudar a conseguirlo. Según Allende (2017):

El arte urbano es el lenguaje que nuestra sociedad utiliza para establecer un dinámico diálogo visual con nosotros, los espectadores. Con la intención de mostrarnos otras perspectivas, hacernos abrir los ojos, de sorprendernos, de retornos o hacernos reflexionar, el arte urbano suele tener un contenido subversivo tomando como referencia la realidad del mundo, reflejando la tensión social imperante de un momento o un contexto político-social determinado, recordando un acontecimiento histórico, político o social, denunciando una situación.

P. 10

En ese marco insistimos que el arte urbano puede ser una magnífica oportunidad para humanizar esos anodinos artefactos que proliferan en nuestras ciudades con el hipotético propósito de protegernos.

Referentes para nuestro mobiliario urbano disuasorio

Nuestra posición como docentes de una Facultad de Bellas Artes, nos permite estar en contacto con otros profesores, estudiantes y artistas que tienen un talento sorprendente pero que desgraciadamente no llegan al gran público. Consideramos que estos lienzos para la calle, son una verdadera oportunidad para dar a conocer las obras de autores emergentes, y para animar a estos creadores a establecer nuevos lazos de comunicación con las poblaciones locales. En ese sentido, este proyecto pretende contar con la participación de artistas con sensibilidades diversas, y con tipologías próximas al arte urbano. Se trata de un nuevo elemento que por su forma sencilla pero contundente permitiría intervenciones

en la línea de los artistas minimalistas Donald Judd o Sol lewitt. Del mismo modo, no sería descabellado emplear este nuevo soporte interviniéndolo con pegatinas como lo hacen Shepard Fairey (OBEY) o el artista español Dos Jotas. Muy cercano en sus intenciones está el universo de Clet Abraham, que re-diseña las señales de tráfico con un toque de ironía, cambiando sutilmente el aspecto físico así como el significado, pero sin perjudicar su legibilidad. Todo ello, sin descartar la tradición contemporánea del mural de autores como Kyle Hughes-Ogders, o en su opuesto las formas de expresión digamos más autorreferenciales y vandálicas propias de los pioneros norteamericanos TAKI 183 y CAY 161, precursores de la moda del *tag*, o género de “escritores”, consistente en plasmar la firma o el nombre del artista.⁷ Personalmente tenemos más debilidad por otro gran referente del arte urbano como Xavier Prou, más conocido como Blek Le Rat, considerado padre del stencil. Con sus plantillas rociadas en aerosol ha construido un universo particular que han definido como “arte de g erilla”, y que tanta influencia ha tenido sobre otros creadores del grafiti posteriores como el británico Banksy.⁸

Dada la cuestión antiterrorista planteada, no debemos pasar por alto, a los jóvenes artistas del mundo árabe que est n inscritos en un ejercicio de apertura y reconciliación relacionados con la llamada “Primavera  rabe”, intentando incidir en asuntos que eviten el estigma cultural y religioso. En ese sentido nos parece relevante el universo personal que El Seed, traza a la hora de integrar su ascendencia tunecina y la tradición de la caligrafía árabe como expresión singular dentro de las últimas tendencias del *street art*. Este autor va más allá de la pintura de palabras sueltas de gran atractivo est tico, buscando con sus grafitis una estética diferente, pero con mensajes que invitan

7 Continuadores de ese universo de pintura en aerosol con estilo singular son los trabajos de Johan Matos, más conocido como “Crash”, que en los ochenta dio el salto de los vagones del metro, al lienzo de las galerías de arte.

8 Cada uno de estos universos posibles de interacción artstica con el entorno urbano, vienen asociados a una muy variada y rica diversidad de técnicas y recursos estilísticos que sin duda han servido para proyectar nuevas formas de pintura expandida en el espacio.

a la paz, y el entendimiento entre culturas diferentes.⁹

En cuanto a economía de color, y fuerza de estilo personal, nos parece relevante el trabajo de Samuel Marín, más conocido con el seudónimo de SAM 3. La fortaleza de sus sencillas siluetas antropomorfas, tiene mucho de la herencia contemporánea del arte levantino rupestre, y fundamentalmente de las formas esquemáticas tan presentes en la cerámica greco-romanas. A esas formas sencillas pero contundentes se les dota de un discurso irónico que inunda gran parte de su producción en espacios urbanos de todo el mundo. SAM₃ utiliza todo lo que encuentra a su paso, la calle, las vallas publicitarias, las paredes de grandes edificios, ventanas, puertas: todo sirve de soporte en su afán por hacer de su arte, una particular forma de comunicación: “Me cuesta pintar sobre un lienzo vacío, está completamente blanco y yo debería volver a crear todo el escenario. Cuando pinto en la calle sólo se trata de dar las últimas pinceladas”. (The Influencers, 2013)

Por eso ver sus intervenciones como simples cuadros urbanos sería un error. Por ejemplo en *Crónica del movimiento*, intervención urbana realizada en Quito (Ecuador), da fe de que su visión del espacio público no es la de un lienzo, sino un territorio donde dejar mensajes para que otros los recojan. En esta obra, el formato nítidamente horizontal le permite introducir un gráfico irónico de la evolución humana donde se produce una transformación desde el homo sapiens al automóvil; un automóvil que metafóricamente se ha convertido en nuestra propia caja fúnebre. Con una sencillez pero contundencia abrumadora, nos habla de lo que se han convertido nuestras ciudades, espacios que prioritariamente deberían pertenecer al peatón y al viandante, y que por las exigencias del tráfico rodado se han convertido en urbes altamente contaminadas e intransitables, al tiempo que deshumanizan e impiden un disfrute pleno de gran parte

9 Con un fin similar nos encontramos con la pareja de artistas Iraníes ICY y Sot, que comenzaron a trabajar en su ciudad natal Tabriz, en Irán con la técnica del stencil con aerosol, pero que actualmente lo hacen en Nueva York, aludiendo en sus obras de arte urbano a la difícil situación de su país.

de sus espacios.¹⁰

Consideramos que la problemática de la contaminación, debería estar presente como una de las temáticas posibles para nuestro mobiliario antiterrorista. Consideramos que el ciudadano debe cobrar conciencia de la polución que nos rodea y que poco a poco se convierte en un serio peligro para nuestra salud. En ese sentido nos interesa especialmente el trabajo desarrollado por Artur Bodarlo, conocido por Bodarlo II. Su arte urbano reutiliza chatarra y lo que muchos consideran basura, se convierte en alucinantes obras de arte que adoptan un aspecto 3D escultórico con toques de aerosol. Pero no es el único que propone con su actitud y la técnica artística empleada, una mayor sensibilización ante la necesidad de hacer más sostenibles los espacios que habitamos. En ese sentido, y de un modo más sutil, los artistas del grafiti inverso, están haciendo de su particular modo de hacer, una técnica muy eficiente a la hora de afrontar el tema de la polución que nos rodea. Así, el británico Paul Curtis, más conocido con el seudónimo de Moose, crea arte limpiando la suciedad de las superficies de la ciudad con agua a presión y detergente ecológico. Bajo la denominación de *Reverse Graffiti Project*, y con la colaboración de la empresa de productos de limpieza Green Works, está desarrollando intervenciones en espacios tan concurridos como el túnel de Broadway en San Francisco. En ese caso, Moose, utilizó plantillas para poder hacer su limpieza selectiva, creando imágenes relacionadas con la naturaleza. En ese mismo territorio, pero apoyado en la performance, estaría el artista brasileño Alexandre Orion, más conocido por Osorio, y que siguiendo los pasos de Moose, realizó en el año 2006, una intervención en un túnel de Sao Paulo en el que sirviéndose de un simple trapo realizó un estampado de calaveras, denunciando la alta contaminación de la zona. El ayuntamiento rápidamente se puso manos a la obra para

10 Se trata de una temática recurrente entre los artistas de la calle que nos invitan a pensar sobre el impacto de los vehículos en la calidad de las urbes. Por ejemplo Banksy en una de sus obras, interviene la pared de un aparcamiento de coches pintando a una niña columpiándose, junto al borrado intencionado de parte del cartel donde aparece la palabra "parking" para dejar tan solo "park".

llevarlo ante la justicia, pero no pudo hacer nada, ya que no existía una ordenanza que impidiera limpiar la ciudad. Ante la “amenaza” de que Alexandre siguiese interviniendo en los túneles, las autoridades optaron por enjuagar todos los túneles de la ciudad. Tanto en el caso de Moose como en el de Osorio, percibimos un planteamiento muy interesante de transmitir mensajes de conciencia ambiental de un modo novedoso y coherente, evitando trabajar con otros materiales propios del grafiti como los aerosoles que por su potencial toxicidad, presentan poca coherencia con los fines conceptuales perseguidos.

Otra artista que deseamos referenciar es la norteamericana Maya Ying Lin (Ohio, 1959), en su caso, existe un equilibrio estudiado entre el arte y la arquitectura, desarrollando en su carrera un corpus notable de trabajo resuelto a modo de instalaciones a gran escala. Entre sus temáticas más frecuentes se encuentra la idea de duelo, ausencia y pérdida, presentes en varios de sus monumentos conmemorativos, quizás el más conocido sea el *Vietnam Memorial*, 1982. Como venimos insistiendo, el diálogo entre sus obras y el espectador es una constante, y está presente en otros trabajos posteriores como el titulado *Memorial What is missing*, iniciado en 2009. En este caso el monumento está dedicado no a las pérdidas de vidas en una guerra, sino a la pérdida de la biodiversidad y del hábitat de nuestro planeta.

Por último y antes de terminar este apartado cabría mencionar a los artistas que sin ser necesariamente referentes del arte urbano, se han acercado a la temática misma del terrorismo. La temática terrorista ha sido abordada como ejercicio curatorial en exposiciones como la celebrada en el año 2005 en el KW Institute for Contemporary Art de Berlín bajo el título *Regarding Terror: the RAF-Exhibition*. En líneas generales, esta muestra ha procurado generar un discurso alejado de las versiones oficiales, tal como reflejan las obras de los artistas participantes. Así, Gerhard Richter en la serie *October 18, 1977*, nos muestra el rostro de la terrorista, desde su lado más íntimo, rescatando imágenes previas a los sucesos, situando al espectador en una posición que le haga pensar sobre los motivos de sus desesperados y crueles actos. Distanciamiento que parece ser la base para otros creadores que posteriormente se han aproximado a la temática terrorista, como es el caso del cineasta Bertrand Bonello, y su film *Nocturama* (Francia, 2016), donde narra la historia de varios jóvenes de diverso origen, que realizan simultáneos atentados en París. El director apenas da indicios de los diversos motivos que los

han llevado a realizar los atentados, ya por insuficientes, ya porque no se puede comprender lo incomprensible.¹¹ En cierto modo esta película nuestra una sociedad consumista que según Martínez, L.

(...) está pensada para hacer daño. La idea no es otra que colocar un espejo delante del espectador hasta hacerle sentir la herida de su culpa; hasta convertirle en responsable de su propio destino. Y de su más evidente fracaso. El riesgo de aceptar la dinámica oculta del consumo como único sentido de todo produce paradojas sangrantes. Y explotan.

2016, 19 DE SEPTIEMBRE

Quizás por ello los terroristas lanzan vídeos de sus atrocidades perfectamente realizados como si se tratasen de verdaderas producciones de Hollywood, sabedores de esa paradoja generada por los medios de comunicación, donde lejos de censurar la exhibición de la violencia explícita, se fomenta como una forma más de consumo. Esa atracción por la violencia en todas sus variantes también ha estado presente en el arte incluso ha sido objeto de debate en el seminario titulado “Arte y Terrorismo: de la trasgresión y sus mecanismos discursivos”, impartido en la Facultad de Bellas Artes de la UCM entre marzo y abril de 2014. En él se apuntan cuestiones interesantes en cuanto al fin último del terrorismo y su necesidad de llegar con sus acciones a los medios de comunicación, “el terrorismo sin los medios de comunicación es completamente ineficaz”. (Bermúdez, p. 11). Estas disertaciones, aunque muy interesantes a nivel intelectual, se muestran un poco alejadas de las consecuencias reales de la violencia terrorista más extrema, la que por desgracia sufren las víctimas y ante la que no es tan fácil seguir manteniendo discursos artísticos postmodernos amparados exclusivamente en

11 Y sí nos relata con detalle cómo se divierten, sin apenas hacer referencia a los compañeros que faltan o al incierto número de personas que han matado. Únicamente en los últimos momentos de la cinta están inquietos, pero sólo porque temen por su vida.

la ambigüedad. En ese sentido nuestra apuesta está a priori más enfocada a los aspectos terapéuticos del arte, que a alimentar la polémica con un tema delicado y en el que las víctimas deberían ser nuestra prioridad.

Propuestas para el prototipo de mobiliario antiterrorista

Someramente en las líneas precedentes hemos apuntado algunos de los muchos referentes artísticos a tener en cuenta a la hora de materializar nuestro proyecto. Asumimos el potencial de las tipologías y técnicas del arte urbano y su potencial capacidad a la hora de transmitir la libertad de pensamiento, aunque entendemos que dado el contexto puede haber unos temas preferentes como:

1. Mensajes reconciliadores y de paz acordes al respeto de los derechos humanos;
2. El recuerdo y homenaje a las víctimas del terrorismo;
3. La conciencia ecológica;
4. La puesta en valor del espacio a intervenir, ensalzando su contexto, habitantes, tradiciones, cultura, patrimonio, etc.

Con estas propuestas, pretendemos evitar que esos nuevos elementos de la ciudad, se conviertan en la evidencia de una sociedad prisionera de la amenaza terrorista.¹² En ese sentido, y dado el formato de lienzo para la calle que tiene el dispositivo, sería necesario, un planteamiento de disolución de la escultura, pintura o fotografía entendidas como fragmentos, para adentrarse en una concepción más global de las artes.¹³

A tal fin y a modo de primera toma de contacto, hemos planteado desde la Facultad de Bellas Artes de Murcia, una actividad que nos

12 No podemos olvidar que uno de los fines perseguidos por los terroristas pasa por la intimidación y la coacción a una población.

13 Según comenta Castro (1999) al referirse a artistas como Jessica Stockholder, se hace evidente la disolución de las antiguas disciplinas.

permitiera presentar nuestro proyecto artístico para mobiliario urbano antiterrorista, dentro de SeCyT 17.¹⁴ En ese evento, hemos mostrado las cualidades del prototipo, y sus potenciales ventajas con respecto a otros dispositivos existentes. Del mismo modo, un grupo de estudiantes, y profesores, nos hemos lanzado a interactuar sobre esos muros disuasorios, realizando demostraciones artísticas en directo con algunos de los diseños previos, así como recogiendo de primera mano las opiniones del público.¹⁵ En ese sentido queremos destacar la exhibición de *street art* en directo y a ritmo de música hit hop realizada por Victor Piñera, más conocido por Virtoc. Sus evoluciones con aerosol empleando la técnica del *stencil*, atraparón la mirada del público asistente, que pudo contemplar un proceso creativo que habitualmente suele realizarse en el anonimato.

Otra de las propuestas artística presentadas incide en la idea de duelo, sin llegar a ser un memorial, quiere servir para recordar y homenajear a las víctimas. Volpi (2011) afirma: “en su calidad de herramienta evolutiva, el arte no puede sino perseguir una meta más ambiciosa. ¿Cuál? La obvia ayudarnos a sobrevivir y, más aún, hacernos auténticamente humanos“(p. 8). Partiendo de esa premisa, consideramos necesario transmitir mensajes positivos, y reconciliadores que muestren un lugar común donde poder dar visibilidad a los artistas, y a la rica diversidad cultural de nuestras urbes. A ese respecto, cabe agradecer la colaboración del profesor Yehia Ramadam, cuyo origen Egipcio, le hace estar especialmente sensibilizado con los temas aquí planteados. Nuestra iniciativa de intervención urbana con bolardos artísticos, puede parecer algo utópica, pero se hace necesaria, dentro de un contexto como el actual, donde debemos comenzar a trabajar los espacios públicos,

14 Semana de la Ciencia y la Tecnología. Días 10, 11 y 12 de noviembre de 2017, en el paseo del Malecón de Murcia.

15 Aunque esta acción ha sido muy reciente, la facultad de bellas artes, ha colgado un catálogo y un vídeo donde se recogen las aportaciones de los participantes al proyecto. Disponible en: <http://www.um.es/documents/625983/7833973/CATALOGO+SEMANA+DE+LA+CIENCIA+2017+STAND+BELLAS+ARTES.pdf/89990f76-87fa-49a0-8427-f71e2f75d5e0>

como lugares de comunicación y de transmisión de ideales.

Este proyecto todavía se encuentra en una fase embrionaria, pero entendemos que en el futuro encontrará otros canales tanto de participación como de difusión. Hoy el universo de las intervenciones urbanas, es un verdadero boom en la redes sociales y muy concretamente en plataformas como *instagram* como *#streetart* o *#contemporaryart*. Esa posibilidad de poner en común nuestro trabajo con las obras de muchos artistas, nos permite, una retroalimentación de conocimiento y de inspiración, casi inmediata y muy dinámica, ampliando lo realizado en la calle, con las opiniones directas del

Fig. 2
Antonio García
Libre
Intervención
sobre prototipo
antiterrorista
realizada durante
la SeCyT 17
-
2017



público, o con sus posteriormente comentarios en la red.

Por último y a modo de conclusión, podemos decir que este proyecto puede ayudar a mitigar las consecuencias de la amenaza terrorista, tanto en lo estrictamente físico, como en lo emocional, dotando de elementos de seguridad a las ciudades, sin renunciar por ello al fomento de la cultura y la diversidad, contribuyendo así a la humanización de nuestras urbes a través del arte como vehículo. Hacer de un muro que en primera instancia se comporta como mera barrera de seguridad, un soporte artístico válido para transmitir mensajes positivos, reconciliadores, y tolerantes, al tiempo que nos permita sensibilizarnos ante otros restos asociados al crecimiento de las ciudades y sus sostenibilidad. Finalmente, consideramos

provechosa la colaboración iniciada con la empresa Dereineco Ibérica S.L, que nos ha permitido formar parte del desarrollo del producto y muy en especial de sus acabados en superficie, cuestión que puede permitir en el futuro, el desarrollo de series limitadas como si de obra gráfica se tratara.¹⁶ También cabe nuestro agradecemos a Antonio Guirao, gerente de la empresa, por su implicación y apuesta altruista, contemplando que los beneficios económicos que pueda generar el proyecto, sirvan para la formación de nuestros estudiantes, a través de ayudas, u otras fórmulas de mecenazgo. Con este tipo de iniciativas podemos decir que desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia hacemos una apuesta que va más allá de lo estrictamente académico, explorando nuevas vías para la proyección tecnológica y social de nuestras investigaciones.

