

ISSN 2183-6973

Soleil de N

ALMA

**CON
VOC
ARTE**

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º15 | SET'2023
ARTE E MOBILIDADE

ISSN 2183-6973

**CON
VOC
ARTE**



**REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º15 | SET'2023
ARTE E MOBILIDADE**



**Convocarte – Revista de
Ciências da Arte**

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial e Revisão
de Pares

N.º15, Setembro de 2023

Tema do Dossier Temático

Arte e Mobilidade: *Eppur si muove!* – a
deslocação entre os artistas e as artes

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

**Coordenação Científica do Dossier
Temático N.º 14 e 15**

Susana Gastal

Coordenação Executiva

Bruna Lobo, Diogo Freitas Costa e
Jamila Pontes

Periodicidade

Semestral

Edição

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

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

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

Projeto Gráfico

João Capitolino

Créditos capa N.º 15

Nome

Créditos capa dossier temático N.º 15

Nome

Produção Gráfica

–

Tiragem

100 exemplares

Propriedade e Serviços

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

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos

– N. 15

Interno à FBAUL

Ana Sousa – FBAUL/CIEBA e ESEL-IPL
António Oriol Trindade – FBAUL/CIEBA
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Isabel Nogueira – Investigadora CIEBA, SNBA
João Peneda – FBAUL/CIEBA-FH
Leonor Veiga – FBAUL/CIEBA
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à FBAUL

Angela Ancora da Luz – UFRJ
Antonio Quadros Ferreira – FBAUP
Antonio Trinidad Muñoz – Investigador UE
Carlos Marecos – ESML-IPL
Cristina Pratas Cruzeiro – FCSH-UNL/IHA
Joana Cunha Leal – FCSH-UNL/IHA
José Francisco Alves – ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA/UGR
Julieanna Preston – TRCCA/TKKPMUW
Leonardo Charreu – ESEL-IPL
Lucienne Jung de Campos – PPGLET/UFRGS
Luis Achutti – UFRJ
Mário Caeiro – ESAD.CR/LIDA + CECC/UCP
Mark Harvey – UA (NZ)
Marlon Miguel – Investigador FCT, CFCUL e ICI, Berlim
Marta Cordeiro – ESTC-IPL
Marta Mendes – ESTC-IPL
Martin Patrick – WRSA/MUW
Pascal Krajewski – CIEBA
Pedro Roxo – DCM, FCSH-UNL
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Ricard Huerta – ICIC-UV
Stefanie Franco – FCSH-UNL
Susana Gastal – UCS
Sylvie Coëllier – UAM

Abreviaturas

ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte
CECC/UCP – Centro de Estudos em Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
COC/Fiocruz – Departamento de História das Ciências e da Saúde, Casa Oswaldo Cruz, Fiocruz
DCM – Departamento de Ciências Musicais da FCSH-UNL

ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha
ESD-IPL – Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa
ESEPF – Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti
ESECS-IPL – Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria
ESEL-IPL – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa
ESML-IPL – Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa
ESTC-IPL – Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa
FBA-UGR – Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
FEUSP – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
FH – Secção Francisco d’Holanda do CIEBA
ICI – Institute for Cultural Inquiry
ICIC-UV – Instituto de Criatividade e Inovações Criativas, Universidade de Valencia
ICOM – Conselho Internacional de Museus (Brasil)
IE-UL – Instituto de Educação da Universidade de Lisboa
IHA – Instituto de História da Arte
PHW – Pädagogische Hochschule Wien
PPGLET/UFRGS – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
SAIC – School of the Art Institute of Chicago
SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
TRCCA/TKKPMUW – Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UA (NZ) – University of Auckland (New Zealand)
UAM – Université d’Aix-Marseille
UCS – Universidade Caxias do Sul
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UE – Universidad de Extremadura
UL – Universidade de Lisboa
WRSA/MUW – Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Índice

CONVOCARTE N.º 15:

ARTE E MOBILIDADE

– 008

EDITORIAL

– Fernando Rosa Dias

– 013

DOSSIER TEMÁTICO

Arte e Mobilidade: *Eppur si muove!* – a deslocação entre os artistas e as artes

– 014

Introdução

– Susana Gastal

– 020

**O Tempo do Movimento –
Ensaio Visual – João Lobo**

– 041

Trilhando a memória. *Pare, olhe, escute!* – Luiz Achutti

– 048

Conversa com Thales Trigo

– 052

Viajantes mastigados: o arquivo do Brasil colonial ingerido, digerido e regurgitado

– Janaína Nagata Otoch

– 075

Francisco Vieira Portuense: um artista viajante do século XVIII em visita a palácios bolonheses

– Bruna Lobo

– 096

Rafael Bordalo Pinheiro. Deambulações artísticas intra e além fronteira

– Maria João Castro

– 113

Simultaneidades e sincronismos na modernidade portuguesa (1915-1918)

– Sheila Nunes

– 141

A poética da água: O desenho como metáfora de movimento do mar à mão

– Grazielle Portella

– 157

Natureza Itinerante: Diálogos entre Mark Dion e Tom Uttech

– Tiago Rocha Costa

– 172

A *Rapariga afegã* de Steve McCurry: viagem exterior e interior

– João Peneda

– 199

Framing a paisagem. Movimento, Paisagem e Cinema

– Vitor dos Santos Gomes

– 219

Da gravidade da mortalidade à mobilidade em queda da imortalidade: uma análise de “As Asas do Desejo”, de Wim Wenders

– Mónica Santana Baptista

– 228

PONTOS DE SITUAÇÃO | LIVRO DE RESUMOS

– 251

CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS

– 255

PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO

Editorial



A arte em mobilidade

– Fernando Rosa Dias

«A peregrinação é um acontecimento narrativo. Por isso, o caminho da peregrinação não é uma passagem que devamos percorrer o mais rapidamente possível, mas antes um caminho rico em semântica. Estar a caminho é uma condição carregada de significações (...).»

(Byung-Chul Han, *A Sociedade da Transparência*, p.49)

Temos ao longo do tempo e das geografias vários processos de deslocações que accionaram momentos decisivos na história dos processos culturais, de influência e descoberta. Não nos faltam exemplos de diferente cariz, mas esboçemos alguns casos.

Podemos falar das deslocações dos próprios objectos culturais, como a chegada a Florença (hoje na Galeria Uffizi) d'*O Retábulo Portinari* (c.1475), obra do pintor flamengo Hugo van der Goes (1440 - 1482), que teria imediato impacto na escola renascentista italiana, enquanto consciência das possibilidades da técnica do óleo da famosa escola flamenga. Ou a circulação de textos e imagens, de livros, desenhos e gravuras, e a sua influência na cultura, como o caso do impacto de gravuras do Norte da Europa (sobretudo de Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Mestre E. S. ou Israël van Meckenem) na pintura dos «primitivos portugueses»¹. Nesse sentido, podemos também considerar que toda a história das exposições está implicada com a da própria partilha e experiência dos olhares. A deslocação até aos lugares expositivos ou a itinerância das curadorias, são modos de experienciar e partilhar cultura.

Também há uma história marcante da deslocação dos próprios artistas como a de um jovem Johann Sebastian Bach de vinte anos que viajou mais de quatrocentos quilómetros de Arnstadt para ouvir as improvisações de Dieterich Buxtehude. Ou a história da ida de artistas portugueses, como bolseiros ou outros apoios, para grandes centros como Paris, em busca de um aperfeiçoamento e de uma aprendizagem da actualidade da aventura da arte moderna². Há uma história da arte portuguesa que se decide e entende nessas viagens, pelo menos desde Francisco d'Holanda, passando pelas viagens de Vieira Portuense ou Sequeira, pelos primeiros bolseiros da geração naturalista, como Marques de Oliveira, Silva Porto, ou pouco depois Columbano e Henrique Pousão, passando ainda pelos primeiros modernistas de lista infidável (Amadeo de Souza-Cardoso, Santa Rita Pintor, Eduardo Viana, Manuel Jardim, Manuel Bentes, Francis Smith, Francisco Franco, Diogo de Macedo, etc...), até, por exemplo, às bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian a partir

de finais da década de 1950, com o famoso caso da revista *KWY* e o seu grupo de editores-artistas. Ou, em sentido contrário, a chegada de artistas vindos do estrangeiro, como os pintores flamengos que chegaram a Portugal em inícios do século XVI a ajudar a formar a escola dos «Primitivos Portugueses», como Francisco Henriques, Grão Vasco ou Frei Carlos, a passagem de artistas viajantes entre os séculos XVIII e XIX, destacando-se o francês Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) que muito marcou Vieira Portuense, ou a chegada em 1928 do suíço Auguste Rocquemont (1804-1852), que se instalava no Porto e Norte de Portugal, para iniciar uma via romântica de paisagem e costumes da arte portuguesa. Ou o impacto nas vanguardas artísticas portuguesas da passagem do casal Delaunay pelo Norte de Portugal (Vila do Conde e Minho) em 1915 e 1916.

Outra dimensão é a da própria viagem como aventura artística. Neste sentido, consideramos que uma das grandes aventuras da pintura no século XIX é o *ar livrismo*, enquanto valorização de um género, a paisagem, perante a autoridade académica da pintura de história centrada na figura humana. Mas foi também um desvio perante os centros artísticos onde estavam instaladas as grandes academias de Belas-Artes, aventurando o artista noutros locais periféricos (permitindo lugares míticos como Barbizon, Capri, Sintra, etc.). Tal significou um relevante desvio de normas e processos académicos, para aventurar o artista perante os caprichos da natureza. O artista não cumpre nem as poses do modelo académico nem o gesto da sua execução, passando a exhibir um gesto criativo noutra aventura e risco perante a natureza e ao olhar dos transeuntes. É ainda a aventura da caminhada, da deslocação perante uma natureza não dominada, não urbanizada, em busca dos seus motivos. Já não há narrativas para o pintor representar, mas o próprio acto de pintar perante os motivos como única narrativa. É a libertação da densidade virtuosa dos temas, enquanto se libertação o gesto do pintor na captação das efémeras sensações fenoménicas da natureza. A arte moderna descobria-se muito através da pintura de paisagem, do artista deambulando na paisagem natural (ou, por vezes, urbana). É isso que encontramos em *La recontre ou Bonjour, Monsieur Courbet* (1954) de Gustave Courbet. A obra surpreende, no caminho entre Saint-Jean e Mireval, o encontro do pintor, em pose orgulhosa e até arrogante, com o seu protector, o coleccionador Alfred Bruyas. É a caminhada do artista confiante na caminhada pela natureza. Ou o cœvo quadro de *Cinco Artistas em Sintra* (1855) de Cristino da Silva, autêntico quadro programático de uma paisagem romântica na pintura portuguesa, em que vemos o mestre Anunciação a pintar, rodeados de figuras que observam o pintor a pintar dentro da pintura, artistas e populares, enquanto o pintor olha para a paisagem, que é, num funcionamento retórico do quadro, o nosso próprio lugar do observador. Este para cá da imagem, onde está o observador, é um horizonte aberto de possibilidades de captação do pintor que nos olha. O nosso olhar está nesse

grande horizonte do grande referente para o programa de paisagem que é a Natureza – no caso, a da encantada região de Sintra. O artista caminha e isso é esforço e trabalho, como nos diz Meyer Schapiro na sua leitura das botas de Van Gogh desgastadas³ e, por este, várias vezes pintadas. Estas aventuras dos artistas, em busca de novos referentes, de novas aprendizagens, ou mesmo de clientes e encomendas, desde as peregrinações de trabalho medievais, das bolsas ou das mais actuais residências artísticas, são agentes de construção das histórias da cultura.

Outras dimensões culturais da deslocação se podem acrescentar num olhar para outras culturas não ocidentais, como na tradição da cultura pictórica dos aborígenes australianos. As suas pinturas eram feitas e logo abandonadas enquanto os sujeitos deambulavam nas suas deslocações pelo território. A deslocação dos sujeitos não transportava objectos nem imagens. Apesar da tradição pictórica forte de várias culturas dos aborígenes australianos sobre córtex, estas não eram para ficar para contemplação. O fazer da imagem, enquanto modo de reviver e recordar, individual ou em hierárquico ritual colectivo de iniciação, é a estrutura da continuidade e invenção histórica da memória colectiva. O fazer é que assinala o domínio do sujeito que transporta a memória. Essa duração é o elemento essencial em que tudo se revive. Depois de executada a imagem perde razão de ser. A recuperação da memória, nessa mnemotécnica do fazer, está cumprida. É desnecessário contemplar. Por outro lado, a narrativa que acompanha a execução, estabelece diálogos com o território. São, muitas vezes, narrativas de deslocações fundadoras do território, como uma cartografia originária das marcas na terra que atravessamos. Culturas nómadas pelo seu território, pelo território que habitam, no qual circulam, sem domínio, sem muros nem cercas, apenas habitando e convivendo para pertencer à ordem da terra⁴. A deslocação é o modo de habitar o seu território. É uma peculiar fusão da criação emergente com a mnemónica de uma história, possível em culturas sem escrita, portanto, em modo pré-histórico, no sentido de anterior à escrita. A duração da execução presente, que é acto criativo e que faz emergir a imagem, é também o que recupera a memória (não porque a vejo ou leio, mas porque a reconstituo enquanto fazer), como salvaguarda futura. Mais dificilmente ficam imagens para a posteridade, tornando frágil, pelo menos aparentemente, este elo de continuidade, enquanto responsabiliza mais o sujeito na memória da cultura e na ligação à terra.

Também consideramos que a mobilidade é marca inerente aos actos culturais como a criação artística ou a reflexão teórica. Podemos pensar analogicamente a reflexão como uma viagem interior, algo que articula e desloca a posição das coisas enquanto as correlaciona e compara, permitindo aceitar a ideia da teoria como narração:

«A teoria como narração estabelece uma ordem das coisas. Esta ordem entretece relações entre as coisas e explica a razão pela qual se comportam de determinado modo. A ordem desenvolve relações conceptuais que tornam as coisas inteligíveis»⁵.

Na mesma linha, defendemos que, na criação artística, a experiência *poiética* pode (e deve) ser mais relevante que a obra final, considerando ser a marca de muita da arte contemporânea, tal como dos recentes desenvolvimentos de uma investigação em artes ou investigação artística⁶. Chegar depressa à obra final é perder o lugar dos acontecimentos que está nessa *narrativa da viagem criativa*. É na deslocação *poiética*, no fazer experimental aberto e continuado, que acontece a narrativa da criação, e na arte contemporânea este é um lugar que tem sido explorado para muita da *narrativa* da obra. Afinal, é no percurso criativo e investigativo que acontecem as interrogações. É aí que se desenrola a procura e interrogação que fundamenta os encontros e decisões do processo criativo. Partir com destino marcado e ligar directamente partida e chegada é perder a deslocação onde se faz a história das experiências. Há uma história das artes e das culturas que é também uma história de deslocações.

Na sua dinâmica editorial *Convocarte* assume que os processos de pensar e criar são modos temporais de deslocação e mudança. A revista tem assumido uma via de revisão de pares que esteja em função não do mero julgamento de um texto, mas da sua discussão, atendendo à sua potencial melhoria, em que cada autor atende à leitura crítica de outro, qualitativa e argumentada, propondo melhorias do seu ensaio. Mais que textos definitivos, *Convocarte* assume em receber textos como propostas, como hipóteses abertas a essa discussão, submetendo-se ainda a uma *mobilidade em função da sua melhoria*. E esta é uma responsabilidade tanto para o *autor* como para o *revisor/leitor*, porque lhe é exigido mais um juízo crítico que um julgamento do texto. No fundo, mais que uma *revisão de pares*, temos proposto uma *discussão de pares*, que nos parece bem mais profícua nas áreas das artes e humanidade.

«Antes de ser signo, antes de se dispor à percepção, ao juízo ou outras recepções, a obra tem já uma história interna, uma caminhada e um processo de trabalho»

(Fernando Rosa Dias, *Elogio da Poiesis, reflexões teóricas para a prática da investigação em artes*, 2022, p.210)

Notas

¹ Cf. Manuel Batóreo, *Os "Primitivos Portugueses" e a Gravura do Norte da Europa. A utilização instrumental de fontes gráficas*, Lisboa: Caleidoscópio, 2009.

² Cf. Fernando Rosa Dias, «A Arte Portuguesa e os ciclos de migração», in *Chiado, Baixa e Confronto com o francesismo» nas Artes e na Literatura - Arte Pública, Espaço Público* (coordenação de José Quaresma), Lisboa: Junta de Freguesia dos Mártires e FBAUL-CIEBA, 2013, p.49-94; Joana Baião. «Artistas portugueses em trânsito: bolsas de viagem e de estudo no estrangeiro, 1918-1939», in *Ler História*, n.º 75, 2019, p.205-227. <http://dx.doi.org/10.4000/lerhistoria.5978>.

³ Meyer Schapiro, «L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'un notation de Heidegger sur Van Gogh», in *Style, artiste et société*, Paris: Éditions Gallimard, 1982. A questão vinha numa correcção a uma abordagem de Heidegger que abordou esta pintura como representando as botas de uma camponesa, referindo-se a uma «condição de camponesa». Martin Heidegger, «A Origem da Obra de Arte», in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. Seria corrigido por Shapiro que demonstraria serem as botas do próprio Van Gogh. Sobre esta questão, cf. Jacques Derrida, «Restitutions de la vérité en peinture», in *La Vérité en Peinture*, Paris: Flammarion, 1978, 291-436.

⁴ Inspiramo-nos na leitura de alguns estudos clássicos sobre a pintura dos aborígenes australianos. Karel Kupka, *Un Art à l'État Brut*, Lausanne: Éditions Clairefontaine, 1962 ; AA.VV., *Australie Noire. Les Aborigènes, un peuple d'intellectuels*, Paris : Autrement, Série Monde HS, n.º 37, 1989.

⁵ Byung-Chul Han, *A Crise da Narração*, Lisboa, Relógio D'Água, 2024, p.66.

⁶ Defendemos esta questão ao longo do nosso livro. Fernando Rosa Dias, *Elogio da Poiesis, reflexões teóricas para a prática da investigação em artes* [prefácio de António Quadros Ferreira: «A poiesis pensa e interroga a investigação artística»], Lisboa. FBAUL-CIEBA, 2022. ISBN - 978-989-8944-79-5.

Introdução



A deslocação entre os artistas e as artes

– Susana de Araújo Gastal e Bruna Lobo

O acto de refletir a deslocação que em artistas e artes – imprescindivelmente em ambos e, contudo, delirantemente – existe, não é mais que lhes retirar o foco e, nesse *ter* retirado, ceder atenção àquilo que era antes garantido nos processos artísticos – isto é, sumamente, enfim, a sua *mobilidade*. O contexto histórico das viagens, desde a expansão territorial, as viagens humanistas; viagens culturais; o *Grand Tour* – todas essas deambulações são, até hoje, em virtude do turismo cultural, testemunhadas por estas artes e artistas. Durante os séculos XVI e XVIII, o papel cultural da mobilidade fora fundamental para a arte, visto ter possibilitado o desenvolvimento da formação artística através do contacto com a antiguidade e com os grandes mestres do Renascimento: facilitou a difusão de obras de arte e do património antigo entre diferentes sociedades e corroborou com a documentação das terras colonizadas por meio das expedições científicas e missões artísticas. Neste contexto, a ideia de viagem desenvolvera-se como prática sociocultural, concomitantemente com a pintura de paisagem, que, então, ascendia como género dominante na Europa. Por um lado a expansão e exploração imperial e, por outro, o desenvolvimento da imaginação através de registos topográficos com uma maior personalidade artística que, por sua vez, contribuíram para o reconhecimento dos ilustradores como artistas viajantes. Depois do século XIX, devido aos avanços tecnológicos produzidos a partir da Revolução Industrial (1760-1840), a viagem tornara-se discurso e fundamento teórico nos processos imaginativos. Do tradicional diário de viagem, a chegada da tecnologia pela fotografia – seguida posteriormente pelo vídeo – favorecera o desenvolvimento de outras criações estimuladas pelos novos meios de locomoção.

É entre as questões académicas que repercutem as questões socioculturais que está, porventura também a deslocar-se, a discussão acerca do decolonial ou decolonialidade – atualização do inicialmente tratado como *pós-colonial*, cujos primeiros passos se deram no âmbito dos estudos feministas. O pensamento decolonial, como tem sido conduzido, questiona a decorrência da expansão europeia entre os séculos XVI e XIX, impondo padrões económicos, sociais e culturais a regiões do actualmente tratado como Sul Global, buscando a emancipação dos territórios periféricos aos centros hegemónicos formados no referido período. Como colocado por Colaço e Damazio (2012, p. 8)¹, o “pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada.” Significaria, nestes termos, uma postura transgressora e insurgente, que discutirá, entre outros, as mobilidades.

Embora o decolonial não seja uma temática explícita neste volume do Dossiê, percorrendo os autores que assinam as reflexões neste *Arte e Mobilidade: Eppure si muove! A deslocação entre os artistas e as artes*, as periodizações elegidas podem nos levar a novas reflexões, sobre o como o colonial se estrutura.

Este dossiê tem início com a deslocação entre os artistas e a arte da fotografia. *João Lobo* regista o movimento que *dos* trilhos e *pelos* trilhos é irremediavelmente presente, em desmaterializações. Utilizando a locomotiva em deslocação de forma a registrar o movimento produzido, desconstruindo as imobilidades que atravessa, há, modernamente, imagens em que a máquina fotográfica se coloca defronte de tudo. Há, Pós-modernamente, a desmaterialização dos espaços por onde ela circula. Inverte a tradição figurativa dos primórdios da fotografia e, todavia, fortemente retoma daqueles momentos o uso da extensão máxima do tempo de exposição – para dar vida à luz –, até que restem apenas as suas silhuetas, num nevoeiro tardio, transbordadas – captando o seu movimento mudo.

Também *Luiz Achutti* seguira trilhos, porém abandonados. Registrou as estações de comboio imobilizadas no extremo Sul do Brasil. Resta a esses espaços a condição de espaços de memória, rememorações de um tempo em que o avanço da economia colonial naqueles territórios, prometia uma inserção na fatura das esferas colonizadoras. A quimera não sendo realizada e o desampontamento e abandono sendo registrados na imagem do fotógrafo.

Outro momento digno de nota desta edição é a entrevista do fotógrafo *Thales Trigo*, realizada por *Bruna Lobo*. Junto com *Simonetta Persichetti*, *Trigo* desenvolveu uma obra consideravelmente distinta no cenário brasileiro: a *Coleção Senac de Fotografia*, expondo as ópticas de fotógrafos de diferentes regiões do Brasil. Entre outros momentos emblemáticos de sua fala, afirma que a “fotografia vem contribuindo para a divulgação de ideias, conceitos e registro de mudanças pelas quais a sociedade passa.” Sobre a relação dos viajantes com a fotografia, explica que muito antes do equipamento de captação de imagens se generalizarem, os que percorriam o mundo “se utilizavam de processos de memorização, ou documentação da jornada. Mapas, diários, registros variados, sempre foram feitos durante viagens, expedições, longas travessias”. A fotografia veio a acrescentar novas dimensões e agilidade aos processos memorialístico.

A edição segue com os artigos, o primeiro é de *Janaína Nagata Otoch*, com “*Viajantes mastigados: a arte que ingere, digere e regurgita narrativas de viagens sobre o Brasil*” nos traz dados sobre o colonial no Brasil, resgatando as figuras de cronistas e cientistas viajantes europeus que, entre os séculos

XVI e XIX, percorreram o território. A autora utiliza o conceito <arquivo>, concebendo-o como o “não o espaço no qual se depositam documentos, mas o ‘sistema que rege o aparecimento de enunciados’ e que estrutura as expressões particulares de um período particular”, seguindo Michel Foucault e Hal Foster. No sistema por ela proposto, estão obras artísticas e literárias do modernismo brasileiro que incorporam o arquivo do Brasil colonial como material para experimentação – são exemplos as de Oswald de Andrade e Vicente do Rego Monteiro, em “obras modernas e contemporâneas que operam a ressignificação de textos e imagens sobre o Brasil produzidos por artistas, cronistas e cientistas viajantes europeus”, no período colonial.

Bruna Lobo analisa as viagens de formação realizadas no século XVIII, apresentando-nos as visitas realizadas a palácios bolonheses, pelo português Francisco Vieira Portuense, em maio de 1796. Além dos desenhos realizados pelo artista, Bruna aproveita-se, para sua análise, do papel dos diários de viajantes, da Igreja, das famílias e dos Carraccis, que tinha como objetivo transformar a *Emilia-Romagna* em destino cultural, para os *grand tourists*. A autora traz uma “associação à noção do Grand Tour, colocando tais artistas no género de viajantes, que tratavam o destino como uma fonte de cultura e conhecimento”, um conceito elisabetano para apresentar jovens ingleses, viajantes privilegiados que se deslocavam acompanhados por um entourage de tutores e artistas, que no futuro deveriam ser as figuras a conduzir os processos coloniais.

Adentrando o século XIX, *Maria João Castro* exhibe-nos as deambulações de Rafæl Bordalo Pinheiro, mostrando-o como uma das “figuras mais marcantes da cultura artística portuguesa da segunda metade do século XIX”, durante a *Belle Époque* portuguesa. Nas artes visuais, Bordalo fez uso de desenho, aquarela e cerâmica; suas caricaturas e ilustrações presentes estiveram presentes em vários jornais e revistas. As suas viagens levá-lo-iam, à certa altura, para o interior de Portugal, mas também para o exterior, traduzindo-se “numa cultura viática” presente em sua obras – talvez facilitada pelo “primeiro troço de linha férrea”, inaugurado em 1856. Também na segunda metade do mesmo século, a introdução da navegação a vapor facilitara a mobilidade para fora do país, por muito que se tratasse de “uma frota que mal assegurava carreiras regulares para as colónias do império português em África, Índia, Macau e Timor”. Dentro do melhor espírito de exercício do poder colonial, satirizou D. Pedro II, imperador do Brasil. Vivenciando o melhor do *espírito do tempo* do século XIX, em 1889 está em Paris, participando da Exposição Mundial. Em homenagem ao centenário da Revolução Francesa, mostra que introduziu e consagrou a Torre Eiffel e o poderio das neo-indústrias europeias.

Sheila Nunes convida-nos ao século XX, abordando a modernidade portuguesa entre 1914 e 1918, período da I Grande Guerra. O conflito bélico interrompeu percursos de vários artistas estrangeiros que residiam em Paris, obrigando-os ao regresso forçado a Portugal. Em Paris cessara a atividade das sociedades artísticas expositivas e a edição dos Salons, as “atividades em torno das artes [sendo] atiradas para a periferia”, ou seja, para Lisboa e Porto. Entretanto, tal *exílio* permitiu aos artistas a prática mais intensiva da pintura, ao “terem em Portugal a revelação da observação da teoria do contraste das cores na própria realidade que os rodeava”. Ao país de acolhimento, foi possível desfrutar do aceleração da introdução da modernidade de que as grandes metrópoles europeias já desfrutavam desde décadas anteriores.

Em artigo sobre “A poética da água”, *Grazielle Portella* adentra do século XX para o século XXI. Portella busca em Vija Celmins e Joana Padrão metáforas do movimento do mar, do tempo em suas efemeridades e do olhar, questionando se “o que o ato de desenhar o movimento do mar pode nos dizer sobre o tempo e o corpo”. A autora busca em Heráclito o aforisma de que tudo flui como um rio, em um constante *devenir*. Para acompanhar sua reflexão, Portella busca o artista japonês Hokusai, Leonardo, David Hockney, a lituana Vija Celmins, a portuguesa Joana Patrão, e a brasileira Adriana Varejão que “estabelece uma ligação entre o velho e o novo mundo, separados por um oceano, estabelecendo nas suas obras, a relação entre Brasil e Portugal no período colonial”.

Tiago Rocha Costa busca a natureza para construir diálogos entre Mark Dion e Tom Uttech. Do primeiro, destaca instalações de 1961, em Massachusetts, questionando o papel das instituições museológicas no entendimento e representação da natureza. Do segundo, destaca pinturas de 1942 que “recorrem a um *realismo-mágico* para reposicionar a natureza como um domínio sublime e intocado pelos humanos, denotando uma romantização dos lugares selvagens”. Em ambos busca não o contraditório, mas sim o que apresentam em comum: “como pode um artista contemporâneo representar a natureza de forma a traduzir os conflitos e sentimentos suscitados pela sua crescente exploração, domesticação, e desaparecimento à escala global?” A palavra decolonial não se faz presente, no entanto as preocupações do articulista aproximam-se dos que teorizam a questão, entre outras, propondo desconstruir o poder colonial que se expressa sobre natureza.

Entre as expressões artísticas que ganharam espaço de reconhecimento no século XX, a fotografia é retomada neste dossiê, junto com o cinema, respectivamente, por *João Peneda*, *Vitor dos Santos Gomes* e *Mónica Santana Baptista*.

Peneda defende que “com a fotografia apareceu o instantâneo, e com isso a possibilidade de fixar o movimento”, as imagens produzidas convocando nossa imaginação e recordações. Ilustra suas ideias buscando o fotógrafo norte-americano Steve McCurry, viajante contumaz por mais de 40 anos, passando entre outros pela Índia, além de realizar cobertura fotojornalística de muitos conflitos, trajetória em que se destaca sua foto icônica “A rapariga afegã” (1984). Reflete que o retrato contribuiu de forma a que se verificasse a pluralidade cultural da sociedade, apontando que os distantes comungam de uma mesma primícia humana.