16 Para tener información sobre los productos Aanti distribuidos por la empresa Dereineco Ibérica, véase: <http://www.aanti.es/>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLENDE, S. (2017). Arte urbano y las redes sociales. En J. Bernal & D. Viguera (Ed.), *Arte urbano: de la calle al museo* (pp. 12-13). Murcia: Dirección General de Bienes Culturales. Comunidad Autónoma.
- ALLENDE, S. (2017). Arte Urbano. En J. Bernal & D. Viguera (Ed.), *Arte urbano: de la calle al museo* (pp. 10-11). Murcia: Dirección General de Bienes Culturales. Comunidad Autónoma.
- BERMÚDEZ, J. Aproximación al Terrorismo. Definición y su estrecha vinculación con el arte. En Blasco, S., Insúa, L., Simón, A., Arias, A., Cinque, A. (Ed) *Arte y Terrorismo: de la trasgresión y sus mecanismos discursivos* (pp.6-15). Madrid: Extensión Universitaria BBAA-UCM
- BLAS, S. (guión) y Martínez, M. (realización). (2012, 4 de febrero). Arte Urbano 1. [programa de televisión]. *Metrópolis*. TVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/metropolis/metropolis-arte-urbano-1/1312802/>.
- CASTRO, X. A.: Jessica Stockholder: La pintura como disolución de los géneros. *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, (149/150), 170-177.
- LEFEBVRE, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- MARTÍNEZ, L. (2016, 19 de septiembre). La muerte como bien de consumo: Bertrand Bonello diseña en “Nocturama” una provocadora, irreverente y desasosegada aproximación al terrorismo. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/09/18/57ded96fe5fde10068b4594.html>
- PINTO DE ALMEIDA, B. (1990). Entrevista con Daniel Buren. Menos es casi nada. *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, (71), 28-35.
- THE INFLUENCERS (2013). *San 3*. Barcelona: Influencers 2004-2015. Recuperado de <http://theinfluencers.org/sam3>
- VOLPI, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México DF.: Alfaguara.

A presente investigação resulta de um profundo interesse sobre a Natureza nas suas variadas expressões, sustentada pela correlação histórica entre a Natureza e o Design.

Considerando o carácter transdisciplinar do design, perspectiva-se o aprofundamento da relação entre o Design e a Biologia, recorrendo à inspiração biológica dos rituais de sedução e namoro não humanos que se apresentam, de alguma forma, como “universais”. Esta estratégia pretende, através da sua influência – conceptual e “poética” –, propor um método alicerçado no estudo dos comportamentos biológicos endógenos, explorando novos potenciais de interação, experiências e comportamentos inspirados na Natureza.

Os fundamentos investigativos foram determinados após uma análise das metodologias de inspiração biológica tradicionais e das suas vertentes aplicativas em projeto, sendo identificado o interesse da inclusão dos comportamentos biológicos nestas metodologias, para além dos vetores de inspiração vigentes que são sobretudo de ordem formal e funcional.

Neste quadro, propõe-se uma taxonomia de comportamentos biológicos de sedução existentes em animais não racionais, interpretados de acordo com a lente do design. O sistema classificativo adotado parte das dimensões decorrentes da estrutura dinâmica da experiência (Shedroff, 2001).

Tendo como objetivo testar a taxonomia na fase de projeto foram realizadas sessões práticas de trabalho com aplicação do modelo em ambiente académico. Essas sessões demonstraram ser possível e desejável incluir os comportamentos biológicos nas metodologias de inspiração biológica tradicionais, uma vez que a taxonomia proposta constitui uma ferramenta potencialmente eficaz na fase de projeto de conceito.

PALAVRAS-CHAVE — design, inspiração, biológico, inter(rel)ação, experiência, comportamento, era pós-digital, taxonomia, artefacto, sedução, projeto e criatividade.

The present research results from a deep interest in Nature and its multiple expressions, that is supported by a sustained perception by the historical correlation between Nature and Design.

Taking into account the transdisciplinary nature of design, pursuing the deepening of the relationship between Design and Biology, using the biological inspiration of the non-human rituals of

seduction and courtship, that are, in some way, “universal”. Through its influence - conceptual and “poetic” - this strategy aims to propose a method, that is based on the study of endogenous biological behavior, exploring new interaction potentials, experiences and behaviors inspired by Nature.

The investigative foundations were determined after an analysis of traditional biological inspiration methodologies and their application aspects in design, identifying the interest of including biological behaviors in these methodologies, in addition to the current inspiration vectors that are mainly formal and functional.

In this context, we proposed a taxonomy of biological behaviors of seduction in non-rational animals according to Design’s point of view. The classification system adopted is part of the dimensions that derived from the dynamic structure of experience (Shedroff, 2001).

In order to test the proposed taxonomy in the project phase, practical work sessions were carried out with application of the model in an academic environment. These sessions have demonstrated that it is possible and desirable to include biological behaviors in traditional biological inspiration methodologies, since the proposed taxonomy is a potentially effective tool in the conceptual phase.

KEYWORDS — Design, inspiration, biological, interaction, experience, behavior, post-digital era, taxonomy, artifact, seduction, design and creativity.

Transdisciplinaridade no Design

A transdisciplinaridade em design pode promover a criatividade e inovação, gerando novas abordagens para os desafios existentes ou futuros, potenciando o pensamento divergente, ou aquilo a que Edward De Bono (2014) chama de “*Lateral Thinking*”. Este autor considera a criatividade e inovação como excelentes ferramentas de progresso, sugerindo a necessidade de procurar caminhos alternativos que potenciem respostas distanciadas dos métodos tradicionais de pensamento.

Neste sentido, consideramos que adotar uma estratégia exploratória do que parece ser “*menos evidente*”, procurando definir diferentes ângulos de observação, investigando e cruzando áreas que tradicionalmente não se relacionam de uma forma direta, poderá constituir uma forma pertinente de abordar o pensamento e o projeto em design.

Através da prática de olhar para as coisas de maneira diferente, a capacidade de encontrar um contexto para qualquer bit de informação aumenta de forma notável. À medida que exploramos o pensamento lateral, inevitavelmente aparecerão novas formas de lidar com a informação, diferentes conjunções de ideias, que com certeza começarão a ser cada vez mais úteis.

DE BONO, 2014, P. 110

Nesta ótica definimos como premissa para a construção da taxonomia proposta, a capacidade de olhar para a Natureza - através dos comportamentos biológicos - talvez a sua forma menos evidente, interpretando-a e aproximando-a das metodologias de projeto em Design, com o objetivo de dinamizar a construção de um novo paradigma na utilização atual das metodologias de inspiração biológica aplicada ao design.

Através do estudo dos comportamentos biológicos inspirados no conceito de sedução e rituais de namoro, pretende-se investigar e definir uma taxonomia que permita, de forma sistematizada, apoiar o desenho de novas formas dos artefactos interagirem com as pessoas, assim como novas formas das pessoas interagirem socialmente através dos artefactos.

A presente investigação procura complementar os estudos existentes, relacionando-os, com o objetivo de aprofundar e desenvolver a sua interdisciplinaridade, com posterior sistematização e aplicação das hipóteses desenvolvidas, e, por fim, tentando traduzi-las em artefactos promotores de novos comportamentos no contexto de uma sociedade pós-digital.¹

Procura-se ainda demonstrar que a sociedade pós-digital, emergindo no meio digital, mas aspirando a inscrever-se no

1 Conceito que pressupõe a abstração do meio digital no mundo físico e na percepção das pessoas. As ideias subjacentes ao conceito de pós-digital encontram-se referidas num artigo de 1998 de Nicholas Negroponte na *wired*. O nome "post digital" foi cunhado mais recentemente, por Russell Davies em 2009. Fonte: Tinworth, A. (2012). What is post digital? recuperado em 5 março, 2014, de <https://nextconf.eu/2012/01/what-is-post-digital/>

mundo físico, poderá beneficiar de uma aproximação do design aos comportamentos biológicos não humanos. Nesse sentido, o design poderia apostar no desenho e estudo de novas inter(rel)ações humanas inspiradas nos processos biológicos universais.

Este estudo fundamenta-se teoricamente em três campos:

1. Sociedade pós-digital (contexto de ação);
2. Design de interação, experiência e comportamentos (campos de estudo do design);
3. Inspiração biológica (orientação da abordagem).

Porquê uma taxonomia de comportamentos?

O estudo e interpretação de conceitos ou ações intangíveis, apresentam, pela subjetividade que os caracteriza, dificuldades acrescidas na sua compreensão e caracterização, facto que promoveu a necessidade de definir uma estratégia de sistematização aplicada ao design.

Desta forma, foi definido como objetivo principal, a construção de uma taxonomia de comportamentos biológicos que se constituísse, no âmbito do design, como um instrumento útil para a interpretação destas intangibilidades, e que, traduzida e interpretada segundo a visão do design, concorresse para o desenho de artefactos e sistemas tecnológicos geradores de novas interações, experiências e comportamentos.

Considerando que uma investigação sobre comportamentos comporta demasiados pontos a analisar, entendemos ser necessário focar a investigação numa tipologia específica de comportamentos, com o intuito de dotar este estudo de maior objetividade e coerência. Neste contexto, foram identificados os rituais de sedução e namoro existentes na natureza como âmbito ideal para a prossecução da investigação. Pareceu-nos ser uma temática bastante promissora para a construção de analogias e metáforas entre o universo biológico e a forma de interagir com a tecnologia ou de interagir através da tecnologia.

A sedução, enquanto sistema comunicativo intemporal, encontra-se carregada de poética e de simbolismo que, na sua atividade, consegue reunir os conceitos de interação, comunicação, ação/reação ou emissão e receção de sinais, características essenciais no relacionamento entre duas partes e que se podem apresentar de

muito interesse para o design, no desenvolvimento da relação do homem com o artefacto tecnológico, que é o principal foco deste estudo.

Comportamentos de sedução e namoro

Brian Kateman (2010) descreve o namoro (*courtship*) como o processo através do qual um indivíduo seleciona e luta pelo seu ou pela sua futura parceira, tendo como objetivo a reprodução.

Na Natureza, para o processo de namoro ocorrer, é necessário acontecer uma sequência de ações que espoletem o interesse do alvo de sedução. Segundo Girard, Kasumovic e Elias (2011) a investigação sobre o namoro nos animais demonstrou que os machos de muitas espécies produzem sinais complexos de múltiplos componentes que abrangem mais de uma modalidade sensorial (combinações de sinais táteis, visuais, acústicos, etc.). É possível considerar que o objetivo final destes comportamentos comunicativos complexos (Scholes, 2007) seja garantir um companheiro, quer no universo dos animais racionais, quer nos irracionais. As estratégias de sedução, no nosso entendimento, oferecem uma multiplicidade de informação com interesse para a construção de estratégias de interação, imprescindíveis para uma efetiva comunicação entre duas partes.

Para Jean Baudrillard (1981), a sedução representa o domínio do universo simbólico, enquanto que o poder representa apenas o domínio do universo real. Entendemos assim que a exploração da temática da sedução deixa espaço para a construção de uma narrativa metafórica com relevância para a construção de novas formas de comunicação e interação com a tecnologia.

A importância dos rituais

O ritual é um conceito transversal à história da humanidade. A cerimónia japonesa do chá sintetiza esta transversalidade temporal, apresentando-se com um excelente exemplo de um ritual ancestral que ao longo da história foi adquirindo diferentes significações para a sociedade e que, na atualidade, se traduz num importante evento social e identitário da cultura japonesa.

A sedução e namoro na natureza apresentam-se, normalmente, em forma de ritual pois são processos extremamente ricos, na maioria das vezes protocolados, desenvolvidos ao longo de milhares de anos, que obedecem a procedimentos pré-determinados e correlacionados,

e que contribuíram para a evolução da espécie através do que Charles Darwin (2011) descreve como a seleção sexual. Historicamente, os rituais de sedução e namoro tiveram uma decisiva importância no desenvolvimento do mundo animal. Constituíram-se como elementos determinantes na definição da realidade atual, evoluindo analogamente às espécies, sofrendo alterações, melhorias e pormenorização, de forma a serem cada vez mais necessários para a concretização do objetivo de conquistar o sexo oposto, sendo decisivos para a reprodução da espécie.

Jennifer Verdolin (2014) argumenta que os processos de namoro, complexos e extensos, observáveis em animais, são projetados para fornecer a cada parceiro informação suficiente para determinar se a escolha será a mais acertada. Refere ainda que esta situação é especialmente verdadeira nas espécies que são socialmente e geneticamente monogâmicas, e quando, tanto o macho como a fêmea, são necessários para criar a prole com sucesso.

É possível inferir que este é um processo por excelência para recolha de informação e que, por necessidade, os rituais do namoro são uma importante ferramenta para que os indivíduos de ambos os sexos possam avaliar o outro com detalhe.

Kateman (2010) aborda esta questão referindo que a tipologia de comportamentos de sedução tem uma ampla variedade de traduções, que podem ir desde uma dança eloquente, agitando o mais alto possível os pés (e.g. patola-pés-azuis) até à construção de elaborados ninhos de sedução (e.g. pássaro jardineiro). Nestas interpretações os machos trabalham incansavelmente para anunciar a sua força, saúde geral e desejo de acasalamento.

É esta riqueza de inter(rel)ações que procuramos analisar segundo a lente do design, estimulando um imaginário interpretativo aplicado ao desenho para a experiência e comportamento na interação humana com a tecnologia. Desta forma, pensamos ser possível demonstrar a importância dos comportamentos apresentados na forma de rituais de sedução e namoro enquanto estratégias inspiradoras de novas formas de comunicação e interação.

Comunicação e sentidos

A necessidade imperiosa de informar os outros animais, levou ao desenvolvimento das mais variadas estratégias que são, na realidade, formas de comunicar, e que, com maior ou menor complexidade, são

transversais a todos os animais, pois, como afirma Araújo e Lima (2002) qualquer espécie animal tem alguma forma de comunicação, desde um simples sinal-estímulo que provoca um padrão de comportamento apenas instintivo, até processos comunicativos extremamente elaborados como a vocalização.

A utilização dos sentidos assume um papel preponderante para a comunicação e interação com o outro. Estas competências inatas, bastantes aperfeiçoadas e em constante evolução permitem ao executor do ritual tentar concretizar a sua vontade final. Constituem-se como o veículo comunicativo por excelência da estratégia de sedução, sendo transversais aos mais diversos rituais existentes na natureza, assim como, às mais diversas formas de comunicação e interação.

Nesta circunstância, e considerando a investigação de Araújo e Lima (2002), é possível afirmar que a observação dos padrões de comunicação nos animais evidencia a importância do corpo como forma primária de média. Estes autores reforçam a nossa convicção sobre o potencial de utilização dos comportamentos animais na geração de novos significados de interação ou de atribuição de dimensão simbólica, pois argumentam que, em geral, a estrutura e os hábitos de todos os animais evoluíram gradativamente, através da seleção natural, sendo possível para as ciências sociais, encontrar novos significados para a comunicação humana, através da comparação com padrões de comportamento de outros animais. Na sua ótica, a etologia comparada surge como uma ferramenta essencial para se pensar a relação entre natureza e cultura.

Ao compararmos o homem com outras espécies animais, estamos ampliando a possibilidade de encontrar novos significados para determinados comportamentos que, à primeira vista, parecem ter uma origem exclusivamente cultural, mas que também podem ser hereditários, herdados de um ancestral.

ARAÚJO E LIMA, 2002, P. 224

Este binómio, composto por natureza e cultura, remete-nos para um entendimento do homem enquanto agente construtor e mediador destas duas dimensões, ou seja, que simultaneamente deriva e aprende com a natureza, mas também constrói o seu universo e

atribui significados, pois tal como Araújo e Lima (2002) identificam, o homem é um ser simultaneamente cultural e biológico.

Descrição de alguns comportamentos utilizados

Contextualizando os comportamentos que pretendemos traduzir para o design, encontramos uma sequência de ações ritualizadas, com harmonia e intensidade estética, no comportamento dos cavalos-marinhos que, mudam de cor, entrelaçam as suas caudas e nadam juntos durante o seu namoro, acariciando-se com os tentáculos, tentando perceber se o par é o ideal para acasalar.

Uma distinta estratégia de sedução é utilizada pelos camaleões, que por serem praticamente surdos, comunicam com base em sinais visuais, formas, cores e padrões, estratégias que usam para comunicar a sua disponibilidade ou para reconhecer a sua parceira. Continuando no domínio dos animais terrestres, o ritual dos caracóis consiste em tentarem “*esfaquear-se*” uns aos outros com “*dardos do amor*” antes de copular. O dardo, que tem a forma de agulha hipodérmica, injeta uma hormona no outro caracol, causando no seu comportamento uma alteração, induzindo-o a copular.

No campo dos animais voadores descrevemos o ritual da borboleta que apresenta um reportório de oito passos que o macho tem de repetir sem falhas ou trocas, pois a cópula só acontece depois da sequência ser repetida sem falhas em frente da fêmea.

Por último, apresentamos os pássaros que são, segundo George Stilwell (2012, p. 22), “*os grandes criativos nas estratégias de atração*”, e que, “*apresentam exibições divinais de canto, deslumbrantes passos de dança ou voos acrobáticos, entre outros atributos revelados.*”

Neste grupo de animais descrevemos o ritual de sedução do pássaro fragata que seduz através de som, imagem e de um “*insuflável*” vermelho no peito que, quando completamente insuflado, atrai a atenção e dá indicações às fêmeas das condições de saúde do macho.

As aves do paraíso exibem o seu ritual recorrendo a uma graciosidade de movimentos e a vibrantes cores das suas penas. Esta ave apresenta uma soberba coreografia, abrindo as caudas e asas coloridas, esvoaçando entre árvores, rodando acrobaticamente sobre os ramos e contorcendo a cabeça sobre o dorso.

A sedução e os rituais de namoro, enquanto conceitos intangíveis, biologicamente enraizados, presentes em muitos momentos do dia-a-dia da humanidade assumem-se como elementos ideais para a



Fig. 1
Cavalo-marinho,
camaleão e caracol

Fig. 2
Representação
diagramática do
ritual da borboleta
(arquivo próprio)



Fig. 3
Pássaro fragata
e ave do paraíso

construção desta taxonomia.

Critérios de seleção dos comportamentos

Entendemos ser importante distanciarmo-nos do ser humano, dos seus hábitos e rituais, assumindo o interesse em mapear comportamentos de animais não humanos, de forma a tentar promover ações menos conscientes e familiarizadas com hábitos culturalmente enraizados.

Os pressupostos iniciais de análise para a seleção dos conteúdos da taxonomia foram os comportamentos encontrados na Natureza e respetiva informação associada, tentando, num primeiro momento, promover um distanciamento de características meramente formais e funcionais. Embora, seja necessário ter presente que estas características são parte integrante dos processos existentes nos rituais comportamentais, podendo constituir-se como um importante contributo na relação entre comportamentos e design. Não sendo possível nem desejável, esconder a relevância da forma e da função no comportamento (e.g. cor ou texturas), procurámos que estas não assumissem o papel principal de forma isolada, mas que estivessem diluídas na perceção do comportamento em si.

Pensamos que desta forma será possível construir uma visão integrada e holística das potencialidades dos comportamentos animais, de uma forma menos evidente e primária, tentando explorar as características comportamentais tendo como objetivo o desenvolvimento de dimensões intangíveis como a interação, experiência e o comportamento aplicadas ao trinómio Homem-artefacto-tecnologia.

Objetivámos que os comportamentos selecionados configurassem um abundante conjunto de ações e estratégias comunicativas, com um propósito final definido, e que conseguissem de imediato apelar ao imaginário humano, características que identificámos nos rituais de sedução, caracterizados por Scholes (2007) como comportamentos complexos de comunicação, e que apresentam um potencial inspirador para o Design.

A extensa panóplia de comportamentos existentes na Natureza originou a definição de critérios para a sua seleção, tendo em consideração uma forte componente pessoal e por isso subjetiva.

O primeiro critério de seleção está diretamente relacionado com a carga simbólica, poética, rítmica e sedutora existente em cada ritual,

associada ao seu potencial de aplicação futura nas metodologias de design de inspiração natural. Foi definido que para o estudo dos rituais de sedução e namoro, interessa não o ato sexual em si, mas todo o desenvolvimento de processos que acontece imediatamente antes do início da cópula. É a percepção inicial da riqueza comportamental, segundo a perspectiva dos autores, que constituiu o principal critério de seleção. Tendo em consideração esta abordagem, assumidamente subjetiva, foi necessário acrescentar premissas que ajudassem a filtrar as inúmeras possibilidades identificadas.