O frame fotográfico adquire movimento com o cinema. *Vitor dos Santos Gomes*, em “*Framing a paisagem. Movimento, Paisagem e Cinema*”, aponta a paisagem no contexto das artes visuais e do cinema. Debate memória, tempo e movimento com ainda a exibição de casos e conceitos que abordam maneiras diferentes de enxergar a paisagem. *Mónica Santana Baptista* analisa o filme “*Asas do desejo*”, de 1987, com a direção de Wim Wenders. Na película entre seres humanos e anjos, está o personagem Daniel – ser alado que, por amor, tornara-se um anjo caído, isto é, Homem. Estabelece-se então a relação entre o acima e o abaixo; entre o que se move e sente a sensação do movimento, e o que “observa tais movimentos sem os conseguir experimentar”. Como pano de fundo, está a cidade de Berlim, com seus próprios movimentos, também como uma das personagens entre tempos e espaços. Dentre os teóricos consultados para o desenvolvimento deste trabalho, está Emanuel Levinas, para quem, a “verdadeira vida está ausente. Mas nós estamos no mundo”.

Num mundo que *Eppur si muove!* Está o espírito em que esta edição Convocarte Arte e Mobilidade n.º 15 é finalizada, com a inclusão do livro de resumos do *Seminário de Residências Artísticas Pontos de Situação* que aconteceu nas Carpintarias de São Lázaro em Lisboa. Durante os dias 19 e 20 de maio de 2022, debateu-se os contextos, mapeamentos e estratégias de programação de Residências Artísticas (AiR) com 22 palestrantes das mais diversas regiões do país e uma sessão com o *keynote* Paulo Pires do Vale. O evento foi organizado por *Ana Gago, Bruna Lobo e Diogo Freitas da Costa* e teve a comissão científica formada pelos professores *Fernando Rosa Dias* da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, *Laura Castro* da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e *Susana Gastal* da Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade da Universidade de Caxias do Sul, Brasil. Esta parte da edição Convocarte, apresenta os resumos dos palestrantes divididos em 4 painéis: *Os artistas viajantes portugueses: da viagem humanista à viagem cultural*, que teve a colaboração de *Michela Degortes, Maria João Castro, Manuel San-Payo e Mário Linhares*. O painel *Genealogias e antecedentes da Residência artística em Portugal* contou com *João Paulo Queiroz, Isabel Nogueira e Bernardo Brito e Abreu*. O painel 3 mostrou a *Criação artística, Património e*

valorização dos territórios com a participação de Raquel Belchior, Álvaro Moreira de Brito, Samuel Silva e Andreia Garcia. Por fim, o último painel tratou de *Perspetivas artivistas: colaboração, intervenção e mobilização* com contribuições de Virgínia Frois, Rui Mourão e Luís Gomes Costa.

Notas

¹ Colaço, Thais Luzia; Damázio, Eloise da Silveira Petter (2012). *Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial*. Volume IV. Florianópolis: FUNJAB.

O Tempo do Movimento

Fotografias de João Lobo
Texto de Fernando Rosa Dias

No seu percurso de fotógrafo, João Lobo tem desenvolvido um trabalho artístico no âmbito da fotografia que se centra no processo e na acção do aparelho, investindo sobretudo no seu mergulho no tempo de captação. Uma das pesquisas dos últimos anos têm sido os *ruídos* que se assomam durante a *longa exposição*.

Como fotografar a velocidade dentro dela? Não fotografar algo em velocidade, mas a própria velocidade. Não são as coisas que se movem, mas a própria máquina que fixa as coisas. Esta é a deslocação por excelência, aquela que devora o espaço e o lugar das coisas. Se a velocidade é a fuga ao lugar, como a fixo em fotografia?

João Lobo é um artista visual e realizador luso-brasileiro que trabalha com fotografia e vídeo-arte. Autor de livros e filmes, atua como curador de fotografia e cinema. Desenvolve trabalhos com a linguagem minimalista, a pesquisa académica acerca da fotografia no campo ampliado e a realização de filmes experimentais. Premiado internacionalmente, regista-se a sua produção artística no livro JOÃO LOBO: Coleção SENAC, Volume 15, Editora SENAC, São Paulo, Brasil.

"contramão"



"magician"



É a máquina que se move atravessando uma realidade sempre mais imóvel que ela, no caso, e na maioria destas fotografias, através da colocação da máquina à frente de um comboio.

Como que invertendo a tradição da necessidade funcional dos primeiros tempos da fotografia, que era reduzir a necessidade do tempo de exposição para uma melhor e definida captação das coisas, João Lobo insiste antes nesse tempo de captação, essa duração do tempo em que a máquina está a captar a luz. Assim, mais que captar o mundo referencial, é o rasto de um movimento da duração dessa duração, uma dança da luz arrastada nessa temporalidade do registo, que se manifesta.

"a velocidade das coisas"





O que ficam são rastros que captam essa passagem da objectiva pelo mundo. Não temos um referente do real focado, mas uma travessia rápida entre o real, que não se fixa nele que não para nele. Os potenciais referentes próximos dissolvem-se, sem fixação, apenas os frontais e longínquos deixam um espectro da sua captação iconográfica.

O olhar fixado resulta desse atravessar do mundo das coisas pela máquina. Não estamos perante as coisas, mas através delas, ou entre elas. Que coisa fica registada como potencial referencial quando toda a fixação recepção da luz se dá enquanto se passa pelas coisas?

"rosa"



"a casa das bruxas ou desconstrução e reconstrução"



Por isso, se a fotografia, por base, é feita *sobre qualquer coisa*, nos referidos trabalhos de João Lobo o registo é *da passagem temporal das coisas ou da temporalidade da câmara sobre as coisas*. Perde-se o foco do potencial referente.

Apenas conseguimos descortinar fantasmas de presenças monumentais que se protegem numa distância longínqua recuperando o seu perfil tremido ou a sobrevivência espectral da sua presença e alguma legibilidade de reconhecimento referencial.

"sordidez"





Barthes refere a fotografia como um *relógio de ver* (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 5), que se liga a esse clique que marca o *momento* do contacto com a luz. No caso de João Lobo, o clique tem uma duração própria, uma espessura de tempo - e, muitas vezes, João Lobo regista esse tempo de duração da exposição à luz das coisas como informação obrigatória do seu trabalho, muitas vezes bem mais importante que identificar os motivos-foco.

Por isso não é a captação de um instante de luz, mas a duração de uma captação da luz enquanto se atravessa as coisas, se passa pelos motivos sem se fixar neles, resgatando a sucessão de instantes no interior e durante a própria velocidade - «fotografar a velocidade no interior da própria velocidade», como afirmou o próprio João Lobo

"a luz no túnel: o início e o fim"



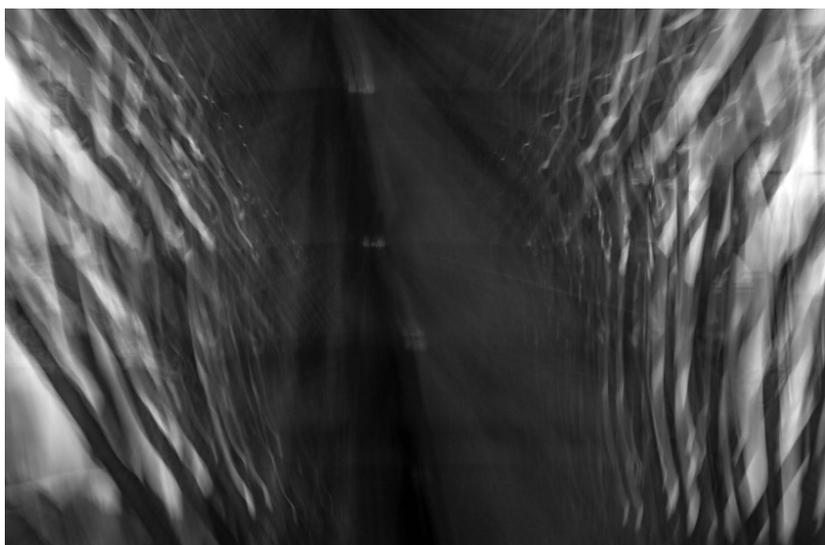
"explosão celular"

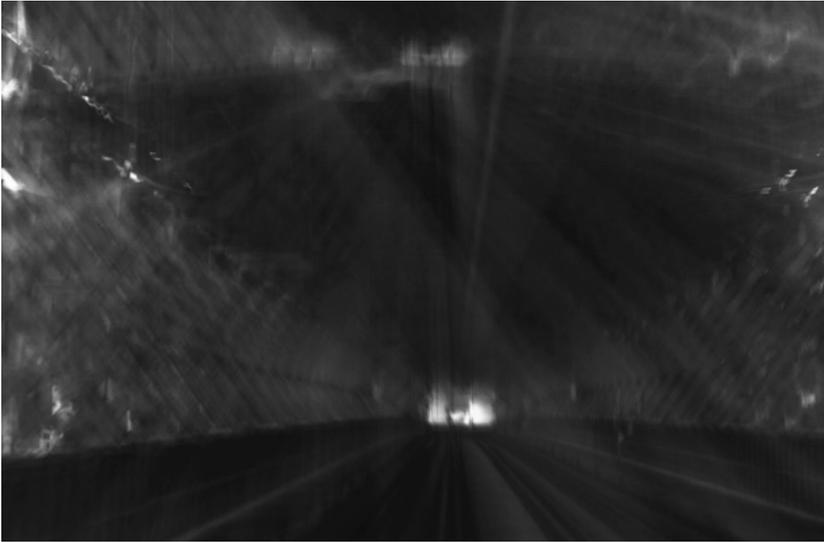


Se a fotografia é essa *repetição mecânica do que não poderá repetir-se existencialmente* (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 2), se ela é o *clique* de um encontro com um Real em *de- vir*, a exploração da longa exposição por parte de João Lobo como que nos faz resvalar a temporalidade desse encontro, acentuando o rasto desse clique (momento) ao retirá-lo da precisão temporal e ao lhe fornecer duração. De modo que, se a fotografia é conhecida pelo modo como transporta sempre consigo esse *contacto* com o motivo focado (o *motivo-alvo*), João Lobo dilata o tempo desse contacto para assim interpor ruídos numa aparente contradição: mais tempo de exposição perante o *motivo-alvo* e mais perda do foco e definição desse mesmo *motivo-alvo*. Para isso interessa-lhe lidar com o movimento das coisas interpostas nesta relação que vai da câmara aos *motivos-alvo* e vice-versa.

A luz só começa a estabilizar-se um pouco nas coisas ao *fundo do túnel*.

"sustentações"





Antes de ser signo a fotografia é aderência de um *momento* (esse *relógio de ver*) enquanto marca de uma presença que lhe sustenta essa relação fantasmagórica com o fotografado. Como *traço* de uma realidade captada num momento, a fotografia por si não julga nem emociona, mas isso altera-se com a presença e escolha do fotógrafo, porque são inevitáveis as intenções do sujeito. Contudo, ao contrário do olho, o sujeito está fora da máquina, do aparelho que vê e regista. O dedo e o olhar do sujeito são exteriores ao aparelho. Daí a dimensão mediadora da máquina e que a diferencia da gravura, onde a imagem emerge ainda da mão humana, é sua criação, tal como nos enuncia Walter Benjamin logo no início do famoso texto *A obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. É nessa distância ou mediação do aparelho que João Lobo actua, como que a amplificando.

"a seta e o objetivo"



"a seta de ZENÃO"



E sabemos que na fotografia enquanto captação, nem há luz total (que seria um monocromo branco) nem a sua ausência (um monocromo negro), mas sempre essa luz reflectida pelas coisas e que formam o mundo onde as variações de luz (e de cor, que é sua consequência, e sempre que for o caso) imprimem esse registo de variação luminosa ressaltada pelas coisas. Daí *não haver foto sem alguma coisa ou alguém*, tal como sublinhou Roland Barthes (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 5). No caso de João Lobo, trata-se de interferir no aparelho para criar zonas não controláveis na relação com os motivos. Por isso, como tentaremos verificar, algo de estranho se passa (mais ainda que na fotografia tradicional) quando, perante a imagem fotográfica, procuramos reconhecer os referentes: entre o motivo-foco do fotógrafo e a imagem fotográfica aconteceram muitos imprevistos, situações que o fotógrafo deixa de poder controlar por consequência das suas manipulações no *studium*.

"alinhavo"





Imagens captadas na aceleração. Não é a máquina fotográfica que está parada para captar o movimento do mundo, mas é esta que se move numa velocidade que ultrapassa os movimentos do mundo. É a fixação do rasto de um olhar em movimento, em duração. Como pode o olhar da máquina fotográfica ultrapassar o movimento do mundo enquanto o capta?

Aqui é a máquina que se esforça, que se acelera, que se leva ao limite. É a máquina que está «em andamento» enquanto capta o mundo. Entre o início do disparo de captação e o seu fim, a máquina já não está no mesmo lugar, já não foca o mesmo mundo referencial (muito menos, o mesmo referente, noção perdida). Na duração desse longo *disparo*, a máquina não está perante uma coisa, mas perante várias.

No fim, fica a dúvida: o que foi afinal focado como coisa referencial?

"dilema nuclear"



"transmissão celular ou memória genética"



A partir das clássicas premissas de Pierce (Charles S. Peirce, *Semiótica*), da relação entre o significante e o referente, consideramos que a fotografia sempre conjugou um modo de relação fundadora como índice, com uma eficácia imagética de ícone. Ao mesmo tempo, é renitente ao *símbolo*. Por um lado, mero traço de luz impresso (índice); por outro, força mimética dessa impressão que se organiza como imagem (ícone) - porque a fotografia «é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura» (Roland Barthes, *A Câmara Clara*, parte 13). Mas há uma estruturante diferença entre a fotografia e a pintura: se a fotografia nasce como um traço do real, estando mais perto do índice que do ícone, uma espécie de «stencil imediato» segundo Susan Sontag, como «recordações do quotidiano» de «passiva agressão», portanto, como que estando *alguém do signo*; a pintura interpreta-a como «versão da coisa» (Susan Sontag, *Sur la photographie*, p.19-21, 210) para assim se *ultrapassar como mero signo* no próprio seio da representação iconográfica.

“o real e o imaginário”





E essas relações (índice e ícone) que a fotografia incorpora, implicam-se: o índice é *contacto* fundador que imprime a luz, é o *pretérito* da luz com as coisas registadas; o ícone é o que se oferece e expõe no *presente*, o que se dá a ver enquanto imagem, conjugando-se melhor na actualidade do olhar, sendo também aqui que melhor se oferece como intenção de signo e de interpretação.