Assim, e tendo em consideração os argumentos explanados anteriormente, foi desenvolvido uma camada secundária de informação onde foram definidos quatro novos critérios de seleção dos comportamentos. Dois critérios objetivos: 1. excluir os seres humanos; 2. não incluir os comuns animais de estimação do mundo ocidental (e.g. cães, gatos, coelhos ou ratos), uma vez que eles próprios e a percepção dos seus comportamentos já estão contaminados pela cultura humana. Os outros dois critérios, com elevado grau de subjetividade associada, são: 1. eliminar animais que sejam suscetíveis de causar repulsa segundo o entendimento geral da sociedade ocidental; 2. percepção evidente da dimensão poética, com potencial para apelarem ao imaginário humano.

Animais selecionados

Foi definido o número máximo de vinte animais agrupados por afinidades: aquáticos, terrestres e voadores. Tendo em consideração os três grupos definidos foi imediatamente constatado que os animais voadores conseguiam eleger bastantes mais comportamentos e praticamente todos com grande riqueza e qualidade performativa. Deste modo tornou-se evidente a necessidade de desequilibrar a divisão do número de animais que integrariam cada grande grupo definindo-se a possibilidade de eleger dez animais para o grupo dos voadores e cinco para cada um dos restantes grupos.

Os animais selecionados para integrarem a categoria dos animais aquáticos foram o Caranguejo (*Uca Lactea*), o Cavalo-marinho (*Hippocampus*), a Lula (*Sepia plangon*), o Baiacu (*Torquigener albomaculosus sp.*) e a Tartaruga verde (*Chelonia mydas*).

Incorporam a categoria dos animais terrestres a Aranha (*Maratus volans*), o Camaleão (*Chamaeleo chamaeleon*), o Caracol (*Helix aspersa*), o Ouriço (*Erinaceus europaeus*) e o Pirlampo (*Photinus pyralis*).

Na categoria dos animais voadores estão incluídos a Ave-lira (*Menura novaehollandiae*), a Ave-do-paráíso (*Parotia lawesii*), o Pássaro-cetim (*Ptilonorhynchus violaceus*), a Borboleta (*Danaus gilippus*), o Cisne preto (*Cygnus atratus*), o Combatente (*Philomachus pugnax*), a Fragata (*Fregata magnificens*), o Grou japonês (*Grus japonensis*), o Patola-de-pés-azuis (*Sula neboxii*) e o Pavão (*Pavo cristatus*).

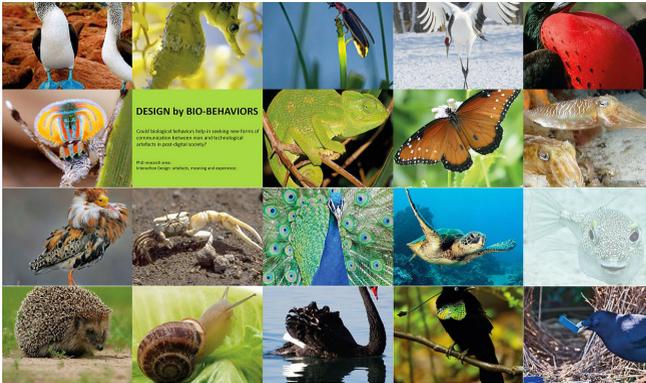


Fig. 4
Animais que
constituem a
taxonomia

Arquitetura da taxonomia

A concretização da aplicação dos comportamentos de sedução ao campo do design, com maior incidência nas áreas da interação, experiência e comportamentos, encontra-se estritamente condicionada pela conceção de uma taxonomia que facilite a aproximação ao modo de pensar do designer, induzindo a imaginação, o sonho ou a criatividade.

A estrutura taxonómica definida, intenta assumir-se como uma estratégia de transferência de conhecimento, tendencialmente relacional e classificativa, que venha a constituir-se como um novo veículo interpretativo, segundo a perspectiva do design, de informação científica decorrente de disciplinas adjacentes como a biologia ou a etologia.

Com o objetivo de fortalecer conceptualmente o campo do design, foram utilizados como referentes construtivos quatro das seis dimensões que concorrem para a experiência identificadas por Nathan Shedroff (2001). Este autor distingue as seis dimensões que concorrem na estrutura dinâmica da experiência: Tempo/Duração

(*Time/Duration*); Interatividade (*Interactivity*); Intensidade (*Intensity*); Amplitude/Consistência (*Breadth/Consistency*); Gatilhos Sensoriais e Cognitivos (*Sensorial and Cognitive Triggers*) e Significância/Significado (*Significance/Meaning*).

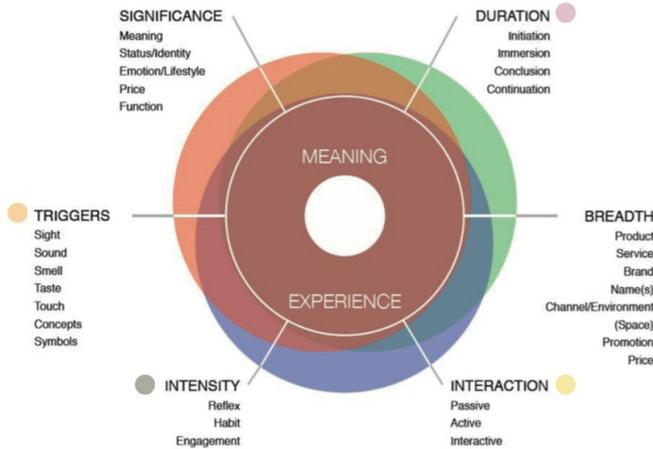


Fig. 5
Dimensões
da experiência
(Shedroff, 2001)

Esta distinção acentua a importância e grande variedade de tipologias de experiências, propondo uma fórmula para pensar a experiência sem ser contagiada à cabeça pela tecnologia, uma vez que, Shedroff (2001, p. 3) considera que “O conceito mais importante a reter é o de que todas as experiências são importantes e que podemos aprender com elas quer sejam tradicionais, físicas, offline, digitais, online, ou outras experiências tecnológicas. Na verdade, sabemos muito sobre as experiências e sua criação através destas outras disciplinas estabelecidas que podem e devem ser usadas para desenvolver novas soluções.”.

Considerando que Shedroff (2001) identifica seis dimensões que concorrem na estrutura dinâmica da experiência, mas que, nem todas têm, segundo o nosso entendimento, interesse aplicativo na filosofia da taxonomia apresentada, identificamos aquelas que entendemos poderem vir a revelar-se mais apropriadas ao objetivo de classificar, comunicar e interpretar comportamentos de forma inspiradora ao processo criativo em design (identificadas na figura 1 com círculos de cor). O interesse em associar as dimensões da experiência à arquitetura da taxonomia, prende-se com o objetivo de se procurar comunicar, desde o primeiro momento da análise

do quadro taxonómico, os diferentes comportamentos associados a alguns parâmetros que podem ter influência na estrutura dinâmica da experiência, contributo essencial para uma re-imaginação do universo tecnológico na era pós-digital.

A estratégia de construção da grelha taxonómica passou, numa primeira fase, por ser definido um quadro de informação básica onde são contextualizados os agentes biológicos de cada comportamento. Neste primeiro conjunto informativo identifica-se o animal e respetiva espécie, o tipo de agente (aquático, terrestre ou voador), contextualiza-se geograficamente (continente e/ou oceano) cada espécie e é indicado qual dos sexos inicia o ritual (macho, fêmea ou ambos).

A este primeiro conjunto de informação sucedem-se quatro novos quadros, diretamente relacionados com quatro das seis dimensões da experiência identificadas por Shedorff (2001) e que, segundo o nosso entendimento, se distinguem pela sua proximidade com ações presentes nos comportamentos animais, tendo sido definidas como as mais pertinentes para integrar os critérios classificativos da taxonomia: Duração (*Duration*), Gatilhos sensoriais (*Triggers*), Interatividade (*Interactivity*) e Intensidade (*Intensity*).

O quadro correspondente à **Duração** tem como objetivo oferecer uma perceção temporal do ritual de sedução, estabelecendo quatro períodos temporais: curto (inferior a dez minutos), rápido (inferior a uma hora), médio (inferior a um dia) e prolongado (maior que um dia).

Aos **Gatilhos Sensoriais** foram associados os cinco sentidos partilhados entre animais racionais e não racionais: audição, olfato, paladar, tato e visão.

Seguidamente relacionámos o quadro da **Interatividade** com comportamentos, onde definimos 5 categorias: agressivos (configuram atos violentos), brandos (utilização de ações suaves e/ou carinhosas), enganadores (são utilizadas estratégias que não estão de acordo com a real capacidade do seu emissor), ritualizados (que obedecem a um conjunto de práticas previamente definidas) e materiais (implicam a utilização de outros recursos que não apenas os meios físicos do seu emissor).

Por último, dada a riqueza de informação recolhida, que não se encontrava totalmente vertida nos quadros anteriores, associámos a dimensão da **Intensidade** a um último quadro, que procurou

Fig. 6
Arquitetura de
construção



caracterizar de forma mais detalhada a complexidade de cada comportamento, desconstruída em vinte e oito características ou ações presentes nos rituais e agrupadas em cinco diferentes conjuntos de informação (enérgicos, gerais, enganadores, ritualizados e decorativos).

O primeiro conjunto agrupa sete características ou ações relativas a processos que consideramos serem mais enérgicos: agressividade; assédio; domínio; persistência; interação física; perseguição e vigilância. O segundo conjunto é constituído por treze entradas de carácter geral: adaptação; análise; camuflagem; complexidade; cortesia; dinâmica; exibição; carícias; imaginação; bondade; aprendizagem; reciprocidade e subserviência. O terceiro conjunto reúne três atributos que associamos a processos enganadores: metamorfose; estratégia e travestismo. O quarto conjunto apresenta características ritualizadas como: imitação, ritmos e sincronização. Por último, agrupámos duas entradas de carácter decorativo: construção e decoração.

Para que houvesse um entendimento conceptual da arquitetura de construção da taxonomia, foi desenvolvido um diagrama, com o intuito de apresentar visualmente a filosofia de construção da taxonomia proposta nesta investigação e os conceitos operativos associados.

Taxonomia

Com base na recolha e classificação da informação apresentada anteriormente, foi construído um quadro geral dos comportamentos que permite uma visão global dos animais seleccionados e oferece

uma análise comparativa entre todos.

Conforme os critérios definidos pelo designer, este quadro auxilia a “filtrar” os exemplos com maior potencial de aplicação, consoante o problema que é pretendido solucionar. Decorrente desta análise, é possível estabelecer uma relação mais próxima entre cada comportamento e os objetivos da procura, promovendo uma estratégia rápida para a seleção do comportamento adequado.

A estratégia de inserção no quadro de cada animal, teve em consideração o seu ambiente de atuação e respetiva letra alfabética do nome. Neste âmbito, os vinte animais foram divididos pela tipologia de atuação a que pertencem (aquáticos, terrestres ou voadores) e dentro da tipologia foram ordenados alfabeticamente.

Cada grande conjunto de parâmetros foi associado a um grupo de cor e cada parâmetro específico a uma cor sucedânea, de forma a que o preenchimento se fizesse intuitivamente e a análise comparativa final resultasse visualmente apelativa e de forma clarividente. A utilização da cor está em consonância com as cores utilizadas no diagrama da arquitetura da taxonomia, o que permite uma rápida associação entre estes dois instrumentos.

Decorrente da construção do quadro geral dos comportamentos foi possível efetuar uma análise estatística, vertida em gráficos individuais por parâmetro. Observou-se, entre outros elementos, que a maioria dos rituais (40%) tinha uma duração rápida, que a grande maioria dos rituais utiliza mais do que um comportamento associado ou que a maioria (70%) utiliza mais do que um sentido.

PARA VISUALIZAÇÃO DAS IMAGENS E GRÁFICOS OMISSOS NESTE ARTIGO
POR FAVOR CONSULTE: <http://pedrobandeiramaia.wixsite.com/designbybiobehaviors>

Cartas dos comportamentos

A informação recolhida foi tratada e representada visualmente, com o intuito de transmitir com objetividade e clareza as respostas encontradas para cada ponto da taxonomia.

Procedeu-se à construção de um conjunto de “cartas” visualmente representativas da taxonomia. Sendo uma ferramenta física, possível de manusear, misturar e hierarquizar, estas cartas apresentam-se como um valioso recurso na perceção global da taxonomia.

Cada carta individual de comportamento obedeceu a uma grelha, previamente definida. A frente apresenta uma imagem sugestiva do

animal, com o nome comum, indicação da espécie e fonte da imagem.

No verso da capa é apresentada a informação recolhida na construção da taxonomia, recorrendo a um “*titulo*” sugestivo do comportamento, breve descrição textual do comportamento, diagrama com as respostas a cada parâmetro da taxonomia e mapa com a localização geográfica da espécie.

Entendemos que a transmissão rápida da informação ao designer, permitirá fazer uma primeira triagem tendo em atenção as características que devem ser mais valorizadas, na procura da resposta a um determinado problema. Para uma pormenorização dos comportamentos existe em cada carta, um *QR Code* que remete para o endereço web da investigação, onde será possível ler artigos científicos descritivos dos rituais e observar vídeos ou conjuntos de imagens do animal pretendido.

Aplicação da taxonomia

What do creative people do differently? They spend a lot of time observing, looking for patterns, experimenting and networking for diverse perspectives to combine in new ways.

WOOLLEY-BARKER, T., 2017, P. 154

No sentido de fortalecer conceptualmente o campo investigativo e de apresentar evidências do seu potencial de aplicabilidade, revelou-se preponderante desenvolver um processo de investigação/ação, com o objetivo de testar a taxonomia desenvolvida, as suas ferramentas e conceitos operativos.

Deste modo, foi necessário encontrar uma metodologia de teste aos fundamentos da investigação que possibilitasse observar “*in loco*” o seu desenvolvimento e que simultaneamente proporcionasse a sua aplicação em contexto prático. Tendo estas condicionantes presentes foram definidas como estratégicas a dinamização de sessões práticas de trabalho em contexto académico.

Sessões práticas

Foram dinamizadas quatro sessões práticas de trabalho, compreendidas entre Novembro de 2016 e Maio de 2017. As sessões de trabalho tiveram uma duração entre três horas (180 minutos) e quatro horas (240 minutos), conforme a disponibilidade das Instituições.

A primeira sessão decorreu no Instituto Politécnico de Coimbra no âmbito da Licenciatura em Arte e Design, a segunda no Instituto Politécnico do Cávado e do Ave no Mestrado em Design e Desenvolvimento de Produto. A terceira sessão de trabalho foi realizada na Universidade Complutense de Madrid, curso de design, no âmbito do programa *Erasmus Teaching* e a quarta sessão de trabalho foi realizada na Universidade de Aveiro, com alunos do primeiro ano do Mestrado em Design.

As sessões dinamizadas pretendiam colocar o aluno, futuro designer, como agente criativo, interdisciplinar, tradutor de áreas subjacentes para a solução conceptual de problemas em design. O foco definido foi a experimentação de uma nova lógica criativa ao longo da sessão de trabalho, consubstanciada na procura, ao nível do projeto/ideia, de resultados inéditos quer na forma como os comportamentos biológicos poderiam originar novas necessidades ou como poderiam ser, eles próprios, a solução para problemas existentes no âmbito do design de interação, experiência e comportamentos aplicada a produtos ou serviços de base tecnológica.

Procurou-se que o primeiro esforço interpretativo da natureza fosse centrado nos comportamentos, perspetivando um entendimento holístico do conjunto de processos que cada agente biológico desenvolve para atingir o seu objetivo. Consolidada a perceção dos comportamentos, desvendava-se a segunda fase de análise, mais pormenorizada, onde o detalhe induziria a atenção para características mais sensoriais e tangíveis, como a cor, textura ou som.

Com base no estudo dos comportamentos biológicos resultaram inúmeras ideias de aplicação apresentadas na forma de projeto de conceito. Enumeramos algumas: *App wayfinding*, Sistema musical para surdos, Bomba para asma, Almofada sensorial, Cobertor de luz, Lentes contacto comunicativas, Sensor de rotinas, Sistema de alarme, Leque comunicativo, *App fitness*, *App* violência de género, Chuveiro interativo, Sensor de stress, organizador de pastas digitais e *App* assistente pessoal.

Descrevemos sucintamente dois projetos dos vários projetos desenvolvidos de forma a que seja compreensível o tipo de resultado final alcançado em cada sessão prática.

Projeto Patola pés-azuis (ESEC-IPC, Coimbra)

A ave patola pés-azuis caracterizada sobretudo pela cor azul das suas patas e respetivos movimentos de dança que compõem o seu ritual, originou a conceptualização de um par de sapatilhas e de uma aplicação para telemóvel. A forma de funcionamento passa por o utilizador calçar as sapatilhas patola pés-azuis, que ao caminhar vão deixando uma pegada invisível ao olho humano, apenas visível a partir da conta de utilizadores registados na aplicação móvel. Este projeto, de Wayfinfing, pretende auxiliar a orientação de pessoas com fraca memória e dificuldade de orientação ou deixar marcados percursos temáticos para outros viajantes.

Borbolight (U. Complutense de Madrid)

A Borbolight consiste numa lâmpada drone, inspirada na sequência de voo do ritual da borboleta. Esta lâmpada deteta o movimento e segue o seu utilizador. A interação acontece através de um código de regulação previamente apresentado, inspirado no ritual da borboleta, que consiste na transmissão das ordens de ações através de diferentes ritmos de palmas que indicam as funções e a regulação da sua intensidade. Quando está sem bateria regressa ao berço de carregamento.

Com este trabalho procurou-se demonstrar que a inspiração biológica e designadamente os comportamentos de sedução e os rituais de namoro de inspiração biológica, podem contribuir para a formação de novas relações entre o ser humano e os artefactos tecnológicos, assim como das relações estabelecidas entre humanos através de mediação tecnológica. Os resultados das sessões práticas realizadas levam-nos a crer que é possível e desejável incluir os comportamentos biológicos nas metodologias de inspiração biológica tradicionais. A taxonomia proposta constituiu uma potencial ferramenta criativa, promotora de um imaginário fértil e re-imaginação de conceitos existentes.

Esta abordagem procura intersestar intangibilidades – entre Natureza e Design –, promovendo a criatividade e o pensamento lateral.