No caso, João Lobo amplia o índice fundador da fotografia, perturbando a relação iconográfica com que a fotografia simulou (e, em parte, ocupou o modo habitual) a tradição da pintura.

Para nós o problema da fotografia não é o da escolha de ser índice ou ícone, mas do modo como estas duas dimensões se conjugam no universo fotográfico. E se tudo se move *entre* um e outro modo, consideramos que o projecto de João Lobo se intromete nesse *entre*, embora preferindo actuar no *modo indicial fundador*, num *fundamento operativo indiciático* através de uma *pressão sobre os dispositivos*. Inevitavelmente, *vamos encontrar mais índices ou traços de temporalidades do que espacialidade de referentes*.

"broto"



"megalópole e fragmento"



É no *regime indicial* que a fotografia (por princípio) é prova de real; a aparência iconográfica se pode intensificar por esse regime - de modo que a *prova do contacto indicial* se alia ao da *semelhança iconográfica*, aliança entre a *carência conotativa* da primeira e a *apetência conotativa do signo icónico* (além da *denotação de si*, no sentido em que no *signo icónico* o «veículo-signo possui as mesmas propriedades que são significadas», diz-nos Charles Morris em *Signos e Valores*). Assim, há uma tensão jogada na fotografia entre a dimensão iconográfica, em que o olhar reconhece referentes na sua actualidade, e um *contacto pretérito com esses referentes*, antes de haver intenção de signo.

"sur toutes choses"





Podemos ainda pensar por onde ficou o lugar convencional do observador? Não é o olhar do observador que acompanha a paisagem a mudar no comboio, cujo olhar acompanha essa mudança da paisagem, mais repentinamente e sem tempo de foco na berma do seu olhar, mais estável ou em lentidão de movimento na lonjura. O observador no comboio está em andamento como a máquina. Nestas fotografias, a máquina está mais frontal e menos lateral. Não está na janela, como o observador na carruagem do comboio a olhar o mundo que passa, mas na vertigem do olhar frontal da locomotiva.

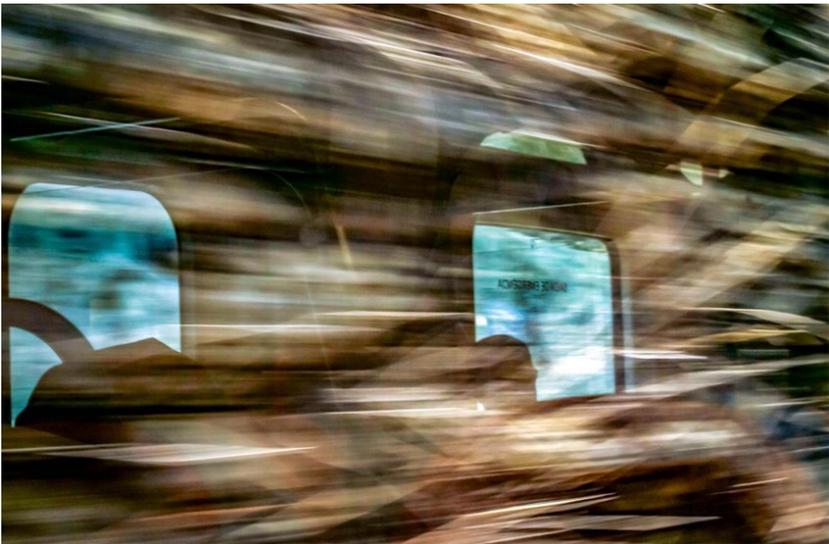
Além disso, e isso é mais determinante, o olhar da máquina não está a ver o mundo a suceder enquanto olha, porque ela fixa esse mundo. Daí ela não registar a sucessão desses momentos, mas as marcas luminosas, os rastros da impressão de luz, no âmago da sua duração. Cada foto é esse *rasto indicial da duração de uma deslocação*.

O que fica em imagem é, assim, algo muito distante das normais analogias entre o registo fotográfico e o nosso olhar.

"seguimento e retorno"



"de ouro"



"vista nua"



Trilhando a memória. *Pare, olhe, escute!*

Luiz Achutti

Texto de Susana Gastal

O sul do Brasil foi ocupado de maneira efetiva pelo capitalismo ocidental europeu e, em decorrência, incorporado social e economicamente a esse sistema, apenas no século XIX. Assim, a criação da Viação Férrea do Rio Grande do Sul - VFRGS pelo governo estadual, em 1920, foi de extrema importância para integração regional, ainda precária em termos de rodovias ou mesmo de hidrovias.

Em 1959, quando encampada pela Rede Ferroviária Federal - RFFSA-RS, a ferrovia já se tratava de uma instituição consolidada no imaginário regional, pelo progresso que significou para diversas localidades do interior. Mais adiante, em 1998, seus trens de passageiros foram desativados, priorizando-se então o transporte de carga de longo curso. Naquele momento, os trilhos foram privatizados, mas não as estações, que se tornaram terra de ninguém.

Quando os apitos dos trens de passageiros silenciaram nas estações abandonadas, necessariamente houve significativa mudança nas mentalidades, no perfil e na economia de diversas cidadezinhas do Estado do Rio Grande do Sul. Independentemente da possível volta do transporte de pessoas em algum momento futuro, o resgate e organização da memória da VFRGS depois RFFSA-RS é de suma importância histórica, arquitetônica e cultural, sem desconsiderar o afetivo.

Os espaços, balcões e bancos das estações das pequenas e médias cidades do estado sul-brasileiro abrigavam os sonhos dos viajantes que partiam e as esperanças dos que ficavam, acenando nas estações para um trem que desaparecia entre fumaças no horizonte.

Mas, também, esses eram espaços que se configuravam como porta de entrada à cidade, para aqueles que chegavam. Junto com os passageiros chegavam os jornais da capital e as cartas, trocas que marcavam um tempo sem celulares ou Internet. Quantos namoros e casamentos se fizeram ou desfizeram tendo como palco as estações férreas, marcadas por idas e vindas dos amores...

Hoje, muitos dos prédios transformados em terra de ninguém, senão abandonados, certamente estão decadentes e desfigurados pelas duras marcas do tempo. Porém, as memórias que abrigam seguem lá, latentes nas paredes desfiguradas dos espaços das estações, como mas memórias afetivas dos moradores vizinhos, sobreviventes ao tsunami das privatizações dos governos neoliberais dos anos 1990.

As pequenas cidades ao longo da linha férrea, que nasceram e cresceram em função das estações, sem os trens de passageiros reduziram-se a placas nas rodovias, a dezenas de quilômetros, em acesso apenas por carro. O progresso, então, tem passado ao largo delas.

São esses movimentos que as imagens de Luiz Achutti registram. As fotos foram registradas os anos 90 até antes da pandemia. Essa publicação vai marcar a retomada desse projeto já mais atrasado do que uma composição inteira perdida. Praticamente todo o material faz parte da vida digital do fotógrafo.



Descrição - Cacequi,
Rio Grande do Sul
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti

Descrição - Estação
Armor, Livramento,
Rio Grande do Sul,
Brasil
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.





Descrição - Muçum,
Rio Grande do Sul,
Brasil
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.

Descrição - Santa
Maria, Rio Grande do
Sul, Brasil
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.





Descrição - Palomas,
Livrimento, Rio
Grande do Sul, Brasil.
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.

Descrição -
Transurbano,
Porto Alegre, Rio
Grande do Sul,
Brasil.
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.





Descrição - Colinas,
Rio Grande do Sul,
Brasil.
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.

Descrição - Pelotas,
Rio Grande do Sul,
Brasil.
Créditos da imagem
- Luiz Eduardo
Robinson Achutti.



Fotógrafo desde 1975, Achutti nasceu na cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil, em 1959. Profissionalmente, iniciou como repórter fotográfico no Coojornal, periódico editado pela extinta Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre, e reconhecido por sua luta contra a ditadura, esta responsável por um dos períodos mais obscuros da história brasileira. Saindo da Coojornal, trabalhou ainda como repórter fotográfico nas sucursais do Jornal do Brasil e Folha de São Paulo em Porto Alegre. Em 1987 criou a agência de fotografia chamada Photon/Fotografia e Notícia.

Forma-se em Ciências Sociais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1994 foi aprovado em concurso público, sendo nomeado professor efetivo do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, da mesma Universidade. Em 1996 obtém o título de Mestre em Antropologia Social, nessa Universidade Federal, e em 2002, como bolsista do CNPq, o título de Doutor em Etnologia no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain, na Universidade de Paris 7 Denis - Diderot. Cunhou e é reconhecido pelo termo Fotoetnografia, cuja proposta é partir da fotografia e buscar a antropologia, e não o contrário.

É colaborador de Phanie - Centre d'Ethnologie et de l'Image em Paris. Seus trabalhos estão nos acervos da Coleção Marp/Pirelli de Fotografia Contemporânea Brasileira, em São Paulo, e do Atelier de Gravuras da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

Foi publicado, entre outros:

- na importante revista Visual Studies [2021, 36(4-5)]
- no Cadernos Cajuina [2022, 7(1)]
- na Revista Horizontes Antropológicos [2021, 61]

É autor dos livros:

- 45 Anos de Fotografia Achutti - Fotos que Vivi
- 25 anos da Fotoetnografia (2021)

Seu Currículo completo está disponível em <https://lattes.cnpq.br/8210836935303968>

Conversa com Thales Trigo

Os primeiros deslocamentos eram realizados à pé. A imagem que ilustra o tema da revista Convocarte é um detalhe da pintura de Rubens (1636-1638) e mostra o movimento dos pés alados de Hermes que garantiam a sua mobilidade para levar mensagens entre os deuses do Olimpo. Coloca-se assim a metáfora do movimento e da velocidade na arte.

“Desde a invenção do sistema negativo / positivo por Talbot, na Inglaterra, a facilidade na reprodução de cópias tornou a fotografia um companheiro dos viajantes, principalmente daqueles que visitavam lugares exóticos, diferentes. Foi assim que a Europa, conheceu, realmente, suas colônias e possessões.

Para mim, a fotografia foi sempre um cantil em um ambiente seco. Fonte de alento e esperança em todos os lugares onde andei e fotografei.

Foi com a fotografia que aprendi a observar o mundo de forma mais saborosa, eficiente, cautelosa.

Com o passar do tempo, nossa presença no tempo e lugares vai sendo, de certa forma, substituída pelas imagens fotográficas. É um jogo entre o fato, o acontecimento, e as fotografias. Não posso dizer que isso é bom, mas, é o que vai acontecendo. Minhas viagens se transformam em um misto, uma realidade distante e objetos planos que observo no computador ou no papel.”

Como o Thales poderia apresentar as dimensões de mobilidade e viagem na fotografia de sua autoria?

FOTO 1: “A fotografia tem uma linguagem objetiva, forte e conveniente para a re-



presentação da velocidade, da violência. A fotografia foi feita durante uma viagem ao Cabo Horn, extremo Sul da América do Sul. A velocidade do vento, a energia das ondas e a permanente tensão dos viajantes só são suplantados pelo prazer e desejo de lá estar.”

Junto com Simonetta Persichetti, desenvolveu uma obra de referência no cenário brasileiro: a Coleção Senac de Fotografia, expondo as óticas de fotógrafos de diferentes regiões do Brasil. Qual a importância do deslocamento/viagem para os fotógrafos nesta coleção?

“Na coleção que desenvolvi junto com a Prof. Simonetta Persichetti, a Coleção Senac de Fotografia Brasileira, apresentamos o trabalho de dezoito fotógrafos brasileiros. Em muitos desses trabalhos, as viagens, os deslocamentos, estão presentes nas fotografias.

Creio que, para muitos fotógrafos, as viagens são partes importantes na construção de uma identidade de trabalho.”

Thales Trigo possui um profundo conhecimento sobre o equipamento fotográfico, adquirido pela prática, trabalhando com

fabricantes de câmeras, filmes e softwares como também pela academia, possui Graduação em Física, Mestrado em Astronomia e Doutorado em Engenharia Elétrica. A partir desse conhecimento, quais os pontos de intersecção que merecem ser assinados entre o equipamento fotográfico e o movimento (dentro do equipamento)?

“No interior dos equipamentos fotográficos os movimentos estão sempre presentes. Em uma câmera reflex, analógica ou digital, por exemplo, o diafragma, o espelho e o obturador se movimentam em cada fotografia, em cada tomada. O movimento no interior das câmeras é essencial para a fotografia.” Para ilustrar de forma mais vívida, a sua explicação, Thales compartilhou uma fotografia capturada durante uma visita a Jerusalém. A imagem retrata o interior da Igreja do Santo Sepulcro repleta de visitantes.



FOTO 2: Na Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém, a luz é reduzida, criando um clima poderoso. Etíopes se moviam respeitosa e lentamente em um movimento circular. Esta fotografia foi feita com um tempo de exposição de oito segundos, utilizando um sistema digital Leaf acoplado a uma câmera Hasselblad. Com a câmera apoiada em uma coluna, eu tinha poucas esperanças de sucesso. Contudo,

a imagem ficou atraente; o movimento é um elemento fundamental.

O seu livro “Equipamento Fotográfico: teoria e prática” teve a sua primeira edição em 1998. Esta publicação o levou a acompanhar a evolução da técnica fotográfica ao longo das seis edições seguintes. Quais são as suas previsões para o próximo passo do equipamento fotográfico?

Acredito que as novas gerações de equipamentos fotográficos serão fortemente influenciadas pela computação e pela inteligência artificial. Muito provavelmente, em prazo curto, um ou dois anos, os novos modelos trarão programas de tratamento como o Photoshop ou Lightroom “embarcados”. Isto é, câmeras que oferecerão aos fotógrafos a possibilidade de tratar rapidamente as imagens e enviá-las por WiFi. Claro que a IA não vai apenas modificar as imagens, mas também, oferecer aos engenheiros desenvolvedores novas possibilidades de projetos e técnicas construtivas de objetivas, corpos e sensores

Thales Trigo é professor de fotografia desde a década de 1980. Com essa imensa experiência, como a fotografia pode educar o olhar, principalmente hoje num mundo em velocidade. Poderia contar alguma experiência que o Thales tenha participado ou desenvolvido que demonstre pelo menos uma contribuição da fotografia para a sociedade?

“A fotografia tem sido, ao longo do tempo, um instrumento útil para o aprendizado em muitas áreas do conhecimento. A fotografia vem contribuindo para a divulgação de ideias, conceitos e registro de mudanças pelas quais a sociedade passa. Num mundo veloz e fugaz, registros digitais dos acontecimentos tornam-se essenciais na comuni-

cação e, de certa forma também, na preservação da memória da civilização. Creio que minha maior contribuição para a fotografia brasileira foi a elaboração e coordenação do primeiro bacharelado em fotografia no SENAC-SP. A edição do meu livro "Equipamento Fotográfico - Teoria e Prática", agora na sexta edição, também foi uma boa contribuição ao estudo da fotografia."