FONTE DAS IMAGENS

FIG. 1

Pássaro fragata

<https://images.robertharding.com/preview/RM/RH/>

Ave do paraíso

<http://cdn.lightgalleries.net/4bd5ec0079abc/images/BOP-111017-015---Version-2-1.jpg>

Cavalo-marinho

<http://hippoo.com/documents/image/10/1009/hippocampus-white-1009.png>

FIG. 2 - FIG. 9

Borboleta

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/86/Queen_\(Danaus_gilippus\)_male.jpg/1280px-Queen_\(Danaus_gilippus\)_male.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/86/Queen_(Danaus_gilippus)_male.jpg/1280px-Queen_(Danaus_gilippus)_male.jpg)

FIG. 3

Camaleão

<http://www.biolib.cz/IMG/GAL/BIG/113957.jpg>

Caracol

http://www.snail-world.com/wp-content/uploads/Helix-aspersa_624.jpg

FIG. 8

Patola-Pês-Azuis

<http://4.bp.blogspot.com/-73vZRH3uAgk/VEaGCimp6I/AAAAAAAAAYkQ/LQIuiPHjus/s1600/boobiesandred-1.jpg>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, R. & Lima, P. (2002). Contribuições da etologia comparada para uma nova percepção da comunicação humana. *Revista Margem*, São Paulo, Nº 15, P. 223-236, JUN. 2002.
- BAUDRILLARD, J. (1981). *De la seducción*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid
- DARWIN, C. (2011). *A origem das espécies*. Lisboa: Verbo.
- DE BONO, E. (2014). *Lateral Thinking: an introduction*. London: Vermillion
- GIRARD MB, Kasumovic MM, Elias D. (2011) Multi-Modal Courtship in the Peacock Spider, *Maratus volans* (O.P.-Cambridge, 1874). *PLoS ONE* 6(9): e25390.
- KATEMAN, B. (2010). *Courtship Rituals in The Animal World*. Earth Institute, Columbia University. Recuperado em Abril de 2016, de <http://blogs.ei.columbia.edu/2010/12/01/courtship-rituals-in-the-animal-world/>
- SCHOLES, E. (2007). *Structure and composition of the courtship phenotype in the bird of paradise Parotia lawesii* (Aves: Paradisaeidae)
- SHEDROFF, N. (2001). *Experience design 1*. Indianapolis, Indiana, USA: New Riders.
- STILWELL, G. (2012). *Quando os macacos se apaixonam*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- VERDOLIN, Jennifer L. (2014). *Wild connection: what animal courtship and mating tell us about human relationships*. Nova Iorque: Prometheus Books.
- WOOLLEY-BARKER, T. (2017). *Teeming: How superorganisms work to build infinite wealth in a finite world (and your company to)*. Ashland, Oregon: White Cloud Press.

As fronteiras entre o corpo e as teorias do corpo estão definitivamente implodidas. Mas para testar essa hipótese não basta estar vivo. É preciso fazer da vida um exercício político de produção sgnica e partilhamento do saber.

CHRISTINE GREINER

RESUMO

Este artigo traz reflexões sobre a relação entre a arte da performance e a educação através de um questionamento sobre a pertinência de criação de disciplina específica para o ensino deste fazer artístico, na contemporaneidade, e as suas possíveis contribuições para a educação em artes visuais. Como objeto de análise foi observada uma disciplina criada no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, no sul do Brasil, a metodologia utilizada e alguns exercícios realizados. A performance foi potencializada como um meio de gerar conhecimento e provocar o pensamento a desalojar-se de zonas de conforto. Observa-se ainda a contundência política da performance por causar rupturas no senso comum.

PALAVRAS-CHAVE — Arte da performance, educação, corpo

ABSTRACT

This paper offers some reflections about the relationship between performance art and education by questioning the pertinence of creating a specific course in order to teach this contemporary artistic practice and its possible contributions for visual arts education. The analysis object was a course at the Federal University of Visual Arts of Rio Grande, south of Brazil, its methodology and some practiced exercises. The performance was enhanced as a way of generating knowledge and provoking the mind to dislodge from its comfort zones. It's also noted the political strenght of performance art for disrupting the common sense.

KEYWORDS — Performance art, education, body

Para começar, uma pergunta: pensar o ensino de performance em uma disciplina específica já não  erguer uma barreira entre as maneiras de fazer arte? Nas Universidades brasileiras observa-se com frequência a presença de discursos que setorizam a arte em fotografia, gravura, pintura e outras áreas específicas. Mas o que observamos na

produção de vários artistas não é muito mais da ordem da intermídia, da conjunção entre diferentes meios? Onde diferentes fazeres se somam?

Segundo Lucio Agra que chama a performance de des-território, ao refletir sobre as múltiplas origens da performance brasileira

Aquilo que a performance levou do teatro, da dança, da poesia, da música e das artes visuais, retorna a estas fazendo com que todas ambicionem esse lugar de liberdade que a performance inaugurou. E mais, que seja possível não pensar mais em uma lógica baseada na ontologia, naquilo que constituiria cada linguagem mas antes naquilo que faz com que cada linguagem “deixe de ser”.

LUCIO AGRA

Este “des-território”, espaço nebuloso onde não há contornos rígidos é o que me interessa. A partir de uma prática artística como performer (mas não apenas, visto que trabalho ainda com fotografia, vídeo, poesia, desenho e arte sonora), e de uma pesquisa sobre a potência do corpo como meio de apresentação de ideias e estimulador de intensidades, sensações e reflexão, comecei a questionar a validade de criar uma disciplina específica de performance. Na verdade, havia uma demanda de alguns estudantes, mas então começaram a surgir perguntas. Para que uma disciplina de performance? Performance se ensina? Qual a validade de mais disciplinas específicas? Não seria mais coerente com a arte trabalhar por eixos sensíveis e conceituais?

Nos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Rio Grande - FURG, na cidade de Rio Grande, ao sul do Brasil, tive a oportunidade de criação de duas disciplinas. Uma delas obrigatória, foi criada para ser ofertada para o primeiro ano – Vanguardas e Neovanguardas: rupturas e transformações do corpo. Havia a necessidade de falar de todas as mudanças que ocorreram com as vanguardas históricas desde o início do século XX até a contemporaneidade. Isto para que os estudantes não tivessem uma formação onde, em uma linha cronológica, teriam este conteúdo apenas bem mais tarde em seu currículo. A presença das relações arte-vida, do corpo questionando maneiras de fazer mais idealizadas ou manuais, o conceito de arte sendo atacado e expandido para todos

os lados são questões que acompanharam as pressões e cambiantes condições sociais e tecnológicas como, por exemplo, a velocidade crescente dos meios de transporte e de comunicação, a luta das feministas, o surgimento dos anticoncepcionais e dos antibióticos. O corpo então sofreu e promoveu choques e rupturas em si mesmo e nas mentalidades. Então, para a disciplina de caráter mais histórico, eram apresentadas diversos artistas e obras que focavam o corpo, mesmo quando ainda não se usava a palavra performance.

Criei uma outra disciplina, dessa vez optativa, chamada O corpo em ação nas artes visuais. Nela, a performance e o corpo são o foco e dela é que trago os exemplos a seguir. Mas realmente acho que discutir o corpo é o principal, a partir daí podem somar-se diferentes práticas. Entretanto, os exemplos e exercícios práticos são de performance presencial, foto e videoperformances. Mas se algum estudante deseja trazer outros meios, será bem recebido. O que mais importa é a experiência, a prática de colocar o corpo como um meio de passar informação e sensação.

A disciplina foi organizada com a apresentação de outros artistas, leituras, exercícios de sensibilização e de aguçamento de percepção corporal, envolvendo aspectos tais como peso, equilíbrio, audição, movimentação conjunta e individual, relações espaciais, com a luz e a criação de proposições pelos estudantes. Estas últimas partiam da observação de relações entre o corpo e o espaço público com a realização de ação coletiva ou individual na cidade; entre o corpo e espaço privado, com apresentação em foto ou videoperformance e uma performance presencial livre. Tais ideias deram forma a três módulos: corpo que habita a rua, corpo que habita a casa e corpo que habita a pele.

Alguns dos exercícios foram criados por mim, outros foram adaptados de oficinas e workshops que frequentei e ainda houve apropriação e ajustes de estruturas encontradas em TORRENS - Pedagogia de la performance: programas de cursos y talleres, livro onde há diferentes experiências de ensino de performance pelo mundo (2007). Também realizei pesquisa bibliográfica sobre o tema, encontrando material sobretudo na abordagem da performance em cursos de artes cênicas. Então, observei as práticas descritas e escolhi algumas de onde pude retirar o aspecto de formação de ator, privilegiando a experiência e a sensibilização. Qual a importância de se perceber/pensar o corpo? Deixo a resposta com André Bezerra:

É premente antes de tudo pensarmos o corpo, não afastado dele, nem concebendo o pensamento como força não incorporada, mas de modo a darmos cada vez mais a possibilidade desses corpos ocuparem a si mesmos.

Por que? Não porque teríamos uma homogeneidade de valores, ou para evitar a existência de divergência. Porque ocupar o próprio corpo é questão central para entender os possíveis modos de experienciar o mundo em si e no outro.

ANDRÉ BEZERRA

Os objetivos da disciplina são bastante claros: estabelecer relações entre propostas artísticas que tenham o corpo como suporte ou como disparador conceitual, promover o reconhecimento das principais abordagens contemporâneas da arte da performance, inclusive a foto e a videoperformance, estimular a reflexão a partir da observação de casos, realizar práticas orientadas e, talvez o principal, tomar consciência do próprio corpo e do corpo do outro e de que é neste entre que reside a política. Assim, a performance é também prática de ação no mundo, força política em seu aspecto de encontro e troca.

Acredito que mais que ensinar performance o que aqui interessa é experimentar o corpo, com o corpo, traze-lo à luz, à consciência, torna-lo presente e usá-lo. Esta é uma abordagem politizada pois desestabiliza a inércia, desliga o piloto automático com o qual mecanismos contemporâneos do capitalismo neoliberal nos buscam dominar.

Um aspecto de suma importância é pensar o ensino como uma maneira de conceber performances ou ações que façam refletir. Um pouco é exercício de observação de práticas históricas onde a performance surge justamente se contrapondo à noção de arte como mercadoria. Então o corpo do artista era posto a executar alguma ação e era a experiência compartilhada deste momento o trabalho artístico. Ou seja, a performance vem para perturbar cânones, gerar movimentos e desestruturar cristalizações.

Na FURG, uma Universidade pública e gratuita, justamente o foco é experimentar temas livres, mas que tenham perspectiva própria e criativa e não reprodutiva. Quero dizer, se é para falar de algo que seja de um ponto de vista próprio, que contenha as ideias, histórias,

as sensibilidades de cada um e que elas se articulem potencializando o momento da ação ou a imagem produzida pelo corpo.

Busquei desenvolver na disciplina uma dinâmica que foi criada pensando o tipo de estudantes que tinha: um grupo bastante heterogêneo e com informações muito distintas entre si. A FURG tem ingresso 100% via Enem (Exame Nacional do Ensino Médio, uma das formas de ingresso no ensino superior, criado em 1998) e isto faz com que receba estudantes de todo o Brasil, sobretudo da região sudeste com predomínio dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Há também a presença significativa de outras cidades do interior do Rio Grande do Sul e da capital. Estes estudantes que chegam à cidade de Rio Grande formam aproximadamente 40% do total das turmas, podendo variar conforme o ano. Os Cursos de Artes Visuais chegaram a ter mais de 50% de estudantes oriundos de outras localidades. Assim, há uma discrepância na formação e acesso a exposições de arte entre os estudantes. Alguns trazem um repertório de arte mais estruturado e que contempla visitas a instituições culturais e bienais e, por outro lado, outros nunca entraram em museus de arte. Além disso, uns já frequentaram ateliers ou outros espaços de formação enquanto outros nunca se dedicaram a uma forma de prática que considerem como arte.

Então, tratei de pensar o que poderia interessar a tantos diferentes. Optei por uma série de exercícios que buscam despertar as percepções físicas. Ativar os encontros e gerar atenção não apenas no próprio corpo mas também em relação à presença de outros corpos. Como mover-se juntos? Como respirar em conjunto? Estes exercícios eram ativados a cada início de aula. Como preparação, não um aquecimento, mas seu contrário... Como desacelerar, como estar no tempo ao invés de sentir-se por ele arrastado?

Corpo que habita a rua

Neste módulo passamos a desenvolver uma ação, que poderia ser coletiva ou não, para o espaço público - a cidade, fora do Campus. Essa é uma maneira de intervir na/com uma cidade onde não acontecem muitas iniciativas culturais de rua. Busca também a formação de público, de espectadores conscientes e ativos. Como aponta Thaise Nardim

Ser espectador é fundamental e mais fundamental ainda é ser um espectador crítico, que reflete não apenas sobre as qualidades formais do que está assistindo, mas também sobre como as condições sociais, culturais, econômicas - contextuais - incidem sobre o que se pode ver ou não.

THAISE NARDIM

A estudante M. optou por colocar-se parada, em uma das ruas principais da cidade, com trânsito apenas de pedestres e sobre o rosto ela levava um espelho preso. Esta proposta chamava-se Vitrine. Assim a curiosidade que seu corpo despertava era ainda mais aguçada quando ao se buscar seu rosto, o que era visto era o reflexo de si mesmo. Quem era aquela? O que buscava? O que eu encontrava de meu em seu corpo? M. teve atenção na escolha de suas roupas, optou pela cor preta e por calça e camisa de manga comprida. Sua pele era visível quase que apenas nas mãos. Levava os cabelos presos e uma echarpe negra sobre o colo. Ela tinha uma preocupação específica de que sua constituição física não fosse o foco da atenção. Para ela, Vitrine era uma forma de falar sobre a ditadura das aparências. Assim, ela devolveva a imagem do outro enquanto lhe negava a sua própria. (Fig. 1).

Outra estudante teve uma ideia muito simples e potente. Ela caminhou pela rua, em um horário de pico, andando de costas e cantando um refrão “eu te amo meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil”. (Fig. 2). Música bastante popular no período da ditadura militar. Realizou a ação concentrada pois o movimento assim exigia. O que este corpo na contramão produzia?

Em 2014, três estudantes optaram por realizar uma ação coletiva em uma das praças principais do centro de Rio Grande e que é um movimentado terminal de ônibus. Vestindo roupas de festa elas realizaram serviços de limpeza na praça. Evidenciaram que estes(as) trabalhadores(as) são invisíveis e quase nunca recebem olhar nem cumprimento de ninguém. (Fig. 3).

Aqui, D. faz uma ação que é praticamente invisível mas carregada de potência para ela. Uma caminhada solitária, onde leva uma rosa que será jogada ao mar, justamente onde eram comercializados os escravos que chegavam em barcos, na cidade. (Fig. 4). Para ela, mulher negra, que continua sofrendo diferentes níveis de preconceito

Fig. 1
Vitrine
Fotografia
Claudia Paim
-
2015



Fig. 2
Fotografia
Claudia Paim
-
2015

Fig. 3
Fotografia
Claudia Paim
-
2014



Fig. 4
Fotografia
Claudia Paim
-
2014

e atitudes abusivas, esta caminhada era uma bomba. Explosivo de emoções onde ela andava junto com todas as mulheres negras que ali viveram e vivem. Importa o impacto na cidade? Para alguns sim, para outros não. Para estes últimos trata-se de experimentar com o corpo no espaço. Considerar o espaço urbano em suas múltiplas camadas de significados e em suas coordenadas físicas, simbólicas e funcionais.

Corpo que habita a casa

O módulo tinha por objetivo explorar o espaço da casa, o espaço privado e as relações com o corpo. A parte prática seria apresentada como foto ou videoperformance. A arte da performance amplificou-se com o uso de dispositivos, além da presencial, a fotoperformance e a videoperformance já fazem parte do repertório da história desta arte. Como foto e videoperformance entende-se as ações realizadas para um dispositivo de captura de imagens. Elas são concebidas para o olho da câmera e são apresentadas sobre um suporte impresso ou como projeção de luz ou veiculadas em sites ou blogs.

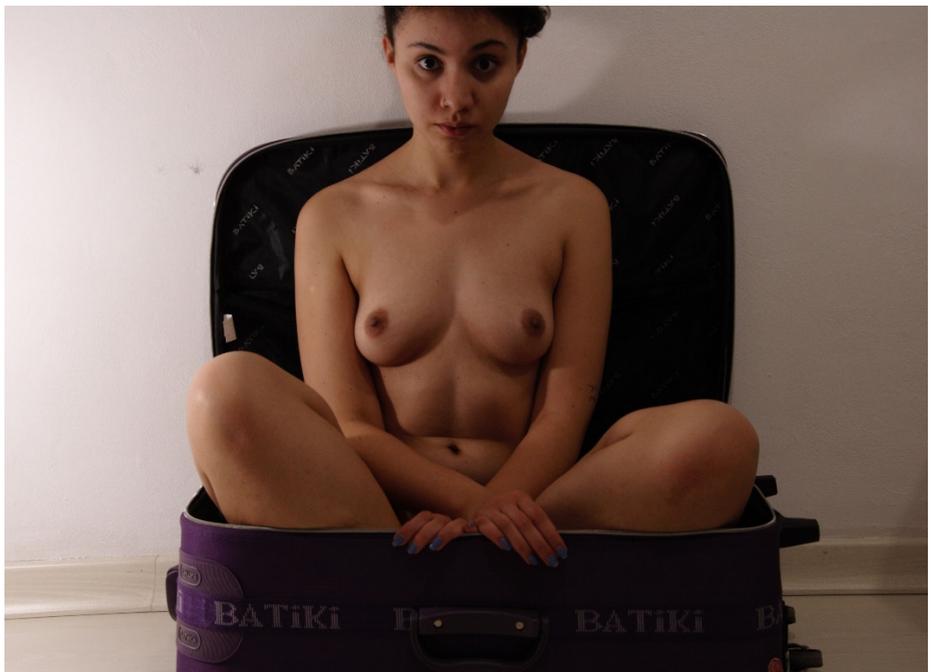
Neste momento, o interior tanto do espaço como o de cada um era a ideia disparadora para os exercícios. Assim, surgiram trabalhos muito distintos. A escolha entre ser vídeo ou fotoperformance ficava a cargo de cada estudante. Eles optavam e decidiam como apresentar. Discutíamos a ideia e como sua apresentação era coerente ou não com a intenção buscada, bem como outros elementos mais formais e técnicos tais como uso de cores, edição de vídeo, suporte em papéis específicos, entre outros.

A estudante e artista Gabriela Cometi, oriunda de São Paulo, realiza a fotoperformance *23 kg.* (Fig. 5). Sua resposta ao exercício proposto foi pensar em como, por ser de fora, o que considerava como seu, tinha de caber em malas de, no máximo, 23 kg, o peso permitido pelas companhias aéreas para bagagens despachadas. Assim, ela condiciona o próprio corpo em malas, ou cercada por elas, enquanto em uma última imagem, nos direciona um olhar inquisitivo enquanto desvela seu corpo. O que é casa para ela?

Já para D., o exercício foi um mergulho em sua própria vida e a dificuldade em comunicar à família sua homossexualidade, sublinhada pela escolha religiosa mais rígida de sua mãe, figura primordial para o artista. Vivendo em repúblicas de estudantes, longe da pressão familiar, ele decide assumir suas escolhas e, assim, realiza



Fig. 5
Gabriela Cometi
23kg
-
2014



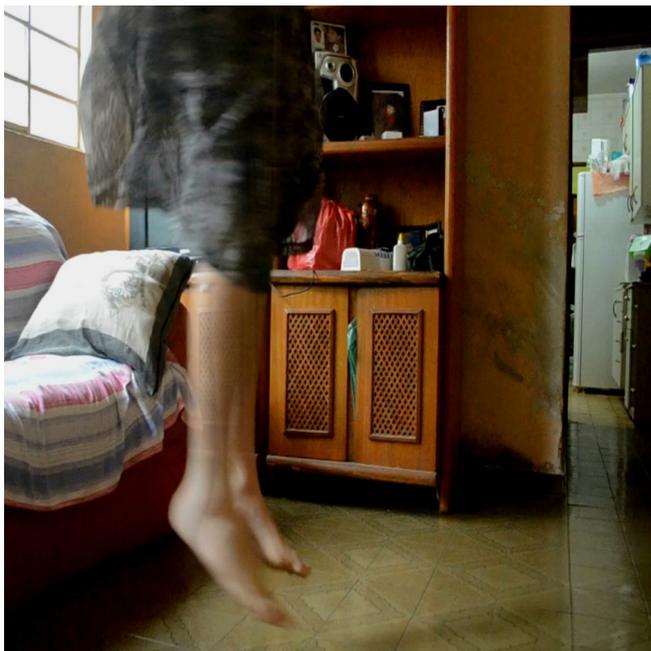


Fig. 6
Suspenso
Video still
-
2014



Fig. 7
Ruído.gesto
Fotografia
Jaqueline Lésa
-
2015

um vídeo onde dança e salta vestindo uma saia da mãe. (Fig. 6). O tratamento que ele dá ao salto, mantendo seu corpo em inquietante suspensão, nos faz conter nossa própria respiração e gera uma forte sensação de opressão, enfatizada pelo uso do som.

Corpo que habita a pele

Neste módulo, a ideia era mais livre, mas o exercício final era com performance presencial. Alguns lograram realizar, outros confessaram sua resistência e propuseram repetir os exercícios anteriores.

Novamente após as apresentações eram discutidas as escolhas realizadas e as intenções de cada um, em um clima de ajuda e cooperação. Claro que as performances foram muito diversas em sua execução, mas tendo temas íntimos em comum como a sexualidade e a opressão e temas sociais como preconceito e alienação. Não vou discutir nenhuma produção específica novamente, mas falar de um evento criado que funciona como um outro canal na relação performance e ensino.

Ruído.gesto

Rio Grande é uma cidade localizada no extremo sul do país, mais próxima da fronteira com o Uruguai do que de Porto Alegre, tem um único teatro com programação apenas ocasional, um cinema de rua e algumas salas em um shopping. Na verdade, é na Universidade que acontecem muitas das atividades artístico-culturais. Desde 2015 surgiram eventos nas praças que combinam basicamente mostras fotográficas, música, vendas de alguns objetos, pinturas e desenhos.

Então, junto com Ricardo Ayres, na ocasião estudante de graduação, tivemos a ideia de criar um Encontro de Performance que acontecesse como projeto de extensão da FURG e que serviria para oportunizar aos estudantes um contato mais efetivo com esta prática, bem como oportunidade de realizar e presenciar performances. Assim foi criado o *Encontro de Performance ruído.gesto*, em 2011. Hoje conta com cinco edições em sua bagagem, além de muita polêmica. Como era o esperado, o evento teve um crescimento exponencial, triplicando o número de inscritos da primeira para a segunda edição. (Fig. 7). Atualmente é reconhecido fora do sul do país mas ainda o consideramos um espaço importante para a região. É o único evento que acontece sistematicamente e voltado para a performance em suas modalidades presencial, foto e videoperformance. O *ruído.gesto* além de gerar encontro de apresentação, tem um espaço de conversa onde os

participantes colocam suas ideias ou discutem o tema escolhido para cada ano. Torna-se claro, pelo engajamento dos estudantes e de alguns professores, a carência que havia relativa a tal prática e à sua reflexão. Além de estudantes do curso, há participação de público de todas as unidades e artistas da cidade, da região sul e de todo o país.

As polêmicas que surgem anualmente são por conta da provocação que o corpo promove. Sobretudo quando é um corpo que está fora dos padrões de beleza e ousa desnudar-se, ou quando trata abertamente de temas ainda tabus, como doença, morte, sexo. Não faltando os ataques, via redes sociais, onde viralizam fotos e vídeos e se perpetua a pergunta “mas isto é arte?”. E sempre se reitera a necessidade de prestar esclarecimentos a diretores da unidade e pró-reitores. O que comprova a potência da performance nas instituições de ensino. Ela realmente provoca, causa. E o corpo é seu agente vivo, desejante e produtivo.

Para mim, na condição de docente, o que importa sublinhar vai além de que o ensino de performance talvez seja assunto polêmico. A partir da experiência apresentada, afirmo que em sala de aula a prática da performance pode ser utilizada para gerar conhecimento e reflexão. Sobre a própria arte e sobre si mesmo, sobre a cidade, o espaço e a sociedade. É bastante política quando usada para buscar justamente rupturas no cotidiano, a abertura de sentidos e significados. O corpo tem potência pois é o que todos temos em comum. Ele toca, ele choca, ele emociona, envolve, fere, cicatriza. Nos faz ter contato direto com o outro, nos colocar no lugar do outro, nos torna mais humanos e conscientes. Faz pensar e nos desacomoda, faz refletir sobre porque pensamos como pensamos. E este é um ato que dissolve barreiras, mesmo sabendo que elas são infinitas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRA, Lucio. *O foco da performance no Videobrasil*. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/festival/18/relatos/foco4>. Acesso em: 16 out 2014.
- BEZERRA, André. *O que ocupa?* Disponível em: <http://pornedissidencias.noblogs.org/o-que-ocupa-por-andre-bezerra/>. Acesso em: 16 out 2014.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- NARDIM, Thaise. *Breve cartografia do espaço entre a Licenciatura em Teatro e as abordagens Pedagógicas da “Arte Contemporânea de caráter performativo” para alimentar as perguntas de professores inquietos*. Disponível em: <file:///E:/2017/textos/artigos/performance/performance%20e%20ensino/07.pdf>. Acesso em: 08 jul 2017.
- TORRENS, Valentín (Edic.). *Pedagogia de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2007.

Este artigo propõe uma abordagem do espaço da cidade, com base nas interações urbanas e do sentido moderno de afastamento que os processos mediados, desde o telescópio de Newton, têm promovido: modo decisivamente moderno de ganhar distância relativamente ao que se encontra à nossa volta e que na atualidade se aprofundou com as novas tecnologias de comunicação e informação digital, alterando a natureza dessa relação, onde as percepções diretas se fundem com as mediatizadas.

Se tal permite construir uma diversidade de experiências, por outro lado, promove a generalização de uma percepção genérica da cidade e uma conflitualidade sociocultural latente. Numa leitura de cidade propomos um modelo (FIDDAI) que contempla dimensões funcionais, visuais e simbólicas.

PALAVRAS-CHAVE — Espaço, cidade, sistema, tecnologia, arte.

Se as primeiras práticas relacionais com o ambiente se manifestaram de forma empática, levando o ser humano a transformar o espaço em lugar, numa fase posterior, o estar tecnologicamente mediado transforma, numa relação dinâmica, o espaço em condição informativa: ou seja, configura-se uma relação pós-arquitetónica e pós-geográfica, multiplicando-se os significados e as práticas interativas com o ambiente, onde nos deslocamos informativamente.

Essas deslocações acabam por levar o observador a metacidades, que nos propõem a deslocação em espaços imagem e cidades imaginárias. Parece possível considerar a possibilidade de criar representações que procuram uma tradução (e não “a tradução”) de espaços de uma realidade fenomenologicamente experimentada e tecnologicamente mediada, abrindo caminhos para um corpo de trabalho capaz de ser representativo da complexidade do universo espacial e clarificar as dialéticas do quotidiano urbano, no seio de uma *triplidade: espetador-tecnologia-cidade* (Lefebvre, 2006, p.67).

Propomo-nos compreender o Espaço a partir de *vontades relacionais*¹ muito presentes na nossa relação quotidiana com a Cidade e extensível à nossa relação subjetiva com o mundo: fenômenos intermediados por representações num contexto de hiperestimulação.

Cidade, lugar por excelência da modernidade, não se define hoje tanto pelas suas fábricas e monumentos, e sim pela sua mobilidade, fragmentação e capacidade mediadora, em contexto dos procesos de afastamento promovidos pelas tecnologias da visão, pela estimulação da cidade moderna e aprofundado pelas novas tecnologias da comunicação e informação. Com estas, a percepção tornar-se-á resultado de uma tripla relação que põe em diálogo o sujeito, os instrumentos mediadores e o meio, recolocando a experiência sensorial dentro da experiência cognitiva.

Há anos que o conhecimento na Arte e nas Ciências Sociais e Humanas tem referido uma significativa mudança na forma como o espaço (e o tempo) são pensados, caso do fim do projeto moderno colocando-nos numa posição de “pós-modernidade” (Lyotard), de “sobremodernidade” (Augé) ou de “modernidade líquida” (Bauman). Neste contexto, onde o mundo estaria mais comprimido, mais excessivo, mais *fluidificado*, mais acelerado, determinado pelas tecnologias e pelos novos padrões de economia (Harvey), os lugares estariam a tornar-se “espaços padronizados”, de identidade enfraquecida.

Durante os anos 70, a Geografia Humanista (influenciada pela Fenomenologia e pela Hermenêutica) propunha uma ciência pautada na experiência, nos valores e nos significados que cada individuo constrói na relação com o espaço. Geógrafos com Edward Relph, Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer, procuraram trabalhar o conceito de lugar sobre bases existenciais. O significado básico de lugar não viria da sua localização, mas sim de relações experienciais que se estabelecem

1 Habermas propõe uma “racionalidade comunicativa” a que chamaria de “pragmática universal”, onde supõe uma dimensão interativa no interior da qual os indivíduos formam as suas identidades e tornam-se capazes de entender o sentido que eles imprimem às suas ações (Habermas, Jürgen: Teoria da Ação Comunicativa, 1981).

entre indivíduos e o espaço.

Nos anos setenta (1976) Edward Relph apontava a tendência globalizadora como construtora das “*deslugaridades*” (sem lugar): estaríamos presentes no enfraquecimento das qualidades simbólicas dos lugares e das paisagens diferenciadas. A “*deslugaridade*” referia-se ao desenvolvimento de atitudes inautênticas para com os lugares, atitudes simuladas. A comunicação em massa, o sistema económico, produziram espaços cada vez mais uniformes, funcionais, onde a capacidade de ligação simbólica se tornaria cada vez mais fluida (a disseminação da “*deslugaridade*”). De modo similar, Augé na análise que faz com as relações espaciais refere a reprodução de “*não-lugares*” (1994). Este procura examinar as transformações do espaço na era da “*superabundância*” a partir de duas realidades complementares: os espaços construídos e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.

A percepção da cidade como espaço de perfeição arquitetónica e social surge historicamente com Platão e mantém-se, passados XX séculos, com a Carta de Atenas elaborada por Le Corbusier: exprimem-se os mesmos desejos e a mesma idealização.

Na nossa análise de cidade partimos de uma ideia de *cidade genérica*, conceito proposto pelo arquiteto Rem Koolhaas.² Para este, é uma cidade despojada de identidade, que pode ser visto não como uma perda: «Mas o facto que o crescimento humano seja exponencial implica que o passado se tornará, em certo momento, demasiado “pequeno” para ser habitado e partilhado por aqueles que estão vivos (...). Quanto mais poderosa é a identidade, mais ela aprisiona, mais resiste à expansão, à interpretação, à renovação e à contradição» (Koolhaas, 1995, p.4).

A cidade, na sua densidade heterogénea, de fragmentação ou pelas sensações que produz (jogos semióticos e imaginários, incertezas,

2 O conceito de cidade genérica, proposto pelo arquiteto Rem Koolhaas, identifica o modelo uniforme das cidades, que são cada vez mais semelhantes. Segundo Koolhaas, é o aeroporto, como lugar envolto em emoções e algum mistério, o elo de ligação, por excelência, entre grandes cidades, que constitui um dos elementos mais característicos da cidade genérica (Rem Koolhaas, 1995, “Três Textos Sobre a Cidade”, CG, BA).

desequilíbrios, entre outros) constitui um sistema complexo, estruturado por múltiplos subsistemas, todos eles inter-relacionados, que se vão influenciando e condicionando uns aos outros. Consequentemente a interação inscreve no corpo um conjunto de significações, que o tornam legível nos planos, sociológico, cultural, estético, entre outros: “A rede intrincada de nexos e ligações entre o corpo e a metrópole adquire maior legitimidade à luz de contradições que desafiam as lógicas causal, analógica (...)”, salienta Silva (2004, p. 56).

No excesso de estimulação, as tecnologias apresentam-se como aparelhos contingentes de uma crise de percepção. Se a primeira modernidade é materializada por um modelo de atenção (necessário ao ímpeto da exatidão científico que era proposto) a visibilidade caótica e aterradora da modernidade configura-se num modelo de distração.

A reificação da percepção, que se apresenta como um indício da crise, é também resultado dos processos da asseptização da observação, isto é, do distanciamento do sujeito em relação a práticas de visualização.

Este distanciamento apresenta-se como resultado das referidas práticas científicas e pela “pela trágica cultura das coisas”, nas palavras de Simmel. O sujeito do *homo opticus* torna-se no *homo mediatus* (aquele que vê através de mediação e que tem consciência da sua própria medialidade e do condicionamento sócio-cultural da percepção humana).

Sistema

Edgar Morin salienta a importância dos paradigmas na estruturação do pensamento, que de modo inconsciente comandam o nosso discurso. Assim, o paradigma da complexidade³, tem por essência

3 Edgar Morin propõe três etapas que se estão relacionam aos processos de ordem, desordem e organização que permeiam o estudo do paradigma da complexidade. A primeira etapa indica que os conhecimentos simples não ajudam a conhecer as propriedades do conjunto. A segunda etapa revela exatamente o contrário, ou seja, o todo é menor do que a soma de suas partes. A terceira etapa da complexidade junta as duas etapas anteriores e afirma que o todo é ao mesmo tempo maior e menor do que a soma de suas partes. Estas três etapas estão relacionadas aos processos de ordem, desordem e organização que permeiam o estudo do paradigma da complexidade e é desenvolvido em sete princípios (*Introdução ao pensamento complexo*, 2003, 4ª ed. Instituto Piaget, Lisboa).

possibilitar que o ser humano seja capaz de assumir algo decomposto em partes, podendo, no entanto, tornar a vê-lo enquanto todo.

Dessa forma, ao introduzirmos o pensamento complexo procurámos construir um paradigma cognitivo através da complexidade que nos facilitasse uma apropriação da cidade. Resultado da opção sistémica, organizámos um conjunto de unidades (subsistemas) decorrentes da interação corpo-cidade e manifestadoras de qualidades, tensões, ruturas.

Para tal recorremos a um referencial teórico do pensamento sistémico, e para a base metodológica de análise dos fenómenos espaciais urbanos recorremos dos elementos fundamentais de formação de espaços (Santo, M.; Tuan, *Yi-Fu*), nomeadamente os elementos fundamentais que deverão ser utilizados em determinado contexto: — *A Forma* (que se apresenta na sua forma visual);

— *A Função* (constitui a atividade ou desempenho pela forma);

— *A Estrutura* (refere-se à maneira como os elementos estão interligados. Ela é aparentemente invisível e está subjacente à forma).

— *O Processo* (movimento das transformações da estrutura, que se realiza continuamente, implicando tempo e condições de mudança: tecnológicas, sociais, culturais).

Assim, nomeámos seis subsistemas da cidade (**F.I.D.D.A.I.**): acrónimo de um sistema-cidade cujas iniciais resultam das seguintes cidades:

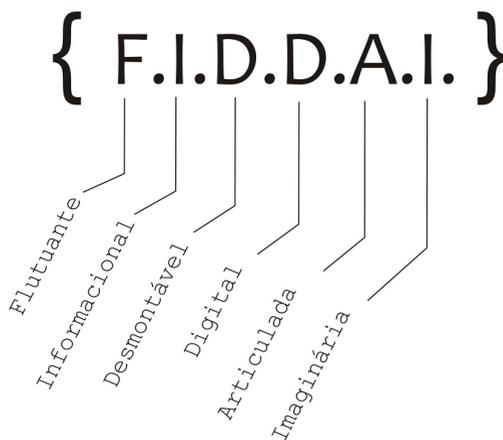


Fig. 1
José Dias
Esquema
“Cidade-Sistema”

Fig. 2
José Dias
Cidade flutuante
-
Fotografia, 2017



a) Subsistema 1: Cidade Flutuante

Cidade móvel onde os seus elementos físicos promovem a dinâmica, como o escoar de pessoas e mercadorias. O conceito de Cidade Flutuante relaciona-se com a sua atividade de flutuação contínua nos espaços físicos, em corredores de passagem, de “rua sem fim”, de um corpo que viaja no espaço, de um “não-lugar”. Um não-lugar que não é a simples negação do lugar, mas produto de relações outras; diferencia-se do lugar pelo seu processo de constituição, como produto de visões e de interesses de desenvolvimento, produzindo e promovendo simulacros de lugares.

O mundo contemporâneo reproduz-se a partir de uma nova dimensão do espaço-tempo; com isso cria-se também, no dizer de Harvey, novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço⁴. A intensificação dos processos de instantaneidade que aumentam a rapidez e o fluxo de mercadorias, dinheiro, informações e serviços transforma o quadro de vida. Walter Benjamin já nas primeiras décadas do século explicitava, ao analisar o “flâneur Baudelaire”, que as formas do progresso significavam o fim da *flanerie* e se perguntava o que viria depois.

4 Harvey, David (1994), *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, p.7.

Fig. 3
José Dias
The city
-
Fotografia, 2017



b) Subsistema 2: Cidade Informacional

É a cidade construída pelos fluxos informativos. Em virtude de um crescente aumento de estímulos visuais, envolvendo-nos num caos visual, a experiência sensorial solicita ao ser humano a capacidade de selecionar e descodificar os múltiplos significados que vai encontrando nos seus percursos.

A cidade tem sido um meio muito marcada pela visual: espaço de produção e circulação de imagens. Lugar de exibição e visibilidade, em suportes diversos. Está presente uma ideia de encenação em lojas, vitrinas, fachadas de edifícios. Contudo, para além do consumo, do lazer ou do lúdico, pode referir-se a lógicas de conflito que marcam os espaços urbanos. Tais características tornam-se marca da interação com a cidade, capazes de alterarem a espacialidade e a sua perceção.

O conceito sugere, igualmente, modos plurais do olhar, que é culturalmente moldado: resultado de como o ser humano manipula o ambiente e lhe confere identidade simbólica. Considera-se a imagem do ponto de vista de uma relação: para além do objeto visual apreende-se num quadro de subjetividade a que se conferem sentidos. A natureza da imagem pode ser determinada pelo produtor ou pelo observador.

Fig. 4
José Dias
Box
-
Fotografia, 2016



c) Subsistema 3: Cidade Desmontável

Desde a antiguidade a ideia de cidade está ligada a um sentimento de permanência que se prolongava no tempo através das suas instituições, dos seus monumentos, das suas estátuas. Na sua cultura materialista tomava forma através do mármore, do bronze: ganhar a eternidade era o seu *leitmotiv*. Era a cidade-monumento ordenada e submetida a uma identidade: expressão de uma ética, imagem concreta de algo imutável, duradouro.

O advento do ferroviário, do rodoviário, do aéreo, à dinâmica da cultura audiovisual, das imagens publicitárias, a paisagem urbana vai-se tornando transitória, em movimento, sempre em trânsito. A cidade fica submetida a uma contínua alteração estrutural e a intervenções de vários tipos: edifícios multiusos, cenários provisórios, arquitetura cénica, *videomapping*, equipamentos mutáveis e desmontáveis.

A cidade torna-se num confronto entre o fixo e o não-fixo, o imutável e o mutável: trata-se de uma cidade de manipulação espacial, de espaços mecânicos, de “uma cidade dentro da cidade”, onde a efemeridade do cenário é contínuo.



Fig. 5
 José Dias
Flash Mob
 -
 2016

"Flash Mob", resulta de uma interação de rua, convocada através dos novos suportes comunicacionais, numa realização "espontânea".

d) Subsistema 4: Cidade Digital

É uma cidade autônoma, subterrânea, que determina os movimentos da cidade, independentemente da ordem humana, em fluxus contínuos (p.ex. os sistemas de controle de trânsito). Resultado do aumento exponencial das novas tecnologias de comunicação e a criação de um ecossistema informativo, as interações com a cidade não estão mais ligadas só à arquitetura e às coordenadas geográficas, mas ao surgimento da digitalização da vida. Uma relação que se configura pós-arquitetônica e pós-geográfica, conduzindo a espacialidades de naturezas diferentes: a *cidade fluxus* (Castells).