Há mais de quarenta anos, antes dos smartphones e das redes sociais, Sontag refletiu que viajar seria uma maneira para colecionar fotos, com a qual o ato fotográfico é a forma de reduzir sentimentos de desorientação provocados pelo deslocamento. Qual a sua opinião sobre a popularização das fotografias de viagem e a sua disseminação pelas redes sociais?

"Viajantes, muito antes da fotografia, se utilizavam de processos de memorização, ou documentação da jornada.

Mapas, diários, registros variados, sempre foram feitos durante viagens, expedições, longas travessias.

Na minha opinião, a popularização das fotografias de viagens, postadas nas redes sociais são, apenas manifestações de um tipo de poder. "Veja como sou rico", como sou poderoso, como posso transitar pelo "mundo". A fotografia de viagens é, para a grande maioria das pessoas apenas isso. Se, nessas fotografias, uma bolsa cara, um carro possante ou um restaurante famoso puderem ser incluídos, melhor ainda. Por outro lado, não creio que, "viagens", provoquem necessariamente "sentimentos de desorientação". Isso é uma coisa muito pessoal, depende do "viajante" e do contexto da exploração. Pessoalmente, nunca senti essa sensação de deslocamento. Pelo contrário, estar em "outro lugar" é prazeroso, desperta minha curiosidade e atenção."

Em 2007, Thales Trigo expôs "João Pessoa, Olhar de Thales Trigo" - uma exposição inspirada numa viagem à cidade de João Pessoa, Brasil. Como confronta o olhar do fotógrafo viajante com a cidade visitada?

"O interesse que temos por uma fotografia pode ter diferentes origens.

É claro que, nas fotografias usadas na divulgação turística, certos elementos são imprescindíveis. A beleza do lugar, sua limpeza, as facilidades nos transportes, etc. Mas, acredito, que para muitas pessoas, uma cidade real, verdadeira é mais saborosa, interessante, cativante. Para mim, a João Pessoa distante das praias e turistas é muito melhor para se olhar e fotografar."



FOTO 3: "Acho que as "cidades de verdade" são muito mais atraentes do que as cidades de "cartões-postais". Os postais tiveram sua linguagem definida, criada em um período muito precoce da fotografia. Pessoas comuns não viajavam e nem fotografavam. Os postais eram instrumentos de marketing e estão praticamente extintos no gosto popular. A percepção de um fotógrafo experiente pode ser mais elaborada do que a dos cartões-postais.

Escolhi esta imagem porque gostei muito deste lugar. Não sei como está agora. O abandono era total.

Os fotógrafos viajantes desenvolvem projetos, elaboram planos e deslocam-se para regiões remotas do globo para fotografar; apesar, porém, de toda a preparação, acabam por ocorrer imprevistos. Poderia contar/mostrar algumas das suas experiências de viagem enquanto fotógrafo?

“Realmente, imprevistos acontecem nas viagens. São de todas as naturezas e montas. Desde uma mala perdida, uma meteorologia que não ajuda até eventos mais graves. Viajar é, de certa forma, nos expormos ao mundo. Um mundo longe do sofá, do conforto, da segurança, exposto ao frio e calor. Na Bolívia, no alto do Chacaltaya a 5 400 metros de altitude, o obturador da minha câmera congelou, perdi todas as fotos! Muitos anos depois, no Cabo Horn, a mesma coisa aconteceu com a filmadora. No deserto marroquino, uma tempestade de areia deixou meu equipamento impréstável por dois dias. Areia em todos os lugares. É assim que as coisas podem acontecer para quem gosta de viajar. Eu gosto muito.”



FOTO 4: Thales Trigo no estreito de Beagle indo para o Cabo Horn em 2001.

Viajantes mastigados: o arquivo do Brasil colonial ingerido, digerido e regurgitado

Janaína Nagata

Doutoranda em História, Crítica e Teoria da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. Atualmente, é estudante visitante no Departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton.

Sua pesquisa recebe apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

janaina.otoch@usp.br

Resumo

O artigo centra-se na análise e interpretação de obras modernas e contemporâneas que operam a ressignificação de textos e imagens sobre o Brasil produzidos por artistas, cronistas e cientistas viajantes europeus entre os séculos XVI e XIX, entendendo-os através da noção de arquivo. Os trabalhos abordados dividem-se em dois: por um lado, obras artísticas e literárias do modernismo brasileiro que incorporam o arquivo do Brasil colonial como material para experimentação, como as de Oswald de Andrade e Vicente do Rego Monteiro; por outro, obras contemporâneas de Denilson Baniwa que se apropriam simultaneamente de imagens produzidas por viajantes seiscentistas e por artistas modernos para tematizar ora o legado modernista, ora o olhar do viajante. Através do cotejo entre os trabalhos, discernimos diferentes estratégias de subversão de um repositório de imagens no qual estão expressas distâncias, modelos de observação e descrição, triangulações e hierarquias.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, Vicente do Rego Monteiro, Denilson Baniwa, arquivo, iconografia dos viajantes

Abstract

This article focuses on analyzing and interpreting modern and contemporary works of art that resignify a set of texts and images about colonial Brazil produced by European travelers, chroniclers and scientists between the 16th and 19th centuries, understood through the notion of archive. The analyzed works are divided into two: on the one hand, artistic and literary pieces of Brazilian modernism that incorporate Brazilian colonial archives as material for experimentation, such as those by Oswald de Andrade and Vicente do Rego Monteiro; on the other, contemporary works by Denilson Baniwa that simultaneously appropriate images by 17th-century travelers and modern artists to thematize both the modernist legacy and the traveler's gaze. Through the comparison between works, we discern different strategies of subversion of a repository in which distances, models of observation and description, triangulations, and hierarchies are expressed.

Keywords Oswald de Andrade, Vicente do Rego Monteiro, Denilson Baniwa, archive, iconography of travelers

Já faz algumas décadas que noções como as de “iconografia dos viajantes” ou “artista viajante” passaram a ser mobilizadas com frequência nos mais diversos estudos, exposições e debates sobre arte no Brasil. A bibliografia sobre o tema é relativamente abundante, e tem aumentado desde meados da década de 1990, após o êxito do projeto dirigido por Ana Maria Belluzzo, *O Brasil dos viajantes* (1994)¹, que resultou na célebre exposição de mesmo nome.

O fôlego e ambição de *O Brasil dos Viajantes* foram mesmo notáveis: durante quatro anos, Belluzzo e sua equipe dedicaram-se a reunir e sistematizar um “impressionante acervo produzido por artistas e cientistas-viajantes sobre o Brasil entre os séculos XVI e XIX”², antes espalhado por instituições brasileiras e estrangeiras. O universo de fontes coletadas, sistematizadas e postas em diálogo contemplou uma variedade estarrecedora de registros heterogêneos – entre pinturas, gravuras, desenhos, mapas e outras imagens de autoria de sujeitos com formação diversificada e proveniência dispersa (embora quase sempre europeia), produzidas ao longo de mais de quatrocentos anos.

Talvez não seja exagerado afirmar que um empreendimento deste quilate tenha servido de pivô para um *boom* de exposições e publicações dedicadas a difundir e discutir um tal compósito de imagens – iniciativas que obtiveram especial notoriedade por impulso de uma agenda de grandes eventos celebrativos, a exemplo das comemorações de quinhentos anos do “descobrimento” do Brasil³. Mas, efemérides à parte, o fato de que um enorme *corpus* documental sobre o Brasil antes disperso tenha sido repaginado em torno da noção de iconografia dos viajantes é significativo em diversos sentidos⁴. De uma perspectiva abrangente, quem quer que estivesse munido dessa noção não poderia ignorar que aquele imenso repertório de imagens sobre o Brasil expressava também uma história de pontos de vista. A dimensão imaginária das representações sobre o Brasil passou a ser enfatizada, em oposição a uma suposta precisão documental. Analisar tais imagens implicava doravante considerá-las como índices da construção de uma identidade europeia – tanto ou mais do que de uma identidade brasileira propriamente dita⁵.

Isso não significa que a noção de iconografia dos viajantes tenha passado incólume a críticas quanto à sua pertinência. Pelo contrário, avaliações a ela refratárias (ou a noções correspondentes, como a de “artista viajante”) talvez sejam diretamente proporcionais à sua crescente incorporação no vocabulário sobre a história da arte no Brasil⁶. Como argumenta Claudia Valladão de Mattos, viagens sempre fizeram parte da formação artística na Europa, embora nem todos os artistas que viajam sejam considerados “viajantes”⁷. Essa categoria, em realidade, parece aplicar-se apenas àqueles que viajam para além das fronteiras da “civilização” europeia – o que assinala, por si só, um viés eurocêntrico subjacente à categoria. Some-se a isso o fato de que o termo “viajante” denota uma variedade preocupante de ocupações: do aventureiro

ao explorador diletante e expedicionário; do naturalista, cientista e topógrafo ao filósofo; do historiador e diplomata ao militar; do missionário jesuíta ao comerciante; do artista ao funcionário colonial.

Ao criticar a inoperância da noção de artista viajante, Mattos nota ainda que a reverberação do termo sinaliza uma tendência de isolar o “olhar estrangeiro” do “nosso olhar” [brasileiro] e privilegia análises focadas em um discurso abstrato sobre a construção do “olhar europeu”, que desdobra-se em subconstructos como o “olhar britânico”, o “olhar francês”, o “olhar português”, etc⁸. A defesa da autora é explícita: o termo iconografia dos viajantes oblitera uma variedade significativa de imagens e registros sobre o Brasil. Em suas palavras: “[I]nvestigar os contextos específicos que resultaram nessas diferentes imagens deveria ser a preocupação central do historiador da arte.”⁹

O curioso é que entre adeptos e detratores do uso da noção de artista viajante, formou-se uma historiografia da arte marcadamente cindida entre aqueles que utilizam-se do conceito para atribuir às imagens de extração colonial o estatuto de representações do imaginário europeu e aqueles que o rejeitam em bloco em nome de uma obsessão por situá-las devidamente no seu contexto, como se o sentido das obras se restringisse às suas condições circunstanciais de produção ou ao seu presente histórico imediato.

Quanto ao primeiro caso, cumpre ressaltar que esse tipo de abordagem não apenas reforça uma cisão entre *nós* e *elas*, mas a torna operativa. Ao privilegiar a interpretação das imagens em termos de uma cisão de *origem*, tais abordagens arriscam eliminar do horizonte as efetivas possibilidades de inter-relação, multiplicação, combinação e dissolução de imagens, perdendo de vista a identificação de novas sínteses que escapam a essa dinâmica geograficamente determinada. Isso porque as imagens produzidas por viajantes carregam uma trajetória que abrange a relação entre múltiplas culturas, continentes e séculos – elas não são intrinsecamente brasileiras ou europeias, apesar de sua origem ser europeia e sua existência ser, de fato, marcada por relações de força¹⁰. Outro inconveniente é o fato de que a noção de iconografia dos viajantes pressupõe a existência de um correlato textual ou de um “complemento fundamental”¹¹ – a saber, a literatura de viagem. Se, em determinados casos, interpretar os textos e imagens a partir de sua especificidade significa contemplá-los em sua diferença, convém questionarmos em que medida dois conceitos ou gêneros de fronteira – que abrangem uma variedade enorme de registros (cartas náuticas, diários, registros de bordo, relatos, cosmografias, desenhos, gravuras, entre outros), com tons, propósitos e intenções (éticas, políticas, religiosas, científicas, artísticas, ideológicas) diversas – devem ser de fato considerados separadamente, a partir da divisão entre visualidade e textualidade.

Quanto ao segundo caso – isto é, à ambição de investigar as imagens a partir da reconstituição de situações históricas –, não se pode negar que haja uma grande dose de justificação em suas reivindicações por rigor. Mas tampouco

devemos ignorar que uma abordagem a tal ponto restritiva pode facilmente se tornar refém de suas próprias limitações - entre elas, a de considerar uma imagem como produto unívoco de seu tempo e incorrer na eliminação quase completa das diferentes temporalidades nela contidas¹².

Se focalizarmos o problema adotando um meio termo, constataremos que, de fato, o enorme *corpus* documental reunido sob a noção de iconografia dos viajantes forneceu matéria prima para estudos com enfoques variados - dos que incorporam aos que rejeitam os conceitos críticos forjados *tête-à-tête* com a sistematização de um tal acervo. Mas, em comum a grande parte deles reside um mesmo ponto cego: aqui e ali, a dimensão do reaproveitamento, manipulação, transformação e reinserção das imagens é raramente contemplada satisfatoriamente. E esse é um ponto particularmente relevante quando tratamos de textos e imagens sobre o Novo Mundo produzidos no contexto da expansão dos limites da cultura europeia. Sabemos que desde as cartas de Colombo e Vespúcio - passando por Staden, Léry, Thevet, De Bry, entre muitos outros, incluindo-se Debret e von Martius -, ilustrações e motivos de viagem foram reapropriados, repetidos, combinados e manipulados, em processos de sucessivas retomadas que resultaram em um repertório a um só tempo iterativo e em constante transformação, no qual repousa uma temporalidade pulverizada¹³. Acrescente-se que os ciclos de reapropriação e manipulação não se restringem à reutilização de imagens de viajantes por viajantes [europeus], mas ocorrem também no âmbito das mais diversas iniciativas que anseiam constituir uma identidade nacional no Brasil - sobretudo do Império em diante.

Se nos deslocássemos temporariamente da discussão sobre a iconografia de viagens, poderíamos formular as mesmas questões em termos de memória, nas pistas de Aby Warburg e alguns dos que reivindicam o seu legado. De um ponto de vista abrangente, talvez pudéssemos postular que as imagens que costumamos abarcar sob o termo de iconografia de viagens fornecem um testemunho concreto da operação do que Wind chama de "memória social"¹⁴ da arte - que implica a sobrevivência de imagens anteriores em épocas posteriores. Para os fins desse artigo, proponho que concebamos tal repertório de imagens em termos de arquivo, ou mesmo de um "arquivo do Brasil colonial" - sendo o arquivo, não o espaço no qual se depositam documentos, mas o "sistema que rege o aparecimento de enunciados" e que estrutura as expressões particulares de um período particular¹⁵, para usar a definição de Michel Foucault reapropriada por Hal Foster.