Fig. 6
 José Dias
O nosso dever falar
 -
 Fotografia, 2017

e) Subsistema 5: Cidade Articulada

Cidade de confrontos articulados, em simultaneidade, promovendo jogos formais, simbólicos, estéticos, temporais: através de processos associativos constroem-se jogos de leitura.

A ideia articulada aplicada à cidade propõe um sentido onde cada

fragmento da cidade pode ter uma história e um sentido. Torna-se possível interpretar aquele fragmento numa análise em si mesmo, com uma potência comunicacional própria ou estabelecer relações com outros elementos da cidade: cada sujeito pode implementar o seu próprio itinerário de leitura; criar a própria montagem relacional dos fragmentos; criar um possível relacional (não importa o motivo: lúdica, política, interventiva).

Fig. 7
José Dias
Imaginário #1
-
Fotografia, 2016



f) Subsistema 6: Cidade Imaginária

Cidade do devaneio, onde o sujeito observador em deslocação errante, constrói cidade imaginária: cidade reinventada continuamente, resultado de uma cultura cinemática, instaurada desde Baudelaire e Benjamin.

A cidade vai funcionando como um cenário, onde a ficção se constrói em lúdicas assincronias espaciais e temporais, numa efemeridade permanente,

Fig. 8
José Dias
*Este é o espaço
que vai de mim a ti*
-
QR Code, 2018



NOTA: Utilizar leitor de QR Code
para visualizar código/obra

Para Lefebvre, a apropriação do espaço é mais um exercício vital contra a alienação da vida urbana que sofre o cidadão contemporâneo. Porém, o urbano parece não designar mais a cidade nem a vida na cidade: passa a designar a sociedade que constitui uma realidade que engloba e transcende a cidade enquanto lugar. As referências históricas, físicas, simbólicas, arquitetônicas, parecem estar a deixar de existir (apesar das políticas reabilitadoras ligadas às economias do turismo). A cidade sofre de um processo de diluição, de um certo desaparecimento: Se por um lado, se acentua o processo de afastamento, por outro lado as tecnologias são responsáveis pela realidade sensível na qual as percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir representações do meio.

Dentro deste quadro geral, propõe-se uma renovação teórica da construção do espaço a partir da constatação das transformações tecnológicas, sociais e culturais em curso. Na perspectiva de um modelo relacional sugerem-se entendimentos do espaço como produção própria. Mais do que estar num espaço, os sujeitos criam e desenvolvem espaço com base nas interações.

Dentro deste quadro geral, propõe-se uma renovação teórica da construção do espaço a partir da constatação das transformações tecnológicas, sociais e culturais em curso. Na perspectiva de um modelo relacional sugerem-se entendimentos do espaço como produção própria. Mais do que estar num espaço, os sujeitos criam e desenvolvem espaço com base nas interações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTTNER, Anne (1982). *Aprendendo o dinamismo do mundo vivido*. In: Christofolletti, Antonio (Org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, p. 165-193.
- LEFEBVRE, Henry (2006). *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : fev.2006.
- LEFEBVRE,, Henri (1967). *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos,
- HABERMAS, Jürgen (1981). *Teoría de la acción comunicativa II*: Taurus.
- HARVEY, David (1994). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- MORIN, Edgar (2003). *Introdução ao pensamento complexo*. 4a ed. Instituto Piaget: Lisboa.
- Rem Koolhaas (1995). *Três Textos Sobre a Cidade*. CG: BA.
- RELPH, Edward (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion
- ROBINS, Kevin (2003). *O Toque do desconhecido*, in *Revista de Comunicação e Linguagens, Imagem e Vida*, no 31, org. José Gil e Maria Teresa Cruz. Relógio D`Água Editores: Lisboa, pp 27 a 59.
- SILVA, Helena Gonçalves da (2004). *Corpo-cidade: um sistema interativo*, in Fernando Gil Costa e Helena Gonçalves da Silva (org.) – “*Metrópoles na Pós-modernidade*”. Edições Colibri: Lisboa, p.53-79.
- TUAN, Yi Fu.(1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel.

Encontramos algumas publicações de autores portugueses, sobre a teoria e crítica de arte em Portugal, entre os anos 20 e 40, 70 e 80 do século XX – como sejam *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)* de Patrícia Esquível (Edições Colibri, 2007), *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e pós-modernismo* de Isabel Nogueira (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013) –, essencialmente com base em estudos académicos.

Aliás, encontramos na Porbase o primeiro título proveniente de uma dissertação de mestrado datada de 1996. No mesmo repositório científico, com igual título e tempo cronológico anterior, descortinamos a dissertação de mestrado *Teoria e crítica da arte em Portugal (1871-1900)* de Sandra Maria Fonseca Leandro, com data de 1999; e ainda *A crítica da arte em Portugal no século XIX (1998)* de José-Augusto França; *Arte portuguesa (1943-47)* de Ramalho Ortigão; *Crítica e exposições de pintura do século XIX e XX no Porto (s/d)* de Ana Paula Antunes G. Vital.

No RCAAAP, mais perto do tema, encontramos a dissertação de mestrado intitulada *A Conservação da pintura contemporânea: Quatro casos de estudo da coleção da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto* (2016) da autoria de Margarida Manuela Leitão Costa Basaloco, sobre a conservação preventiva da pintura contemporânea dos anos de 1960-70.

Salientamos textos diretamente ligados ao tema, mas de autores brasileiros, como sejam a dissertação de mestrado de Monica Zielinsky, *A função da independência na crítica de arte e no jornalismo cultural* (2005), e o artigo de Ana Maria Tavares para a revista *Cult*, *Pela construção de um estado de crítica: A reflexão crítica como campo dialógico* (2009).

À parte a crítica de arte, ressalvamos especificamente sobre jornalismo cultural, um artigo publicado no anuário JANUS da autoria de Teresa Maia e Carmo, intitulado *Evolução portuguesa do jornalismo cultural* (2006), que constata a enorme falta de estudos e dados sobre o jornalismo cultural em Portugal.

Tudo o que se refere a estudos depois da década de 80 do século XX, apresenta-se disperso e basicamente sem reflexões sobre a atualidade, não obstante os Encontros com Críticos de Arte promovidos pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e

iniciativas da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), sediada em Paris, que publica o Anuário da Crítica 2014¹.

No âmbito dos Encontros, Sandra Vieira Jürgens entrevista Alexandre Pomar que, em março de 2008, diz para a *Artecapital* (revista em formato digital): “(...) provavelmente fui o último que na área das artes plásticas trabalhou num jornal como crítico e como jornalista com contrato. Hoje isso terminou. Passou a existir um regime só de colaboradores (...). Aliás, fui parar à cultura e à crítica por acidente, a minha área de trabalho era a política (...). A crítica jornalística, incluindo a das revistas tidas por especializadas, e uma revista de arte continua a ser uma publicação jornalística, (...) deve comunicar”².

A própria crítica, historiadora de arte e editora, publica artigos em várias revistas que vão encerrando, no limiar do século XXI, como a *Artes & Leilões* e *L+Arte*. Com o desaparecimento desta última, o jornal *Público* publica o seguinte título em março de 2011: *Portugal tem espaço para as revistas de arte?*³

O espaço dado à cultura na imprensa escrita tem vindo a esgotar, a arte e os críticos passam a ter menor visibilidade. Com a ameaça do desaparecimento da imprensa escrita que assola o mundo inteiro, encerram-se vários periódicos em Portugal, sendo notória a instabilidade tanto na permanência como na qualidade de conteúdos. A cultura ganha um plano secundário, renegando as tendências jornalísticas dos anos 80 e 90 do século XX (e já antes com os esforços de alfabetização do século XIX) que promovem a educação

1 Recorrendo à história da Associação Internacional de Críticos de Arte, hoje presidida por João Silvério, confirmamos também uma atividade inconsistente: “(...) criada em 1948 como uma ONG, no âmbito da UNESCO. A sua Secção Portuguesa foi entregue, no mesmo ano, a Reynaldo dos Santos (...). Em 1967, José Augusto França e Rui Mário Gonçalves organizaram o Primeiro Congresso dos Críticos de Arte Portugueses (...). A secção portuguesa da AICA organizou dois congressos internacionais de grande prestígio, em 1976 e 1986. (...) Em 2009, (...) cria um prémio de Crítica de Arte em parceria com a Parque Expo (...)”. Disponível em <http://www.aica.pt/pt/> (7 de outubro de 2017, 15h05).

2 Disponível em <https://sandravieirajurgens.wordpress.com/tag/historia-da-critica-de-arte/> (15 de outubro de 2017, 18h50).

3 Disponível em <https://www.publico.pt/2011/03/16/jornal/portugal-tem-espaco-para-as-revistas-de-arte-21561148> (15 de outubro de 2017, 19h30).

das massas (e não o contrário, como assistimos nos *media*).

A preocupação vai para a dinamização de subscrições on-line, reduzindo custos. A internet e os telemóveis, por um lado, o cabo por outro, revolucionam a forma de comunicar. A explosão da internet, enquanto ferramenta de produção e consumo de *media*, vem impor novos desafios a uma imprensa que luta contra um dos mais baixos índices de leitura da Europa. O ano de 2005 fica na história como o pior registo dos últimos 15 anos com a perda de 26 mil leitores, a afectar sobretudo os jornais generalistas em papel⁴.

Em 2017, as tendências passam por repensar as más políticas, o que nos leva a concluir que o papel lido e palpável retoma entusiastas e até a velha guarda de profissionais da imprensa regressa, aos ecrãs, com rugas e cabelos brancos.

Assim perguntamos, nós, que recorremos também à internet por ser uma fonte acessível e atualizada:

E onde paira a cultura? Nas redes sociais?

Afinal, quem se dedica hoje à crítica de arte na imprensa escrita?

Onde exprimem, os críticos de arte, os seus juízos de valor?

Analisando o registo de *Publicações periódicas, culturais, filosóficas, religiosas e políticas*, facultado por Carlos Magno, Presidente do Conselho Regulador da Entidade Reguladora para a Comunicação Social, desde 2011, concluímos que, em Portugal e ao nível de conteúdos, há mais publicações doutrinárias e de natureza privada do que especializadas e públicas, mais nacionais do que regionais, mais em papel do que on-line.

Assim sendo, de entre um conjunto de 324 publicações, lançadas desde os anos 70 do século XX à atualidade, estão inativos 221 periódicos cancelados entre 2001 e 2017, a maioria no ano 2012 seguindo-se 2014, 2011 e 2008⁵. Foram inscritas 64 publicações nos

4 Disponível em https://www.janusonline.pt/arquivo/2007/2007_1_13.html (15 de outubro de 2017, 20h25).

5 [2017 (1), 2016 (16), 2015 (15), 2014 (24), 2013 (13), 2012 (41), 2011 (22), 2010 (12), 2009 (11), 2008 (22), 2007 (8), 2006 (5), 2005 (8), 2004 (1), 2003 (1), 2002 (1), 2001 (1)]. Vd. Registo de Publicações periódicas, culturais, filosóficas, religiosas e políticas da Entidade Reguladora para a Comunicação Social.

anos 70, 27 nos anos 80 e 49 nos anos 90 do século XX; 103 na primeira década do século XXI e 23 na segunda. A maioria tem sede no distrito de Lisboa, 153.

Artes & Letras ao Sul, Artes de Babel, ambas registadas em 2003 e canceladas em 2006. Colóquio / Letras registada em 75 e ainda ativa. Diário de Artes 2006-08, Directarts 2010-14, Foro das Letras 1997-2005, Guia d' Arte 1991-2013, Jornal dos Poetas & Trovadores 1997-2016, L+Arte 2004-2013; Ler 1987, ainda ativa; Magazine Artes 2002-09, Monumentos 1995-2016, Museologia.pt 2007-2014 em papel e on-line, Obscena - Revista de Artes Performativas, 2008-12; Revista Anim' Arte 1992 e Seara Nova 1979, ambas ativas, Semanário Metro - Vida, Artes & Espectáculos.

Não existem registos de revistas como a Arquitectura & Construção, Artes & Leilões, BomBart (ou VomVart), Casa Cláudia, Casas de Portugal, entre tantas outras extintas na primeira década do século XXI, que marcaram a diferença na arquitetura, artes, design, património, desde finais dos anos 80 do século XX.

A Arquitectura & Construção e a Casa Cláudia continuam a ser publicadas no Brasil, pela Editora Abril, aquém da imagem que alcançaram em Portugal. A Casas de Portugal é reeditada, com uma linha mais comercial, longe do nível de conteúdos da revista portuguesa original.

Chegamos à conclusão de que o jornalismo cultural desaparece em Portugal, começa a caminhar no sentido inverso, o que se deve porventura à falta de conhecimentos e especialização dos novos jornalistas despreocupados com o rigor – o que deveria ser da responsabilidade de um editor experiente.

Eis a questão:

É legítimo dar lugar aos jovens... Mas, quem os vai orientar?

O jornalismo cultural caiu não apenas pela falta de espaço editorial e com o fecho de periódicos da especialidade, mas porque o mediatismo e o sensacionalismo vendem mais, assim como a falsa

notícia⁶. Ora, há que mudar o rumo ao texto. Já não se olha ao legado, profissionalismo, investimento na investigação jornalística e formação, ética, bom senso e seriedade.

No limiar do século XXI, a mudança de mentalidades, a evolução negativa dos *media*, a quebra acentuada de receitas, ameaçam os jornalistas culturais (e não só) e, conseqüentemente, a crítica de arte e a divulgação da produção artística. Centenas de profissionais são surpreendidos com a vaga de despedimentos em massa⁷.

Mas, afinal, o que é um jornalista cultural? E onde estão as publicações culturais?

O estudo da História da Imprensa em Portugal confirma que, entre nós, não existe essa tradição.

Tradição do jornalismo cultural em Portugal

O surgimento da imprensa em Portugal coincide com a Restauração, no século XVII. *A Gazeta da Restauração*, aparece em Lisboa em novembro de 1641, como o primeiro periódico português que marca o início da propaganda política, dando a conhecer, em menor escala, a vida quotidiana lisboeta porventura com mais escassa referência a alguns eventos, nomeadamente artísticos e culturais.

Com o final da Guerra dos Trinta Anos, a distância geográfica diminui e a imprensa periódica portuguesa torna-se um veículo capaz de transmitir as notícias da história dos povos. *A Gazeta* é publicada mensalmente e impressa na oficina de Lourenço de Antuérpia⁸, tendo

6 Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/sociedade/2017-03-16-O-negocio-das-noticias-falsas-feito-pelos-utilizadores-do-Facebook-sem-o-saberem> (7 de maio de 2017, 22h28).

7 Disponível em <https://www.publico.pt/2014/06/12/trabalho/noticia/jornalistas-protestam-em-lisboa-contradepedimentos-na-controlinveste-1639661> (7 de maio de 2017, 22h36).

8 Lourenço de Anvers (1606-1679), primeiro impressor da *Gazeta* cognominada da Restauração (1641), assume a oficina tipográfica (a "Officina Craesbeeckiana") por morte de Pedro Craesbeeck (1552-1632), ao qual o filho mais velho, Paulo Craesbeeck (1605-1664), sucede como livreiro-mor do reino e das ordens militares e impressor da Casa Real. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Craesbeeck (17 de abril de 2017, 17h26).

o privilégio real. Muito rica em notícias que chegam do estrangeiro, veicula em simultâneo notícias de Portugal, permitindo aos que estão longe conhecer os rumos da administração pública portuguesa e da vida da Corte. Como acontece hoje, as notícias são, muitas vezes, contraditórias e criam discórdias que afetam a política interna.

De 19 de agosto a outubro de 1642, a *Gazeta* é suspensa, aparecendo a partir desta data só com notícias do estrangeiro. A 27 de setembro de 1647, é extinta. Até 1663 circulam algumas folhas com o noticiário da guerra da Restauração, ano em que aparece o *Mercúrio Português* de influência marcadamente francesa, sendo o seu redator principal o diplomata António de Sousa de Macedo (1606-1682)⁹. Mantém as mesmas características da *Gazeta* que, aliás, perduram noutros periódicos até ao século XIX quando se dá o *boom* da imprensa em Portugal, mormente com a moda das viagens: as notícias do reino e da sua guerra com Espanha, propaganda da guerra e poucas notícias mundanas, embora já com um cariz político acentuado. O objetivo do *Mercúrio* é mais lato: pretende junto das nações europeias, principalmente a França, fazer pressão sobre a Espanha no sentido de deixar de hostilizar Portugal.

Publicado mensalmente, muitas vezes inclui suplementos com notícias importantes. Em julho de 1667, o *Mercúrio Português* desaparece. Com a exceção da publicação, em Lisboa, do primeiro semanário português, o *Mercúrio da Europa*, em 1689, só com notícias do estrangeiro, não existe qualquer outra publicação periódica até ao final do século XVII¹⁰.

O fenómeno da industrialização, geralmente ligado ao consumo de

9 Ilustre diplomata, escritor e político, homem de inúmeros ofícios, destacou-se na atuação política em Inglaterra, desempenho que lhe valeu o cargo de embaixador da Holanda. Chega ao topo da esfera política com o cargo de Secretário de Estado no reinado de D. Afonso VI. Ao longo da vida, foi compensado pelos feitos através de tenças e títulos, não só portugueses. SILVA, Pedro José Barbosa da – *António de Sousa de Macedo, Diplomata, Conselheiro da Fazenda, Secretário de Estado*. Coimbra: Dissertação de mestrado em História Moderna, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015. pp. 6, 15.

10 *Imprensa em Portugal até ao século XVII* in Artigos de Apoio Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$imprensa-em-portugal-ate-ao-seculo-xvii](https://www.infopedia.pt/$imprensa-em-portugal-ate-ao-seculo-xvii) (21 de março de 2017, 14h20).

produtos, à massificação de objetos e ao mercado da arte, faz ressurgir aquela a que chamamos «indústria cultural». A gravura, a escultura e a pintura não melhoram o mundo, mas este precisa de uma mão nesse sentido de mudança. Os artistas com vontade de agir e reformar os sistemas sociais, entram em todas as áreas do conhecimento humano. O quotidiano é manipulado, a cidade intervencionada, torna-se tão necessário comunicar como renovar e inovar¹¹.

No terceiro quartel do século XIX, o jornalismo português atravessa um surto de expansão e consolidação. Entre 1850 e 1859, surgem cerca de 35 jornais por ano; entre 1860 e 1869, a média aumenta para 67; e, entre 1870 e 1879, para 90¹². Até os jornais diários mudam durante os anos 60-70 do século XIX. Em 1865, o *Diário de Notícias* inaugura a fase industrial dos jornais em Portugal com uma tiragem de 17 mil exemplares¹³. E, apesar de se ler muito pouco, aparecem jornais literários e de recreio todas as semanas¹⁴. O crescimento da imprensa pesa em termos de moda, rapidez, distribuição, leitores e escritores ao serviço do Jornalismo que, apesar de indispensável na conexão com o mundo, mantém o carisma de arte menor¹⁵.

A industrialização em Portugal tardia é, afinal, o fator que pode

11 RIBEIRO, Nuno Filipe Canelas Monteiro – *A Gravura na Contemporaneidade. Diálogos, Desafios e Estratégias de Mediação*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, pólo do Porto, 2010. pp. 13, 27, 74. Dissertação de Mestrado em Arte Contemporânea apresentada à Universidade Católica Portuguesa.

12 ALVES, Ana Maria – *Portugal e a Comuna de Paris*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971. p. 11. Apud PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – *A Questão Ibérica. Imprensa e Opinião (1850-1870)*. Porto: Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. p. 5.

13 FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1966, vol. V. p. 915.

14 *Idem*, p. 595.

15 OSÓRIO, Helena Cristina Afonso de Azevedo – *Ambientes Decorativos Românticos em Casas Nobres do Norte de Portugal*. Porto: Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, pólo do Porto, 2008. p. 16. Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas, apresentada à Universidade Católica Portuguesa.

mudar a situação, dando emprego ao excesso rural da população¹⁶. Em 1870, Portugal é visto como um país desorganizado e indiferente aos assuntos públicos com políticos medíocres¹⁷.

Já antes, em 1865, um anúncio oficial da Exposição Internacional Portuguesa, no Palácio de Cristal portuense, refere que «Portugal, outr'ora celebre pelas suas gentilezas d'armas, grandes navegações e aventurosos descobrimentos, d'essas recordações da passada gloria se prevalece para cobrar novos brios, com o fim de na cidade invicta, berço do nome portuguez, no campo de Pedro V, arvorar o pendão da industria cosmopolita»¹⁸. Sobre o edificio construído de pedra, ferro e cristal que se julga «permanente», faz-se referência às *avantajadas dimensões, sendo considerada a sua situação como a melhor para os diferentes usos e destinos*.

Para além do Palácio de Cristal contar com uma construção apropriada ao clima, calculada para oferecer frescura na «estação calmosa», e amenidade nos rigores de inverno, apresenta espaçosos salões e salas de concertos, assim como um magnifico órgão no fundo da nave central, espaços apropriados para galerias de pintura e gabinetes de leitura, salas para cafés e restaurantes de primeira e segunda classe¹⁹ – o que, atualmente, podia ser bem explorado pelos galeristas, artistas e comerciantes ligados às artes que se instalam em torno e no núcleo da rua de Miguel Bombarda. Esta zona alonga-se ao Palácio de Cristal que é destruído e substituído pelo Pavilhão Rosa

16 *Idem*, pp. 941-942.

17 ASENCIO, Gonzalo Calvo – *Lisboa em 1870*. Madrid: Frenesi, 1870. p. 90. Apud FRANÇA, José- Augusto, *op. cit.*, vol. V. pp. 936-937.

18 GAZETA DE PORTUGAL (prop. A. A. Teixeira de Vasconcellos). No 792, 795 (14, 19 Jul. 1865). p. 4. (Porto e Secretaria da Comissão Central, 21 Nov. 1864).

19 GAZETA DE PORTUGAL (prop. A. A. Teixeira de Vasconcellos), *op. cit.*, p. 4.

Mota²⁰, em 1952, o qual podemos comparar a um OVNI que aterra nos jardins românticos, sugando o edifício anterior.

O erro é sempre o mesmo! A falta de visão dos Portugueses.

Recuperar o espaço, em tanto parecido com o Cristal Palace de Londres e enchê-lo de galerias, arte, espaços de design e moda portugueses, teria sido uma boa opção. Mas, não houve ninguém nos anos 50 a ter esse golpe de vista, como hoje se continua a destruir património histórico no Porto sem sequer se salvaguardarem as fachadas mormente de edifícios do século XVI. Interesses maiores, aspirações elevadas, mera política económica? Quiçá.

Nos mesmos anos 60 do século XIX, os símbolos do romantismo português vão desaparecendo um a um – o Marrare, as revistas *O Panorama e Arquivo Pitoresco*, a Casa Farrobo, as crinolinas, o Grémio²¹. Com o Marrare, morre a Casa Farrobo e desaparecem definitivamente as revistas *O Panorama e Arquivo Pitoresco*. Esta última melhora a fórmula da primeira quanto ao aspecto gráfico das ilustrações e com gravuras frequentemente importadas de França. Já em 1865 desaparece a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, o homólogo português da *Revue des Deux Mondes*, que é símbolo da inteligência nacional e à qual Fontes se mantém fiel²².

A gravura mantém-se sempre em permanente transformação, como as outras artes. Dela surgem os embriões de profundas revoluções estáticas operadas nas artes que ditam a própria evolução da arte contemporânea. A sua existência potencializa a escrita, a fotografia, o cinema, as artes digitais e multimédia, e o seu contributo importante na massificação industrial de objetos, no contexto das sociedades

20 OSÓRIO, Helena Cristina Afonso de Azevedo (de Gouveia) – *Impressões sobre a Arte e o Património nas Cidades Europeias mais Visitadas por Viajantes Portugueses (Londres, Madrid, Nápoles e Paris). Notas para o Estudo de uma Sensibilidade Estética (1860-1910)*. Santiago de Compostela: Faculdade de Geografia e História, Universidade de Santiago de Compostela, 2014. p. LIII. Tese de Doutoramento em Estudos da História da Arte e da Música, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela.

21 FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, pp. 920-921.

22 *Idem*, pp. 914-915.

globalizadas. Através da capacidade de reprodução massiva, a gravura promove e é cúmplice de uma das maiores mutações da história da arte, da sociedade contemporânea e da própria história da humanidade.

O diplomata jornalista, mentor e diretor de vários periódicos, António Augusto Teixeira de Vasconcellos (1816-1878), que se diz ter tido personalidade multifacetada²³, está esquecido, mas é o introdutor das novas tendências jornalísticas em Portugal, dando a conhecer através das suas rubricas outros grandes nomes do jornalismo e literatura, como Eça de Queiroz (1845-1900) e Ramalho Ortigão (1836-1915). O livro póstumo *Cartas de Paris* é inédito no sentido de ter sido publicado pelos netos que recolhem uma boa seleção de folhetins do avô, publicados no *Commercio do Porto* e transcritos noutros jornais e revistas como a *Revista Contemporânea* e a *Revolução de Setembro*. A tiragem é de apenas 60 exemplares distribuídos pelos parentes do escritor e amigos íntimos. Em 1902, encontrando-se em Coimbra Antonio Albino d' Andrade²⁴, com os netos do escritor, diz-lhes ter conhecido o avô (grande admirador e seguidor da escola de Garrett) como correspondente dos seus jornais e de possuir uma coleção de folhetins de vários escritores com muitos do falecido jornalista, sendo diversos assinados com o pseudónimo

23 Disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/ActasdeColoquiosConferencias/textos/ARSampaioAVenturaRC.pdf> (6 de maio de 2017, 21h20).

24 Autor do livro intitulado *O Novo Hospital Dom Luiz Primeiro da Santa Casa da Misericórdia de Lamego* – relatório da sua fundação apresentado, pelo mesmo, na sessão solene da inauguração a 15 de maio de 1892. Figura ímpar da sociedade de Lamego com escassas referências à sua personalidade, apenas dados soltos como o facto de ser figura grata e chegada ao Visconde de Guedes Teixeira; es- crivão e juiz da Irmandade de N.a S.a dos Remédios, com papel fundamental na construção do Hospital D. Luiz I, juiz eleito da freguesia de Almacave; presidente da Câmara de Lamego entre 1909 e 1910; fundador do Banco do Douro, diretor substituto e mais tarde diretor. Disponível em https://books.google.pt/books?id=Wfwhdnip4C&pg=PA632&lpg=PA632&dq=O+Novo+Hospital+Dom+Luiz+Primeiro+da+Santa+Casa+da+Miseric%C3%B3rdia+de+Lamego+%E2%80%93+re+lat%C3%B3rio+da+sua+funda%C3%A7%C3%A3o&source=bl&ots=A6T_wO-QakK&sig=avEpFMyfT5_iNkyIcpMGbi3xDk&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKE-wivk5Hqj9zTAhVCxxQKHf7ACxkQ6AEIITAA#v=onepage&q=0%20Novo%20Hospital%20Dom%20Luiz%20Primeiro%20da%20Santa%20Casa%20da%20Miseric%C3%B3rdia%20de%20Lamego%20%E2%80%93%20relat%C3%B3rio%20da%20sua%20funda%C3%A7%C3%A3o&f=false (6 de maio de 2017, 21h43).

de Nabucodonosor²⁵, Nabucodonosor Senior²⁶ e Izabel ou Izabel de Grosbois quando escreve a propósito de modas. Esta obra com dois volumes é a cópia impressa de quase todos os folhetins, tendo-se excluído apenas os que perdem o interesse com o tempo²⁷.

Se compararmos a evolução da arte do século XIX, até ao limiar do século XX, nos campos da arquitectura, artes decorativas e artes visuais, constatamos que os primeiros são caracterizados pelos revivalismos e ecletismo, enquanto o último por um grande número de movimentos artísticos que instauram realidades novas²⁸.

O Realismo²⁹ surge no horizonte estético português. Entre 1865 e 1871, o processo da sociedade liberal do Romantismo, ganha um novo aspecto – o do realismo crítico à maneira de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) que aspira por um mundo novo, tal como Hegel (1770-1831) e Jules Michelet (1798-1874)³⁰. Gustave Flaubert (1821-1880) e Gustave Courbet (1819-1877) são os exemplos escolhidos desta arte nova que tenciona lançar críticas sociais ao mundo criado

25 Nabucodonosor II é o filho e sucessor de Nabopolassar, rei da Babilónia que liberta o reino da Assíria e destrói Ninive. Há uma inscrição que diz ser o favorito de Nebo e é reconhecido como o mais poderoso rei da Babilónia. Nabucodonosor II governa a Babilónia mais de 500 anos depois de Nabucodonosor I e vem a ser conhecido pelo nome de Nabucodonosor pelos estudiosos bíblicos. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Nabucodonosor_II (6 de maio de 2017, 21h44).

26 Nabucodonosor I é o quarto rei da Segunda Dinastia de Isin e Quarta Dinastia da Babilónia. Governa por 23 anos de acordo com a Lista de Reis da Babilónia, sendo o monarca mais proeminente desta dinastia. É mais conhecido pela vitória sobre o Elam e a recuperação do idolo de culto de Marduk. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Nabucodonosor_I (6 de maio de 2017, 21h45).

27 VASCONCELLOS, António Augusto Teixeira de – *Cartas de Paris*. Porto: Typographia a Vapor da Empreza Guedes, 1908, vol. I. pp. V-VI.

28 RIO-CARVALHO, Manuel (Dir.) – História da Arte em Portugal. Do Romantismo ao Fim do Século. Lisboa: Publicações Alfa, vol. II. p. 7.

29 Escola artística que surge no século XIX como reacção ao Romantismo e desenvolve-se com base na observação da realidade, na razão e na ciência. Como movimento artístico, surge em França, e a sua influência estende-se a numerosos países. A passagem do Romantismo para o Realismo, corresponde a uma mudança do belo e ideal para o real e objetivo.

30 FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, vol. V. p. 1080.

pelo Romantismo. Teófilo Braga (1843-1924) e Jaime Batalha Reis (1847-1935) fundam a *Revista Ocidental*. Eça de Queirós e Ramalho Ortigão dirigem a revista *As Farpas* (1871-1883) que adota o esquema parisiense da *Guêpes* de Alphonse Karr (1808-1890).

Quando Eça parte para a América, no início da carreira diplomática, Ramalho fica sozinho à frente da revista como continuador dos folhetistas dos anos 50 e 60. Como crítico de arte vemos-lo defender a escola de Barbizon em 1880, esquecido do realismo à maneira de Courbet que Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) ilustra n' *As Farpas* pois, desde 1870, o artista critica ironicamente a sociedade fontista³¹.

Na Europa como em Portugal, a posição de todo o pensamento funde o espírito francês com o germânico, ligando a moral ideal e liberdade humana. Em 1878, no Porto, surgem as revistas *Museu Ilustrado* e *A Renascença* já representativas da viragem mental e onde se encontram as gerações românticas (Cordeiro, Soares dos Passos, J. C. Machado, Tomás Ribeiro, Soror Dolores, Antero, Teófilo, Ramalho, Eça, Gomes Leal)³². As formações mentais românticas entram em conflito com os novos programas.

A pintura naturalista, baseada na estética realista, sofre influência direta do realismo de Barbizon³³. O Grupo do Leão é introdutor do chamado naturalismo em Portugal que se forma a partir de 1880³⁴. Em Portugal, é por volta de 1880 que as condições de vida alteram e que vários setores se apresentam maduros para receber inovações³⁵.

«Podes calcular que terei desejo de te abraçar, pela graça,

31 Vd. Carta de agradecimento autografada por Julio Cesar Machado, dirigida a Rafael Bordalo Pinheiro:

32 FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, pp. 1086-1088.

33 RIO-CARVALHO, Manuel (Dir.), *op. cit.*, vol. II, p. 29.

34 *Idem*, p. 30.

35 *Idem*, p. 33.

pelo talento, e pela amizade com que me trataas no jornal de hontem, que já só vi ás dez horas da noite, em casa; o abraço, porem, tem de ir – por agora – em carta, porque hoje ás onze horas há a primeira lição de concurso para lente auxiliar de umas cadeiras do Instituto, e tenho de estar lá de ampulheta a regular o tempo e a acompanhar a justiça e o saber humano...»³⁶.

Já antes, em 1868, surge a revista *A Vox Feminina*, publicada por mulheres, atuando em prol da educação da mulher e mostrando que só a educação pode assegurar a sua independência. A revista mostra a crescente insatisfação da mulher. Na literatura, destacam-se nesta época duas romancistas, Ana Augusta Plácido (1831-1895) e Guiomar Torrezão (1844-1898); a poetisa Amélia Janny (1838-1914), cujas *Obras Completas* são editadas pela Câmara Municipal de Coimbra, e a poetisa, crítica, historiadora e educadora Maria Amalia Vaz de Carvalho (1847-1921), que publica regularmente no *Diário Popular* com o pseudónimo de Valentina de Lucena.

A obra de Torrezão compreende romance, poesia, conto e teatro. Usa vários pseudónimos e partes de seu nome: Delfina de Noronha, Noronha Torrezão, Gabriel Cláudio, Roseball, Scentelha, Sith, Tom Pouce. Colabora em jornais e revistas, como *Diário Ilustrado*, *Repórter*, *Vox Feminina*, *Gazeta Setubalense*, *Diário de Notícias*, *Tribuna Popular* e *Crónica dos Teatros*. Publica vários contos em *Brindes do Diário de Notícias* 19 (1883), 25 (1889), 30 (1894), e 32 (1896). Em 1871, funda o *Almanaque das Senhoras*. Dedicase ainda à tradução para o Português de obras estrangeiras, sobretudo peças de teatro. Dentro da atividade literária acima mencionada, prefere a poesia.

Torrezão vê algumas peças suas representadas em palcos brasileiros,

36 Manuscritos do arquivo de João Pedro Pinto de Sousa, Vol. II, Apêndices 2, N.º 9. Apud OSÓRIO, Helena Cristina Afonso de Azevedo (de Gouveia) – *Impressões sobre a arte e o património nas cidades europeias mais visitadas por viajantes portugueses (Londres, Madrid, Nápoles e Paris): Notas para o estudo de uma sensibilidade estética (1860-1910)*. Santiago de Compostela: Faculdade de Geografia e História, Universidade de Santiago de Compostela, 2014. pp. XIX-XX. Tese de Doutoramento em Estudos da História da Arte e da Música, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela.

e também colabora em vários periódicos brasileiros, como na revista *A Mensageira*, que circula em São Paulo entre 1897 e 1900.

Depois de ter colaborado, a partir de 1868, no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, Guiomar Torrezão decide investir num corajoso e ambicioso projeto semelhante³⁷: funda o anuário *Almanach das Senhoras*, em 1871, que se publica até 1928. Trata-se de um almanaque feminino, escrito e publicado numa época em que as mulheres têm ainda muita dificuldade em impor-se na literatura. Esta ação vale-lhe muitas críticas sobretudo da parte de escritores mais conservadores – o que não impede a colaboração de outros elementos do sexo masculino, como é o caso do então polémico Rafael Bordalo Pinheiro³⁸ que desenha a capa de 1876/1877³⁹. De entre as muitas colaboradoras, destaca-se Maria Amália Vaz de Carvalho.

37 ROMARIZ, Andrea Germano de Oliveira – *O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro: Um Ensaio para um Projeto Maior*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. p. 9. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos da Cultura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

38 Vd. Carta autografada de Joaquim de Vasconcellos, datada de 1 de fevereiro de 1890, em papel timbrado da Direcção do Museu Industrial e Comercial do Porto, dirigida a Rafael Bordalo Pinheiro, onde o famoso professor da Universidade de Coimbra agradece o ter recebido do artista um catálogo da Secção Portuguesa da Exposição de Paris onde figuram algumas peças do insigne ceramista e mais declara: «Por infelicidade minha – nada pude ver – cá a dizer admirar porque calculo pelos desenhos que poderia ter admirado o seu trabalho. Outros que viram muito mais mundo do que eu; que foram á Patagônia; que andaram até pelas terras de (?). não admiram o que o amigo faz e até criticaram duramente – console-se!». Manuscritos de João Pedro Pinto de Sousa, Vol. II, Apêndices 2, N.º 8, pp XVI-XVIII. OSÓRIO, Helena Cristina Afonso de Azevedo (de Gouveia) – *Impressões sobre a Arte e o Património nas Cidades Europeias Mais Visitadas por Viajantes Portugueses (Londres, Madrid, Nápoles e Paris): Notas para o Estudo de uma Sensibilidade Estética (1860-1910)*. Santiago de Compostela: Faculdade de Geografia e História, Universidade de Santiago de Compostela, 2014. Tese de Doutoramento em Estudos da História da Arte e da Música, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela.

39 Bordalo terá sido um assíduo colaborador desde os primeiros números pois, logo depois do lançamento do almanaque, Teixeira de Vasconcellos escreve à filha Josepha, em carta datada de 1873: «Quero mandar-te o almanach de caricaturas de Bordallo, mas o exemplar que elle me deu, tem a dedicatória, e por causa d' ehas letras pagaria muito no correio». Ver manuscritos da família de Teixeira de Vasconcellos, Vol. II, Apêndices 3, N.º 15, pp. XL-XLII. Apud OSÓRIO, Helena Cristina Afonso de Azevedo (de Gouveia) – *Impressões sobre a Arte e o Património nas Cidades Europeias Mais Visitadas por Viajantes Portugueses (Londres, Madrid, Nápoles e Paris): Notas para o Estudo de uma Sensibilidade Estética (1860-1910)*. Santiago de Compostela: Faculdade de Geografia e História, Universidade de Santiago de Compostela, 2014. Tese de Doutoramento em Estudos da História da Arte e da Música, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela.

Poetisa, crítica, historiógrafa e educadora, Maria Amalia Vaz de Carvalho, publica regularmente no *Diário Popular* sob o pseudónimo de Valentina de Lucena. Colabora ainda no *Jornal do Commercio*, *Reporter*, *Artes e Letras*, *Diário de Noticias*, *Novidades*, *Ocidente e Commercio do Porto*.

Ricardo Augusto Pereira Guimarães (1830-1889), mais conhecido literariamente por Visconde de Benalcanfôr, é um dos maiores influentes do movimento estudantil *Revolta do Entrudo* que toma graves proporções. Depois de Coimbra, dedica-se à literatura e ao jornalismo e funda, com Camilo Castello Branco (1825-1890), o jornal *O Portuense*. Mais tarde, vai viver para Lisboa onde colabora com o *Arauto*, *Civilização*, *Revolução de Setembro*, *Revista Contemporânea* (e outras publicações). Em 1871, uma carta régia concede-lhe o título de visconde de Benalcanfôr por ser o nome de uma grande propriedade que possui no Alentejo. Afasta-se da política, dedicando-se apenas às letras, escrevendo no jornal *O Comércio do Porto* correspondências de Lisboa e no *Diário de Noticias* folhetins.