Tratar o conjunto de imagens e textos sobre o Brasil como arquivo pode ser proveitoso por muitas razões. Tentarei sucintamente resumir duas, aproveitando-me das reflexões de Hal Foster sobre o assunto. Em primeiro lugar, o arquivo "não é nem afirmativo e nem crítico *per se*"¹⁶, ele apenas fornece as balizas do que pode ou não ser articulado, constituindo o substrato daquilo que Foster chama de "estrutura da memória". Nesse sentido, o que importa

não são tanto os arquivos em si mesmos, mas as “relações arquivais” que se constituem em torno dele. Quando trabalhamos com expressões artísticas que se apropriam de imagens já existentes, a questão portanto não se restringe a identificar imagens, textos, símbolos e significados mobilizados por determinado artista ou grupo de artistas em determinada obra, mas direciona-se simultaneamente a indagar os diferentes modos como esses referenciais são articulados. Sabemos, por exemplo, que um mesmo documento – a carta de Pero Vaz de Caminha, publicizada pela primeira vez em meados do século XIX¹⁷ – foi utilizada na obra de artistas e autores tão diferentes quanto Victor Meirelles, Mendes Fradique, Oswald de Andrade e Humberto Mauro, em momentos históricos distintos. Cada uma dessas obras ativa subliminarmente imagens anteriores, as utiliza como bem as convém, as disfarça, as transforma e as reinsere em um circuito ou um arquivo cujos limites são sempre expansíveis. Atentemos também para o fato de que as operações de articulação de um determinado *corpus* material não necessariamente se constroem por divisões textuais e visuais: quando o que está em jogo são os procedimentos de retomada de um arquivo, a separação conceitual entre o que conveniou-se chamar literatura de viagem e iconografia dos viajantes é estéril. A outra das vantagens em utilizar a noção de arquivo é, portanto, a de não naturalizar uma cisão artificial entre esferas que se retroalimentam – a da imagem e a da palavra.

Apresento essa discussão não porque acredito que o arsenal de conceitos que possuímos seja equivocado, mas porque em determinadas situações ele se mostra limitado. Metodologias, afinal, devem ser consubstanciais aos objetos e aos objetivos de estudo, e não dadas a priori. Essa discussão, entretanto, é inócua caso se reduza a pressupor *in abstracto* que reapropriações e inter-relações entre literatura de viagens e imagens do Brasil colonial existem. Para levá-la adiante, é necessário sondar a existência de tais relações onde elas podem ser apreendidas historicamente – isto é, em objetos individuais ou em séries deles. No restante deste artigo, abordarei sucintamente três conjuntos de trabalhos para refletir sobre os modos de reapropriação de textos e imagens de procedência colonial, produzidos por viajantes que estiveram no Brasil. Trata-se de conjuntos de trabalhos de autoria de: **1)** Oswald de Andrade, **2)** Vicente do Rego Monteiro, e **3)** Denilson Baniwa. Os dois primeiros são expoentes do modernismo no Brasil, ao passo que o terceiro é um artista indígena atuante cujo trabalho tem recebido atenção crescente. Ao examinar diferentes obras que se constroem a partir da reutilização de imagens e textos de viajantes, buscarei discernir uma mudança no que concerne às “relações arquivísticas” no modernismo e na atualidade. As motivações que presidem minhas análises talvez sejam mais heurísticas do que propriamente históricas – o que não anula a relevância das questões levantadas, sobretudo se considerarmos o momento atual de revisão do modernismo estimulado pelo contexto da comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil.

1.

O primeiro caso de que trataremos é também o de alguém para quem o arquivo - a trama infinita e dilatável de imagens, documentos e registros que condiciona a formação e a transformação dos enunciados - é um repositório farto para experimentação. Examinar as relações que Oswald de Andrade estabelece com o arquivo fazendo jus à profusão e complexidade do manejo de suas fontes demandaria um esforço interpretativo que excede minhas possibilidades. Limito-me, aqui, a indicar alguns procedimentos adotados pelo autor ao lidar com um campo enunciativo específico: o da memória do passado colonial, com ênfase nos relatos de viajantes do século XVI que estiveram no Brasil quando este nem bem era o Brasil - ao menos, não um Estado-nação-moderno.

1.1. Mastigar, digerir, recordar: duas vezes Staden

Em 1925, a bordo de um navio rumo à Europa, Oswald de Andrade escreveu sua *Carta Oceano*¹⁸, na qual fazia alusão direta a Hans Staden, aventureiro alemão mantido em cativo pelos Tupinambá no século XVI:

*Até agora brasileiro escritor vindo Europa limitava-se em fazer papel Hans Staden artilheiro Bertioga caiu preso Tupinambás século 16 apavorado antropofagia aconselhava não comer gente. Morubixaba respondia - Não amole, é gostoso.*¹⁹

Em linguagem telegráfica, Oswald recriou a cena em que o mercenário alemão narra o seu encontro com o Cunhambebe (a saber, Morubixaba)²⁰. No seu relato, Staden conta que o chefe Tupinambá certa vez lhe ofereceu um pedaço de carne humana, enquanto comia uma perna e segurava uma cesta cheia de restos. Como resposta, Staden teria dito que nenhum animal irracional devora o seu igual, portanto nenhum um homem poderia devorar outro homem. Cunhambebe então teria cravado os dentes na carne, dizendo: "*Jau ware sche*" - isto é, "sou um tigre, está gostoso".

Ao substituir "sou um tigre" por "não amole", Oswald obteve uma máxima destas que lhe são características e marcam presença em seu célebre *Manifesto Antropofágico*. Uma tal operação atesta que antes mesmo da publicação do manifesto em 1928, o poeta já mastigava o tema da antropofagia através da incorporação jocosa do relato de Staden. Relato que, por sua vez, teria provido o *insight* para a criação do movimento antropofágico. Conta Raul Bopp que estariam Oswald, Tarsila do Amaral e ele em um restaurante que servia rãs quando a ideia do movimento surgiu. Ao chegar a comida, Oswald teria se levantado para fazer um grande elogio à rã, citando a teoria da evolução das espécies e situando a rã entre os antepassados do homem. Tarsila então interviria, dizendo: "isso significa que, deglutindo rãs, somos uns... quase antropófagos"²¹. Bopp complementa sua anedota: "Citou-se

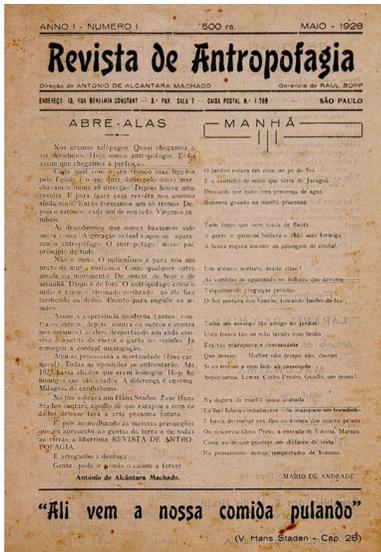


Fig. 1 - Revista de Antropofagia, 1928.

logo o velho Hans Staden [...]: ‘Ali vem nossa comida pulando’”.

A frase, retirada tal e qual do relato de Staden, foi logo destacada e anexada ao rodapé da primeira página da *Revista de Antropofagia* (fig. 1)²², em tipografia quase tão grande quanto o título. Staden, aliás, foi um dos ingredientes prediletos do festim antropofágico, amiúde em lugar de destaque junto ao material heterodoxo que compunha a revista: além de contribuições mais convencionais - isto é, textos originais e inéditos -, a publicação agregava cartas de leitores e poetas, citações recortadas diretamente do arquivo colonial (isto é, de documentos da conquista, relatos de cronistas e colonizadores, corografias e levantamentos territoriais, tratados, textos legais e administrativos, fragmentos da historiografia e de obras literárias do passado, etc.), fragmentos apócrifos, falsos anúncios, títulos em desacordo com o sentido original dos textos, passagens propositadamente descontextualizadas, bilhetes direcionados a autores vivos e mortos, falsos comunicados, bem como artigos assinados por pseudônimos cujos nomes provinham diretamente de crônicas de viajantes (Cunhambebinmho, Poronominare, Tamandaré). Eis uma operação frequente de Oswald de Andrade e dos editores da revista: a de selecionar, em meio ao arquivo profuso de documentos e imagens sobre o Brasil, fragmentos que, justapostos, são capazes de produzir estranhamento e subverter a lógica dos originais apropriados, convertendo-os não apenas em motivo de riso e escárnio, mas também em meio para a reflexão crítica sobre a história.

Na esteira de Benedito Nunes, muitos dos intérpretes da antropofagia oswaldiana a definem como metáfora, diagnóstico e terapêutica a um só tempo²³. Nessa toada, o procedimento de apropriação foi diversas vezes interpretado como um dos sentidos figurados da metáfora digestiva. Mas para além disso devemos ter em mente que engolir, ruminar e digerir são, há muito tempo, utilizados na tradição ocidental como metáforas

da memória. Em “Espaços da recordação”, Aleida Assmann nota que já no século IV, Agostinho escrevera em suas *Confissões*, que “a memória é, por assim dizer, o estômago da alma”²⁴. Devorar o arquivo é, sem dúvida, um feito de Oswald, que, a partir de seus múltiplos procedimentos de resignificação – sobretudo, da colagem –, traz à tona e subverte o substrato da memória. Se isso se torna evidente na *Revista de Antropofagia* (1928), trata-se de um estratagemma que já se ensinara anos antes, na *Carta Oceano* (1925), e, ainda, em *Pau Brasil*, conforme analisaremos na seção a seguir.

1.2. Histórias descobertas

Em sua primeira edição, *Pau Brasil* (1925) abre caminho com uma dedicatória a Blaise Cendrars: “Por ocasião da descoberta do Brasil”²⁵. A descoberta é também motivo inaugural do prefácio redigido por Paulo Prado, que, em uma de suas célebres considerações, observa que Oswald de Andrade, “numa viagem a Paris, no alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, sua própria terra”²⁶. Passados o prefácio e a dedicatória, a descoberta reaparece em *falação*, poema em prosa que compõe o bloco de abertura do livro, onde se lê: “A alegria da ignorância que descobre. Pedr’ Alvares.” É, ainda, *A descoberta*, o título do poema de abertura da primeira série segmentada de *Pau Brasil*, “História do Brasil”, na qual Oswald de Andrade extrai, de fontes documentais variadas – e, sobretudo, da obra dos primeiros cronistas e viajantes europeus que estiveram no Brasil –, matéria para seus concisos “minutos de poesia”²⁷.

Para além do título, a descoberta está em jogo em toda a sessão “História do Brasil”. E não somente porque é neste segmento do livro que Oswald de Andrade se apropria de fragmentos de textos como a Carta de Pero Vaz de Caminha, hoje um emblema da chegada do colonizador na terra local, mas porque o procedimento utilizado para tanto implica a descoberta dos textos apropriados, nos diversos sentidos que a palavra pode adquirir. A relação do poeta com todo um *corpus* documental sobre o Brasil colonial, portanto, já vinha sendo preparada desde *Pau Brasil*, por meio de procedimentos que revelam muito sobre as “relações arquivais” no modernismo – particularmente, a “descoberta” do arquivo com vista à sua conversão em matéria poética. Mas o que significa, efetivamente, “descobrir” o Brasil através da apropriação de relatos de viajantes, missionários e cronistas do Brasil colonial?

“História do Brasil” é uma seção subdividida em segmentos menores, encabeçados por títulos em maiúsculas estampando nomes próprios (fig. 2). Esse recurso faz lembrar inscrições tumulares, como se anunciasse a ascendência póstuma do manancial de fontes mobilizadas²⁸. As vozes evocadas são, respectivamente: PERO VAZ CAMINHA [sic], GANDAVO, O CAPUCHINHO CLAUDE D’ABERVILLE, FREI VICENTE SALVADOR, FERNÃO DIAS PAES, FREI MANOEL CALADO, J.M.P.S (da cidade do porto)²⁹ e, por fim, PRÍNCIPE DOM PEDRO. Em relação à escolha das fontes, a primeira perfaz a chegada do futuro

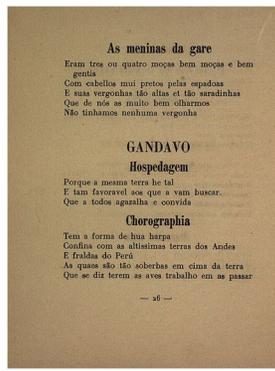
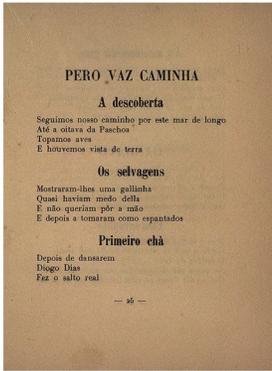


Fig.2 - Oswald de Andrade. "História do Brasil". In: Pau Brasil. Paris: Au Sans Pareil, 1925, pp. 25-6. Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - USP

colonizador à terra e a última situa-se em meio ao processo de independência do Brasil. Que a sessão que dá início a *Pau Brasil* comece pela chegada do colonizador e termine no limiar da independência não é um elemento desdenhável: aqui, a "História do Brasil" coincide com a história do domínio colonial.

Dos documentos apropriados, pincelam-se fragmentos retirados do contexto original e repositionados segundo uma ordem um só tempo diacrônica e lacunar. A disposição de blocos de textos entabulados por nomes próprios destacados em letras garrafais alude a aspectos do gênero dramático, pela divisão em diálogos sem a ingerência de um narrador. A transformação da prosa em verso enseja as alterações de ritmo e forma. Há, ademais, um dado nada trivial: entre cada um dos versos, trechos inteiros dos textos matriz são suprimidos, provocando o encontro entre passagens antes separadas. Da polifonia de vozes, brotam sugestões de todo o tipo – inclusive eróticas –, antes entranhadas nos originais. Vejamos como isso ocorre em dois poemas da série "Histórias do Brasil", *descoberta* e *meninas da gare*, extraídos da Carta de Pero Vaz de Caminha.

1.3. Em nome do achado feliz

Se compararmos a Carta de Caminha e os poemas delas extraídos, constataremos que Oswald de Andrade promove um deslocamento

no sistema de enunciação do material de origem. A carta inicia obedecendo convenções epistolográficas - a começar pelo uso do vocativo Senhor, que indica a autoridade a quem se dirige a voz³⁰. Não há na carta qualquer predileção pela exaltação grandiloquente: ao contrário, Caminha privilegia os fatos "miúdos", como os denomina. Afirmando à autoridade real não descrever mais do que "aquilo que viu e que lhe pareceu"³¹, o escrivão busca confirmar seu lugar adjacente ao relato, como uma espécie de narrador-testemunha com aguçado poder de observação - o que é cuidadosamente demarcado através da repetição de expressões que reiteram a probidade do que está sendo descrito ("segundo os pilotos diziam", "segundo disseram os navios pequenos", "do que tiro ser", "segundo a mim e a todos pareceu"). Aos poucos, a estrutura epistolar cede lugar a uma espécie de diário de bordo, no qual o escrivão registra os fatos ocorridos dia após dia, repetindo e acrescentando informações para melhor fixar os acontecimentos.

Pau Brasil, em vias contrárias, extrai da carta fragmentos concisos que acentuam lacunas de conteúdo e descontinuidades temporais. Subvertendo o seu caráter descritivo, opera na contraface telegráfica do extenso relato do escrivão. Em *A descoberta*, por exemplo, lemos:

*Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava de Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra*

Sem renunciar ao léxico quinhentista de Caminha, Oswald de Andrade elide grande parte das informações descritivas, balizas temporais e espaciais mobilizadas pelo escrivão. Compare-se *A descoberta* com o original:

Então seguimos nosso caminho, por esse mar de longo até a terça-feira de Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, quando topamos alguns sinais de terra, sendo da dita ilha, segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas; os sinais eram: muita quantidade de ervas compridas, Às quais os mareantes chamam botelho; e, ainda, outras a que também chamam rabo d'asno. Na quarta-feira seguinte pela manhã topamos aves a que chamam fura-buchos e neste dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra, a saber: em primeiro lugar, um monte grande, muito alto e redondo e outras serras mais baixas ao sul dele; a terra rasa, com grandes arvoredos.³²

Do texto matriz, Oswald suprime quase todos os sinais de identificação contextual. A crônica de Caminha é urdida por um grande número de orações subordinadas e frases coordenadas que simplesmente não têm lugar na economia abreviada dos versos oswaldianos. Espaço e tempo desvinculam-se de referências cronométricas e ordenamentos causais para ganhar

amplitude e intensidade poética. Na carta de Caminha, além disso, há uma recorrente preocupação em dar nome ao que se vê (as ervas, “as quais os mareantes chamam botelho”; as “aves a que chamam fura-buchos”; “o monte alto, ao qual o comandante pôs o nome de Monte Pascoal”)³³. É justamente essa visão de mundo, pontuada pela sapiência dominadora, que Oswald de Andrade perverte, mostrando que descobrir, em seus poemas, não é reduzir ao assimilável e identificável.

A configuração sintética do poema oswaldiano, quando comparada à descrição lógico-temporal do texto matriz, é expansiva. Se na carta de Caminha a descoberta é colocada a serviço do ato de nomear (para dominar), no poema de Oswald ela parece ser o resultado quase fortuito dos percursos de um caminho que se estende e envolve a surpresa do encontro sem finalidade, inesperado. Tomemos, por exemplo, o verso “Topamos aves”. Em sua economia abreviada e em sua junção com o verso seguinte, “E houvermos vista de terra”, perfaz uma experiência de aproximação ou descoberta em sentido amplo, envolvendo todas as faculdades: além da verbal, também a tátil (“topamos”), a visual (“vista”) e a auditiva (a palavra “houvermos”, do português arcaico, evoca, por corruptela, “ouvimos”, situada nas mediações da palavra “aves”, que metonimicamente indica som e canto).

A respeito dos poemas de Oswald de Andrade, Roger Bastide postula que eles traduzem o esforço de descobrir, por sob todos os lirismos, uma poesia que “surge dos achados de palavras, dos encontros imprevistos dos substantivos e às vezes até da enumeração”³⁴. Trata-se de uma poesia otimista, “de quem se encanta com as coisas”. De fato, esse deslumbramento otimista é um efeito obtido por Oswald na apropriação dos arquivos – que reverberam como “achados felizes” do poeta. Não podemos ignorar, entretanto, o quê de ironia no tratamento poético por apropriação. Leia-se, por exemplo, *As meninas da gare*, o quarto e último poema do bloco PERO VAZ CAMINHA:

*Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas et tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tinhamos nenhuma vergonha*

De pronto, chama atenção o procedimento de converter o encontro do escrívão com as mulheres nativas em uma cena de prostituição contemporânea. Isso envolve tornar explícito um trocadinho caro ao escrívão: de um lado, a vergonha como órgão sexual; de outro, como pudor³⁵. Se Caminha demonstra fascínio e perplexidade diante da nudez das mulheres nativas, Oswald de Andrade desnuda a obsessão pudica do narrador, revelando o olhar conspícuo do sujeito da fala. O duplo direcionamento ao passado e ao presente ressignifica a leitura que se faz da história, marcando o procedimento de desvelamento do arquivo.



Fig.3 - Vicente do Rego Monteiro.
Quelques Visages de Paris (1925).
 Trocadéro. 19,5 x 24 cm. Paris.

A descoberta de documentos, relatos e imagens sobre o Brasil, aliada à subversão irônica de seus enunciados, constitui, portanto, uma dentre as diferentes maneiras encontradas por Oswald na lida com o substrato da história e da memória colonial. O lugar hoje ocupado pelo poeta no panteão do modernismo brasileiro torna a análise de suas estratégias um ponto de partida particularmente relevante para o entendimento dos usos do arquivo na modernidade. Oswald, contudo, não foi o único a tratar os arquivos como uma mina de ouro para a criação artística. A seguir, passemos para o caso de Vicente do Rego Monteiro, para quem os relatos de viajante são igualmente a fonte de um espólio precioso.

2.

Em 1925, durante uma de suas longas estadias em Paris, o artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro publicou *Quelques visages de Paris*³⁶, um curioso livro publicizando poesias e desenhos produzidos por um indígena fictício da Amazônia que passa alguns dias na capital francesa. Em meio a desenhos dos mais célebres monumentos e vistas de Paris - de passagem pelo *Louvre*, pelo *Jardin des Plantes* e pela *Tour Eiffel* - deparamo-nos com um paradeiro nada fortuito: o *Palácio do Trocadéro* (fig. 3), então sede do *Museu Etnográfico do Trocadéro*. Ao lado, vemos um poema que procede como uma espécie de adivinha, marcada pela deliberada confusão

cognitiva em torno do ato de reconhecimento. O indígena de Rego Monteiro parece a todo tempo estar falando de um dos seus, quando, na verdade, é ao europeu que ele se refere.

Com sagacidade, Rego Monteiro joga com o fato de que um olhar distanciado revela mais a respeito do europeu do que dos povos cujos objetos estão em exibição, em uma espécie de incursão etnográfica ao avesso. Há ainda uma dose adicional de ironia: afinal, Rego Monteiro parece estar ciente do papel que esse museu desempenhou em seu tempo – a saber, como paragem obrigatória para artistas e intelectuais europeus direta ou indiretamente relacionados com os círculos de vanguarda na Europa durante as primeiras décadas do século XX³⁷. Em uma era marcada por uma nova onda de expansão colonial, o *Trocadéro* se apresentava uma espécie de paradeiro mítico, onde era possível viajar sem sair de Paris.

A vista consagrada ao Trocadéro é a terceira do livro. O desenho se vale de altos contrastes, de traços sóbrios e geometrizados – ele evoca inclusive, os padrões *art-déco* e a estilização decorativa da cerâmica arqueológica Marajoara, que Rego Monteiro havia estudado através de obras e artigos científicos no Museu Histórico da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro³⁸. Ao lado, os versos:

*casa de um grande guerreiro
a julgar por seus troféus
ele é muito competente na arte
de embalsamar e empalhar
cabeças e corpos de seus inimigos
foi com o maior
aperto no coração
que vi meus ancestrais em
posturas tão estranhas³⁹*

O poema, como dissemos, opera como uma adivinha. Presente nas culturas mais díspares⁴⁰, esse gênero popular era particularmente disseminado na região amazônica – região que Rego Monteiro jamais visitara, mas que ocupou um lugar privilegiado na imaginação do artista⁴¹, mediante seu extenso domínio da obra de viajantes e folcloristas.

Das adivinhas, o crítico russo Viktor Chklovski diz que cada uma parte da descrição de determinado objeto por palavras que o ilustram e o definem mas que não lhe são usualmente atribuídas, para provocar um efeito de estranhamento⁴². Sua estrutura costuma se repetir, girando em torno de: 1) um mal-entendido inicial, 2) um objeto inominado e 3) um desfecho cômico, resultado do desvelamento parcial do conteúdo subentendido.

Em *Quelques visages de Paris*, todos os poemas são organizados segundo essa estrutura. No caso que nos toca, o objeto inominado é, precisamente, o *Trocadéro*. Esse objeto é descrito como local repleto de fragmentos do

corpo – membros dispostos como se fossem troféus, insígnias do triunfo sobre o outro. O narrador especula ser o lar de um guerreiro cruel – um antropófago? Evoca um tópico durante séculos vinculado à América, amiúde associada à imagem amedrontadora do corpo em pedaços – uma imagem repetida à exaustão nos relatos de viagem e convertida em alegoria do continente. Em seguida, lemos o desfecho: a casa, enfim, não pertence a um “selvagem” americano; trata-se, antes, de um museu etnográfico. Lá o narrador reconhece fragmentos de seus ancestrais, que concatenam tanto a postura de seus antepassados quanto a do homem ocidental. Não estivéssemos diante de um poema-advinha, poderíamos esperar de Rego Monteiro afirmações mais categóricas: “O museu etnográfico exhibe artefatos indígenas como troféus de guerra”, “os europeus são como os canibais”. Em vez disso, defrontamo-nos com uma série de obstáculos que demandam um esforço cognitivo em torno de inversões e ambiguidades⁴³.

2.1. Autoria dissimulada

O jogo de inversões em *Quelque visages de Paris* ocorre em vários níveis – seja na apresentação do livro, nas imagens ou no conteúdo das adivinhas, que, por si só, já operam a partir de ambiguidades estratégicas. À primeira vista, um livro de viagens com desenhos e poemas produzidos da perspectiva de um ameríndio que faz uma varredura etnográfica em Paris parece virar do avesso a lógica dos relatos de viajantes ao Novo Mundo. As alusões a esse tipo de relato em *Quelques Visages de Paris*, aliás, podem ser rastreadas em múltiplas dimensões – inclusive, na tipografia escolhida, no formato do livro e na disposição e estrutura interna das imagens, que remetem à de livros como o de Hans Staden (figs. 4 e 5).

Distanciando-nos do contexto da colonização das Américas, entretanto, verificamos que uma referência oblíqua, também associada ao contexto de viagens, parece desempenhar um papel dominante, que fragiliza o ardiloso esquema de inversões de Rego Monteiro: Montesquieu e suas *Cartas Persas*⁴⁴. No prólogo de *Quelques de Visages*, essa referência é patente:

Um dia, um chefe indígena deixou a mata virgem e veio incógnito a Paris. Depois de alguns dias, cansado de tantas grandezas, retornou a sua oca. Numa de minhas últimas viagens ao interior do Amazonas, tive a felicidade de conhecê-lo. Confiou-me suas impressões sobre Paris, e ao mesmo tempo deu-me alguns esboços feitos *in loco*, que reuni com o título de *Algumas vistas de Paris*

Eis que, de início, o artista declara que a sua obra não é exatamente sua: as impressões que deram origem ao livro resultam de memórias e documentos feitos por um outro – no caso, um chefe indígena da Amazônia que não seria

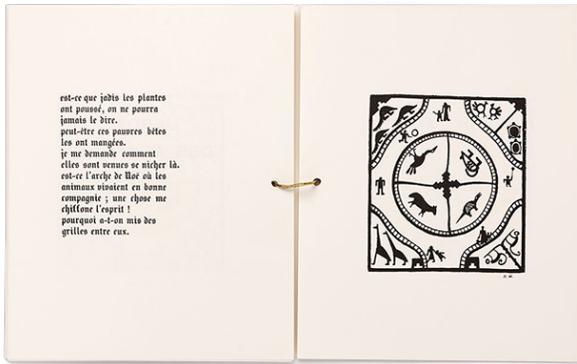
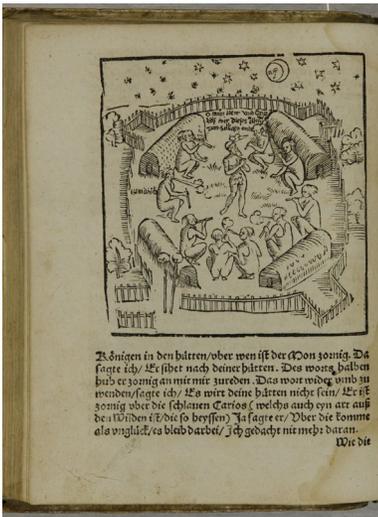


Fig. 4 - Vicente do Rego Monteiro.
*Quelques Visages de Paris (1925). Jardin
des Plantes*. 19,5 x 24 cm. Paris.

Fig. 5 - Ilustração de STADEN, Hans.
*Warhaftig Historia [...] (1557) 1ª ed.,
Marpurg, editor Andress Kolben. Suporte:
19,5 x 15,3 cm. Acervo digital Biblioteca
Brasiliiana Guita e José Mindlin.*



ouvido senão por intermédio de Rego Monteiro. Esse modelo de prólogo tem precedentes, sendo um dos mais conhecidos as próprias *Cartas Persas*, em cujo prefácio Montesquieu declara não ser mais do que o tradutor dos persas que moraram com ele por tempo limitado em Paris e lhe confiaram parte de sua correspondência.

Fingir que se publicam documentos de viajantes configura uma estratégia crucial para a construção do romance de Montesquieu. Nele, o autor esforça-se em apagar os vestígios de sua atividade inventiva: “levando as coisas ao limite, [...] o autor apaga-se a si mesmo”⁴⁵, atribuindo aparente autonomia a quem se concede a pena. É justamente essa obliteração da invenção literária o que lhe garante um lugar ao mesmo tempo *dissimulado* e *privilegiado* na ecomia da obra. Recorrendo a outra terminologia, trata-se precisamente do que Jean Rousset chama de “ficção do não-fictício”⁴⁶: “é por meio da ficção que o fictício é eliminado, e é para melhor aparecer que o romancista se dissimula.”⁴⁷ Nas *Cartas Persas*, essa estrutura é também o que enseja a estrutura polifônica do romance - uma coletânea de missivas que tem “tantos autores quantos são os epistológrafos”⁴⁸. Para Montesquieu, apresentar-se como editor permite operar no entreposto de um espaço cindido entre duas capitais geográficas, unindo as vozes das diferentes missivas.

Por um lado, semelhante dissimulação dá o tom do prólogo de *Quelques Visages de Paris*.

Evidentemente, estamos lidando também com uma ficção de não-ficcionalidade: o chefe indígena de Rego Monteiro é um veículo de sua imaginação. Não consta na extensa bibliografia consultada que Vicente do Rego Monteiro tenha jamais visitado a Amazônia: seu acesso às referências marajoaras e ao folclore amazônico é dado de segunda mão, recolhido de suas visitas ao Museu da Quinta da Boa Vista e do próprio Trocadero - isto é, de arquivos. E, não obstante, por mais que Rego Monteiro repita os passos indicados no prefácio de Montesquieu, ele não logra ocupar o mesmo lugar de editor-tradutor, oculto e onisciente, que faz prevalecer a sua própria lógica através do manejo das relações entre perspectivas diversas. Em *Quelques Visages de Paris*, mais do que arranjar e apresentar vozes diversas, o artista difunde um único conjunto de impressões. Excluída a multiplicidade de pontos de vista, ele passa a ser o veículo da redução sociológica de um chefe indígena. Ao ocultar o nome desse chefe, Rego Monteiro faz prevalecer o seu papel cultural - despojando-o de sua identidade individual. Essa figura anônima funciona como um *alter ego* ou substituto do autor - um duplo, cuja função é outorgar-lhe o que hoje chamamos de lugar de fala. Nessa dinâmica, a figura indígena anônima é rapidamente consumida, e sua anulação é diretamente proporcional à sua obliteração pelo próprio autor.