Julio Cesar Machado (1835-1890), com o apoio de Camilo Castello Branco, publica no jornal *A Semana*, o seu romance dos 14 anos, *Estrela d'Alva*, em formato de folhetim. Nas suas obras, retrata a vida lisboeta da época de forma crítica e humorística. Notabiliza-se, principalmente, na escrita de folhetins e crónicas, sendo reconhecido como um dos grandes escritores da Lisboa do século XIX, e figurando o seu espólio pessoal e literário no Museu Municipal de Bombarral⁴⁰. Julio Cesar Machado deixa uma imensa colaboração dispersa por jornais e revistas como a *Revista Universal Lisbonense*, o *Diário de Noticias*, o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, a *Revista Ocidental*, a *Ilustração Portuguesa* e o *Eco Literário*, de que é cofundador em 1886, entre outros. Muitos dos folhetins e crónicas de viagem são reunidos em volume. Já antes, a partir de 1858, Julio Cesar Machado substitui Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) como folhetinista regular em *A Revolução de Setembro*. Em 1864, ocupa o lugar de

40 CATÁLOGO do Leilão da Livraria de um 'Distinto Bibliófilo', Porto 1934.

secretário do Instituto Industrial de Lisboa e em 1870 torna-se um dos cofundadores da Associação de Homens de Letras.

Diogo de Macedo (1844-1938), escritor, jornalista, devido a uma grave doença, é obrigado a abandonar os estudos, que inicia em Lisboa e continua em Coimbra. Recuperando a saúde, ingressa no jornalismo e dedica-se à literatura. É redator do *Nacional* e outras folhas políticas e fundador dos jornais *A Visão*, o primeiro jornal democrático aparecido no norte de Portugal e do *Internacional* e da *Revista Literária do Porto*. Dispersam por jornais e revistas composições poéticas suas que, por isso, se perdem.

Alberto d' Oliveira (1873-1940), poeta e escritor portuenses, frequenta a Universidade de Coimbra, onde funda, com António Nobre (1867-1900), a revista *Boémia Nova* cuja polémica com a publicação fundada por Eugénio de Castro (1869-1944), *Os Insubmissos*, funciona como pedra-de-toque para a afirmação dos movimentos simbolista e decadentista em Portugal. Colaborador da *Revista de Portugal*, fundada por Eça de Queirós, o nome de Alberto d' Oliveira está umbilicalmente ligado ao movimento Neogarretista, cujo programa enuncia na coletânea de ensaios *Palavras loucas*. Tendo, no início dos anos 20, dirigido o semanário monárquico e integralista *Ação Nacional* (1921), dedica-se, nos últimos anos de vida, à redação de páginas de memórias sobre o período em que foi cônsul no Brasil e sobre figuras literárias com quem prava como Eça de Queirós e António Nobre. Colabora no *Diário de Notícias*, *O Século*, *O País*, *Jornal do Comércio*, *Jornal de Notícias* e *O Primeiro de Janeiro*, nos quais publica crônicas muito interessantes.

Manuel Roussado (1833-1911) redige, juntamente com Julio Cesar Machado e Eduardo Tavares (1831-1885), *O Almadense*; proprietário redator do *Folhetim*, jornal de crítica literária que começa a ser publicado em 1857; colaborador do *Nacional* do Porto e redator da *Revolução de Setembro*. Estreia-se aos 25 anos como autor dramático, com a revista do ano de 1855, *Fossilismo e Progresso*, representada com

êxito no Ginásio⁴¹.

Posto isto, ressaltamos que hoje, como no passado, escrevem-se e publicam-se artigos de crítica sem qualquer especialidade nas diferentes áreas artísticas e culturais, pesando o conhecimento e estudo de cada qual, assim como das suas fontes.

Mercado em rápida mudança

Em pleno século XXI, o tema recupera um debate antigo. É preciso definir com rigor o valor estratégico dos *media* no contexto da promoção da língua, cultura e valores nacionais – o que está longe de estar encerrado, tal como os efeitos da liberdade e independência dos jornalistas.

As revistas portuguesas de arte e cultura passam, maioritariamente, a ter um formato digital, não obstante continuarem a persistir raras publicações impressas em papel. Neste âmbito, distinguimos a *Artecapital*⁴², *Aujourd'hui*⁴³, *Contemporânea - Making Art Happen*⁴⁴, *Interact*⁴⁵, *Umbigo Magazine*⁴⁶, entre outras criadas de raiz ou rendidas aos encantos da internet. Constatamos que estas publicações surgem cada vez mais em formato digital, não apenas pela exigência de conteúdos e notoriedade dos autores, mas pela qualidade do design e papel com vista à boa impressão das obras artísticas – o que é muito dispendioso e com notório prejuízo nas

41 GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia – Limitada, 1936-60, vol. XIX, pp. 299-300.

42 Disponível em <http://www.artecapital.net/home.php> (16 de outubro de 2017, 11h05).

43 Disponível em <https://shifter.pt/2016/04/como-uma-revista-online-portuguesa-montou-uma-exposicao-com-20-artistas-contemporaneos/> (16 de outubro de 2017, 11h16).

44 Disponível em <https://makingarthappen.com/> (16 de outubro de 2017, 11h12).

45 Disponível em <http://interact.com.pt/tag/actual/> (16 de outubro de 2017, 11h23).

46 Disponível em <http://umbigomagazine.com/pt/> (16 de outubro de 2017, 11h05).

vendas pela especificidade da revista e preço final.

Embora Portugal continue a caracterizar-se pela receptividade de formatos de entretenimento e conteúdos informativos com origem estrangeira, a relação começa a ter um sentido inverso. Com a atividade dinâmica e disseminação internacional de várias revistas especializadas, o mercado do audiovisual abre-se a novos rumos, conhecendo uma forte expansão externa⁴⁷.

A emergência do *webjornalismo* vai confirmar-se nos próximos anos, funcionando como uma alternativa forte aos modelos de comunicação tradicionais⁴⁸.

Este é um caminho para a divulgação da arte e cultura portuguesas que, porventura, pode ir mais longe. Se bem que, para aqueles que experimentaram outros tempos, seja difícil desligarem-se do diálogo, do toque e do aroma do papel.

47 PINTO, Pedro – *Comunicação Social: Mudanças de uma Década*. Lisboa: OBSERVARE, Universidade Autónoma de Lisboa, 2007. p. 2. Disponível em <http://repositorio.ual.pt/handle/11144/1231> (21 de março de 2017, 14h56).

48 PINTO, Pedro – *Comunicação Social: Mudanças de uma Década*. Lisboa: OBSERVARE, Universidade Autónoma de Lisboa, 2007. pp. 3-4. Disponível em <http://repositorio.ual.pt/handle/11144/1231> (21 de março de 2017, 14h56).

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ

Nace en Valencia (España) en 1970. Artista plástico y profesor Titular del área de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, ha sido premiado y seleccionado en infinidad de certámenes artísticos. También ha realizado numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales, entre ellas podemos destacar muestras como la titulada *Personajes de la crisis* (2013-14) presentada en Valencia y Lisboa. Dentro de su faceta como investigador destacan sus trabajos sobre las relaciones entre el cine y la pintura y las poéticas expresivas derivadas de la incorporación de materiales industriales en el ámbito de la creación pictórica contemporánea. Del mismo modo, es evaluador de revistas científicas, miembro del comité científico de Congresos como ICOCEP, o coordinador científico del I Congreso Arte, Naturaleza y Paisaje en el Mediterráneo. También ha ocupado cargos de gestión universitaria tales como Secretario y Vicedecano de Infraestructura y Relaciones con la Empresa en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia desde enero de 2004, hasta la actualidad. En los últimos años complementa su faceta artística e investigadora con proyectos curatoriales como el titulado *Dinero-Dinheiro*, donde se dan cita artistas portugueses y españoles. Vease: webs.um.es/antonio@miwiki/

ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR

Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará-UFC (1992), mestre (1997) e doutor (2001) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP. Realizou estágio Pós-Doutoral em Artes no Departamento de Comunicação e Artes-DeCA da Universidade de Aveiro-UA. É professor do Instituto de Cultura e Arte-ICA e do Programa de Pós-Graduação em Artes-PPGARTES, ambos da UFC. Pesquisador ligado ao Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura-ID+ (Portugal). Líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte-LICCA, registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Artista visual e performer.

ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

Académico Correspondente da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes (2017); Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2014); Investigador integrado do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; Coordenador do projecto BCIP, “Bases Conceptuais da Investigação em Pintura” (2014-2019). Membro do programa de doutoramento *La realidad asediada: posicionamientos creativos*, Universidade de Barcelona (2013); Presidente da Comissão de Avaliação Externa de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES (2009); Professor Catedrático da FBAUP (2008). Doutor pelo Centre du XXème Siècle da Université de Sophia Antipolis, Nice (1990). Licenciado em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (1971). Nasceu em Aveiro (1950). Enquanto artista, realiza exposições, e enquanto investigador realiza estudos em torno de questões associados à pintura e à investigação artística, as relações entre o pensar e o fazer (*Fazer Falar a Pintura, Pensar o Fazer da Pintura*), as metodologias específicas de investigação em pintura, o ensino artístico em contexto de escola de arte, e a teoria e a história da pintura.

AMARAL DA CUNHA

Amaral da Cunha, Fernando Manuel, Vila Nova de Gaia 1954. Escultor e Professor Associado Agregado em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com início em 1985. É Director da Licenciatura em Artes Plásticas e membro colaborador do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade i2ADS. Participou em diferentes acontecimentos culturais individualmente e em grupo: exposições, conferências, simpósios nacionais e internacionais. Recebeu diferentes prémios e distinções. Está representado em diferentes colecções públicas e privadas nacionais e estrangeiras.

CLAUDIA PAIM

Graduada em História (1989) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrado (2004) e Doutorado (2009) em Artes Visuais pela mesma Universidade, com estágio doutoral na Universidad Politécnica de Valencia (Espanha), em 2007-2008. É professora nos Cursos de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado – da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande-RS. Membro colaborador do i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – Portugal. Desenvolve pesquisa sobre coletivos e espaço público, performance e corpo. Como artista atua em coletivos e individualmente com produção em vídeo, instalações, performance, desenho, arte sonora, ação urbana, fotografia, objetos e poesia. Coordena o grupo de pesquisa do CNPq n corpoimagem. Tem textos publicados e exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior.

DOMINGOS LOUREIRO

Nasceu em Valongo em 1977. Doutorado em Arte e Design pela Universidade Porto. Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no Departamento de Artes Plásticas - Pintura. Membro da Comissão Científica da LAP FBAUP. Membro do Conselho de Departamento de Artes Plásticas da FBAUP. Investigador integrado e membro da Direção do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Integra o *Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura* (2014-19). Organização do ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting. (2017, 2019); Organização das 2as Jornadas de Arte e Design, 2017. Artista plástico presente em exposições e coleções em diversos países como Espanha, França, Inglaterra, Bélgica, Itália, Irlanda, EUA, Brasil, Japão, Alemanha, Canadá, Holanda e Portugal, entre outros. Autor e editor de diversos documentos científicos e académicos, entre os quais: Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S., e Almeida, T.: *Painting and Research*, i2ADS/FBAUP 2017; Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S., e Almeida, T.: *Painting and Teaching*, i2ADS/FBAUP 2017; Ponte, S., Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S.: *Sobre Pintura*, i2ADS/FBAUP 2017; Loureiro, D., Torres, S., Varejão, A., e Pinto, A. M.: *Internamente - Pensamento e Prática artística em contexto hospitalar*, SCMP/FBAUP 2018, entre outros. Autor e orador em diversas conferências nacionais e internacionais, em Portugal e no estrangeiro.

GEORGE TOMAS STILWELL

Licenciatura em Medicina Veterinária (1986) pela Universidade de Lisboa. Doutoramento “Avaliação e controle da dor causada por intervenções de rotina em bovinos” (2009). Diplomado pelo European College Bovine Health Management. Clínico liberal até 2001. Professor Auxiliar da Universidade de Lisboa onde lecciona “Clínica de Espécies Pecuárias” e “Bioética”. Veterinário/docente convidado da Universidade de Massey (2018-2019). Responsável do Laboratório de Pesquisa de Comportamento Animal e Bem-Estar Animal. Coordenador do projecto AWIN (Animal Welfare Indicators) – projecto europeu financiado pela U.E. Membro de grupos de trabalho da EFSA sobre saúde e bem-estar dos bovinos. Membro do Conselho Directivo da Ordem dos Médicos Veterinários. Publicou 8 livros, nomeadamente “Clínica de Bovinos”, “Bem-estar de ruminantes”, “Quando os macacos se apaixonam”.

HELENA OSÓRIO

É escritora com obra literária publicada desde 2008, coordenadora editorial desde 2008 com o lançamento da revista de artes *Bombart* de que foi mentora, jornalista cultural desde 1989. É, desde 2012, académica correspondente na classe de Letras da Academia de Letras e Artes. Doutora em Estudos sobre a História da Arte e da Música pela *Facultad de*

Geografia e História (Universidade de Santiago de Compostela), com reconhecimento do grau académico português de Doutor registado na Universidade do Porto. Pós-graduada e mestre em Artes Decorativas pela Universidade Católica Portuguesa (Escola das Artes, Pólo do Porto). Licenciada em Estudos Europeus pela Universidade Moderna de Lisboa. Foi Professora Assistente Convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (2016-2017), em Métodos e Técnicas de Investigação e em Seminário de Investigação. Membro integrado (2016-2017) do extinto Núcleo de Arte e Design do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (i2ADS/FBAUP). Em 2018, é investigadora colaboradora do i2ADS/FBAUP.

JOÃO VILNEI DE OLIVEIRA FILHO

Professor no Campus Quixadá e do Programa de Pós-Graduação em Artes-PPGARTES, ambos da Universidade Federal do Ceará-UFC. Doutor em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-FBAUP (2017), com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia FCT/POPH/FSE. Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro-UA/Portugal (2009) e Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará-UFC (2006). Líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte-LICCA/UFC, registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, e membro do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS/FBAUP. Artista visual e performer.

JOSÉ DIAS

Artista plástico: formação em Artes Plásticas pela FBAUP. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho (*O museu no contexto das transformações socioculturais contemporâneas: o MAC Serralves no Porto*). É doutorando nas Belas Artes da Universidade do Porto e membro colaborador do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP).

Professor: Pós-Graduação, com especialização, em GAE pela Coimbra Business School. Desenvolve pesquisa sobre o Espaço e sua construção, no contexto das novas tecnologias da comunicação e dos fenómenos desmaterializadores. Apresentou em 2017 a comunicação, “*After-space*”, no âmbito do Congresso Internacional sobre Culturas – Interfaces da Lusofonia (UM/Braga). Tem participado em diversas exposições.

NUNO DIAS

Nuno Dias (Porto, 1971) é Doutorado em Design pela Universidade de Aveiro, mestre em Design Multimédia e licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Leciona na Universidade de Aveiro desde 1999 diversas disciplinas de projeto e design de interação na Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Design e na Licenciatura de Novas Tecnologias da Comunicação. Desde 2013 é diretor da Licenciatura em Design. É investigador no ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. No quadro do design de interação e para a experiência, os seus atuais interesses de investigação incluem a epistemologia de Espinosa, a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi, a abordagem fenomenológica e os paradigmas emergentes da interação corpórea.

PEDRO BANDEIRA MAIA

Nascido em 1975, Portugal.

Depois de se licenciar em Design de Equipamento (EUAC) em 2002, abriu o seu estúdio de design de produto e interiores (estudioama.net). Em 2006 conclui a Pós-Graduação em Engenharia de Conceção (IST), em 2009 finaliza o Mestrado em Comunicação

Estética (EUAC), tendo obtido o Título de especialista em Design em 2011 (IPC, IPL e UALG). Leciona desde 2007 (IPC, UA e IPCA), em cursos de Licenciatura e Mestrado nas áreas da Arte e Design, Design e Design Industrial. Está a finalizar o Doutoramento em Design (UA), onde investiga a interseção entre o design de interação, experiência e a inspiração biológica. É membro colaborador do ID+ - Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura.

SABINA COUTO

Vive em Marco de Canaveses, onde nasceu em 1993. Trabalha no Porto. Licenciada em Artes Plásticas – Pintura, 2015 e Mestre em Pintura pela FBAUP, 2017. A frequentar o Doutoramento em Educação Artística na FBAUP. Menção honrosa no Prémio Cármen Miranda, Marco de Canaveses, 2016 e Concurso de objeto público, Hospital da Prelada, 2018. Prémio de Mérito Viana de Lima, Esposende, 2018. Expõe regularmente desde 2009, destacando-se as seguintes exposições: 2018, “Diálogos com Amadeo”, Espinho; “internamente” Hospital da Prelada, Porto; “Deslocamentos Poéticos”, Brasil; 2017, “A essência da Matéria” Museu FBAUP; “Bordalo Pinheiro 170 Anos Depois”, Lisboa; 2016, “Insert Mobility”, CEiiA __ Matosinhos; 2009, Museu Amadeo de Sousa Cardoso, Amarante.

SOFIA TORRES

Nasceu em 1984, vive e trabalha no Porto.

Doutoramento em Arte e Design na FBAUP, 2013/2017, Mestrado em Pintura na FBAUP, 2008/2010. Estudos na Accademia di Belle Arti di Bologna, em Itália, 2006/2007. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura, pela FBAUP, 2003/2008 e membro Integrado do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

Professora Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Desde 2005 participa em várias exposições individuais e colectivas em território nacional (Galeria João Lagoa, Fórum da Maia, Centro Cultural S. Mamede, Silo- Espaço Cultural), e internacional, em países como Brasil (Galeria Mckenzie University, São Paulo), Japão (Nagasaki Brick Hall), Itália (Galeria Altrebates), Espanha (JUSTMAD, Madrid) e recentemente na Austrália (Peanut Gallery). Autora e editora de diversos documentos científicos e académicos, entre os quais: Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S., e Almeida, T.: *Painting and Research*, i2ADS/FBAUP 2017; Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S., e Almeida, T.: *Painting and Teaching*, i2ADS/FBAUP 2017; Ponte, S., Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S.: *Sobre Pintura*, i2ADS/FBAUP 2017; Loureiro, D., Torres, S., Varejão, A., e Pinto, A. M.: *Internamente - Pensamento e Prática artística em contexto hospitalar*, SCMP/FBAUP 2018, entre outros. Oradora em diversas conferências nacionais e internacionais, em Portugal e no estrangeiro.

TERESA ALMEIDA

Artista plástica e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Possui uma Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Realizou duas pós-graduações na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestrado em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra; Doutoramento em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro e Pós-Doutoramento, na VICARTE (FCT/UNL), ambos com bolsa da FCT. Desde 2006 integra a Unidade de Investigação VICARTE pertencendo ao conselho executivo onde participou em vários projectos financiados pela FCT, foi responsável pelo grupo de pesquisa “Criatividade e Materiais Contemporâneos”. Desde 2011 que colabora com o i2ads. Tem participado em vários congressos internacionais e expõe regularmente em território nacional e no estrangeiro. Possui publicações em revistas internacionais, trabalhos de curadoria, prémios e bolsas de estudo.