A autoria dissimulada de *Quelques Visages de Paris* é, evidentemente, um traço característico dessa obra particular. Entretanto, cumpre questionarmos em que medida esse procedimento não é também coextensivo ao modernismo em geral, considerando sua lida com os arquivos coloniais. Embora esse aspecto não anule a inventividade que permeia a obra de Rego Monteiro, ele aponta para um viés problemático do posicionamento da figura do autor e da figura do indígena em seu trabalho. No terceiro e último segmento, pretendo abordar essa questão através de uma aproximação à produção de Denilson Baniwa, na qual encontramos reflexões instigantes a esse respeito.

3.

Na pintura *ReAntropofagia* (fig. 6), de Denilson Baniwa, uma cabeça com os traços de Mário de Andrade, fundidos com o semblante de Grande Otelo (intérprete de Macunaíma no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade) jaz em uma bandeja como uma oferenda, evocando uma natureza morta. Ao lado, situa-se o célebre livro do escritor decapitado, junto a um bilhete em que se lê: "Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e *pax mongólica*. Que desta longa digestão renasça Makunaimí e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas".

Durante o ciclo de encontros "1922: modernismos em debate", realizado em parceria entre o Instituto Moreira Salles, a Pinacoteca de São Paulo e o MAC-USP, Baniwa referiu-se ao bilhete nesta pintura, fazendo um paralelo entre o que conhecemos como *pax mongólica* - que ele interpreta como garantia da



Fig. 6 - Denilson Baniwa. *ReAntropofagia*, 2018. Técnica mista. Coleção do artista/Comodato da Pinacoteca de São Paulo.

Fig. 7 - Denilson Baniwa. *Modernismo: decifra-me ou te devoro*. Nanquim e recortes colados sobre impressão digital. Coleção do artista.



estabilidade pelo domínio do Outro - e a cosmologia de seu povo⁴⁹. Em sua fala, o artista explica que na ética de guerra Baniwa e de outros povos indígenas, uma prática frequentemente realizada como modo de vingança era o sequestro ou a captura do Outro através da retenção de uma de suas partes, convertida em *xerimbabo*, um objeto de estimação a ser guardado. A retenção de uma parte do outro, por sua vez, funcionava como a garantia de seu domínio: ao guardá-la, quem a retivesse prendia o prisioneiro a essa terra, impedindo que seu luto fosse realizado. Nessas condições, a única forma de proceder o luto parental e devolver o morto ao cosmos se tornava recuperar a parte capturada - isto é, reaver o *xerimbabo*.

Baniwa especifica que entre os povos que praticavam a antropofagia, era comum triturar os ossos do prisioneiro e ingeri-los, com exceção do fêmur, transformado em *xerimbabo*. Outra prática corrente era a de reter a cabeça mumificada dos guerreiros capturados - a maioria das quais hoje se encontra em museus etnológicos na Europa e lá permanece, nas palavras do artista, na condição de "prisioneiros de guerras"⁵⁰. Em sua colagem digital *Modernismo: decifra-me ou te devoro* (fig. 7), Baniwa funde uma dessas cabeças mumificadas a um retrato de Oswald de Andrade, como se assim transformasse o autor do Manifesto Antropófago em um *xerimbabo*.

Mas existem, como ele explica, certas restrições para esse ritual. Em primeiro lugar, os Baniwa só se permitem alimentar daqueles que eles julgam ter as mesmas qualidades que eles, em termos de coragem, força, inteligência, sagacidade. É por isso que os Outros (brancos) não podem ser canibalizados. Denilson Baniwa então dirá: "no caso da arte moderna indígena, esse devorar do Outro só é possível, ao meu ver, quando o artista ou a artista estiver no mesmo nível que a gente ou em um processo de iniciação, como acredito que Mário de Andrade e Oswald de Andrade eram - eles não eram indígenas, eram brancos, mas, de alguma maneira foram iniciados nesse processo⁵¹".

Podemos, portanto, interpretar a conversão que Baniwa faz dos modernistas em *xerimbabo* não como o resultado direto de sua captura, mas como uma etapa dentro do processo de *nakoada*, que permite o devido luto parental dos entes perdidos. Dessa perspectiva, Mário e Oswald não teriam sido imediatamente responsáveis por usurpar a cultura indígena – como muitas críticas um tanto levianas ao modernismo brasileiro têm sugerido recentemente. Antes, é possível que eles tenham sido como intermediários, que teriam eles mesmos se apropriado do espólio da colonização europeia. O próprio Baniwa comenta, referindo-se a uma formulação de seu companheiro indígena Jaider Esbell, que “se a gente coubesse na cabeça do Makünaimî na época que ele foi capturado por Koch-Grünberg e depois roubado por Mário de Andrade, saberíamos que ele se deixou ser roubado e capturado para que em 2021 pudéssemos retornar e tomar de volta o osso roubado e assim pudéssemos fazer o nosso *nakoada* [ritual de luto]⁵²”. Aqui, ele se refere ao fato de que durante o processo de produção de sua rapsódia literária, Mário de Andrade ainda não havia viajado à Amazônia; na realidade, a reunião de grande parte de suas referências para a criação de Macunaíma partiu da apropriação do arquivo: dos relatos de viajantes, estudiosos e folcloristas, entre eles, o etnólogo e explorador alemão Theodor Koch-Grünberg⁵³.

É como se através da ética de guerra dos Baniwa, Denilson se apropriasse da imagem dos modernistas, tornando sua produção parte de um arquivo em eterna expansão, passível de ser retomado e ressignificado. Mas não é unicamente através da citação direta a figuras como Mário e Oswald de Andrade que Baniwa procede: em muitas de suas colagens os procedimentos de descoberta do arquivo para a extração de uma máxima humorística ou de inversão deliberada, presentes na obra de Oswald de Andrade e Rego Monteiro, são retomados e pontuados por referências explícitas. Isso ocorre, por exemplo, nas colagens *O antropólogo moderno já nasceu antigo* e *Lord*, que se apropriam de imagens produzidas por viajantes para inverter entre a lógica sujeito-objeto, convertendo os indígenas nelas presentes – antes objeto do registo etnográfico – em observadores. Nesses casos, diferentemente do que ocorre com *Quelques Visages de Paris*, de Rego Monteiro, a figura do indígena não é mais um duplo fantasmático do artista, mas o próprio sujeito da ação.

Em outra das colagens do artista, *Leia a minha sorte* (fig. 8), três gravuras que ilustram os Tupinambá são retiradas do livro do missionário viajante seiscentista francês Jean de Léry para serem convertidas em cartas de Tarot, apresentadas como se compusessem a sorte tirada em um jogo divinatório que encadeia passado, presente e futuro, simbolizados pelos arcanos “o enamorado”, “o mago” e “a morte”. Ora, leigos ou céticos talvez se assustem com a presença da figura fúnebre indicando o porvir na consulta sugerida pelo jogo de cartas. Mas a morte – a carta mais temida no Tarot –, talvez seja uma das mais potentes: ela indica a possibilidade do renascimento. Abaixo de tudo, consta a inscrição: o futuro -> do Brasil -> é indígena. Se estendermos a lógica



Fig.8 - Denilson Baniwa. Leia a minha sorte, 2019. 11x17,5 cm. Colagem sobre fotografia. Coleção do artista.

da ética de guerra apresentada por Denilson Baniwa para o domínio dos arquivos, veremos que a retenção de partes ou fragmentos de um arquivo é, sem dúvida, um modo de exercer poder sobre o outro. Não por acaso, a retomada dos arquivos coloniais é parte essencial da obra do artista, que a realiza olhando não apenas para o passado, mas para o futuro – visando a recuperação das partes retidas para enfim liberar o processo de luto parental. Nesses termos, pois, é justamente a reapropriação do repositório da história o que permite que Denilson Baniwa afirme que o futuro do Brasil é indígena.

Conclusão

Longe de estar restrito às suas circunstâncias de origem e produção, o vasto manancial de imagens e textos produzidos por viajantes europeus sobre o Brasil, foi, portanto, objeto de sucessivas retomadas, em um processo de constante resignificação – ou, metaforicamente, de digestão. Os diferentes modos de apropriação e utilização desse material por natureza heterogêneo destacam a complexidade das relações arquivísticas rastreadas a partir da produção artística. Nos anos 1920, tanto Oswald de Andrade quanto Rego Monteiro apropriaram-se de imagens e textos produzidos por viajantes para problematizar distâncias, perspectivas, modelos de observação, triangulações e hierarquias. Oswald, por meio da colagem, do disparate, do fragmento, da descontextualização; Monteiro, por meio de

intrincados mecanismos de inversão, que, sintomaticamente, dão a ver uma entranhada relação entre autoria e ponto de vista. Essa relação fantasmática entre autoria e ponto de vista, por sua vez, é retomada por Denilson Baniwa, que, quase um século depois, dispõe tanto do arquivo colonial quanto da própria produção modernistas e de suas estratégias de apropriação. Ao converter também o modernismo em arquivo, Baniwa acentua as ambiguidades presentes naquela produção e as potencializa - em uma prática na qual a repropriação da história e da memória torna-se, acima de tudo, um ato político voltado para o futuro.

Notas

¹ BELLUZZO, Ana Maria (org.). **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994.

² *Idem*, p. 13.

³ Entre elas, *O Brasil redescoberto*, de curadoria geral de Carlos Martins, e a *Mostra do Redescobrimento*. Para um balanço detalhado sobre o impacto de *O Brasil dos viajantes*, cf. LIMA, Valeria Alves Esteves. "Silêncios e vazios: a 'iconografia dos viajantes' e o(s) tempos de ver". In: **Atas [do] XII Encontro de história da arte: os silêncios na História da arte**, orgs. Alexandre Pedro de Medeiros et al, Campinas, SP: UNICAMP, 2017, pp. 594-601.

⁴ Essa foi a primeira iniciativa de sistematização de uma iconografia de viagens, ainda que o tema já tivesse sido abordado antes disso por intelectuais renomados, como Clarival Prado Valladares e Gilberto Ferrez.

⁵ O rápido acolhimento de um tal recorte, além disso, assinalava um fenômeno correlato à recente emergência do paradigma da cultura visual. No caso dos estudos do Brasil oitocentista, por exemplo, o vetor horizontal da noção de iconografia dos viajantes encontrava afinidades com a ambição de considerar imagens de natureza heterogênea (produtos de expedições naturalistas, de livros de viagem, por exemplo) *pari passu* com a produção artística oficial da

Academia, em um esforço envolvendo a elaboração de novas abordagens situadas no limite entre a história da arte e a cultura visual.

⁶ O próprio catálogo de "O Brasil dos viajantes" contribui para uma tendência à hipostatização desse termo, uma vez que não o discute como um conceito que delimita, organiza e aproxima um determinado *corpus* documental segundo critérios arbitrários, mas o trata como categoria dada de antemão: após fornecer uma definição mais ou menos simples e funcional dessa iconografia como um conjunto de imagens elaboradas por viajantes europeus que passaram pelo Brasil, ocupa-se primariamente em *identificar* essas imagens e organizá-las em grandes eixos interpretativos. Em outras palavras, o catálogo adota uma fórmula abstrata e a trata como objetiva, investindo-a de um estatuto concreto.

⁷ MATTOS, Claudia Valladão de. "Artistas viajantes na fronteira da história da arte". In: **Atas [do] XII Encontro de história da arte: História da Arte e instituições culturais**. Orgs. Eliana Ribeiro Ambrosio et al. Campinas, SP: UNICAMP, 2007, pp. 409-417.

⁸ *Idem*, p. 412. É curioso notarmos como essa tendência encontra ecos em estudos mais recentes da cultura visual, nos quais o sujeito e a visão (e não apenas a arte) se convertem em principal objeto de análise. Devemos considerar, entretanto,

que o que muitos desses estudos reivindicam é “evitar a generalidade de uma mentalidade cultural em favor da especificidade histórica dos espectadores”. Por linhas tortas, o que ocorre com o uso termo iconografia de viagens é justamente o contrário. Para um balanço sumário desse tipo de abordagem, cf. FOSTER, Hal. “Antinomias da História da Arte”. In: **Design e crime**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 102;

⁹ MATTOS, **op. cit.**, p. 416.

¹⁰ Sob certa perspectiva, essas imagens podem ser definidas como *acrônicas*. Amy Buono utiliza esse termo para focalizar a arte do Brasil colonial, defendendo que ela é composta por objetos que permanecem ativos em diferentes culturas e momentos históricos, têm uma trajetória transcultural, enfatizam a contínua relação entre o passado e o presente, entre a modernidade e tudo que antecedeu, e não podem, portanto, ser facilmente contidos em uma cronologia histórica tradicional. Cf. BUONO, Amy. “Historicidade, acronia e a materialidade nas culturas do Brasil colonial”. In: **Arte não-europeia**, orgs. Claudia Mattos Avolese e Patrícia D. Meneses. São Paulo: Estação Liberdade; Vasto, 2020, pp. 29-43.

¹¹ BELLUZZO, **op. cit.**, p. 14.

¹² Para a temporalidade complexa das imagens, cf. NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. “Plural Temporality of the Work of Art.” In **Anachronic Renaissance**, Zone Books, 2010, pp. 7-19.

¹³ Para a lógica de apropriação e repetição que caracterizam as imagens sobre o Novo Mundo, cf. ZIEBELL, Zinka. “A representação iconográfica”. In: **Terra de canibais**. Porto Alegre, 2002, pp. 87-104; LESTRINGRANT, Frank. **O canibal: grandeza e decadência**. Brasília: Editora UnB, 1997. A própria Belluzzo, no catálogo de *O Brasil dos viajantes*, enfatiza a tendência à manipulação e retomada cíclica de imagens pré-existentes sobre a América em sessão intitulada “A Ordem Combinatória de De Bry”, in BELLUZZO, **op. cit.**, pp. 54-57

¹⁴ Cf. WIND, Edgar. “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*”. In: **A eloquência dos símbolos**. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 73-91.

¹⁵ Foucault *apud* FOSTER, Hal. “Arquivos de arte moderna”. In: **Design e crime, op. cit.**, p. 81.

¹⁶ **Idem**.

¹⁷ A carta data de 1º de maio de 1500, mas foi publicada pela primeira vez em 1817. Não se sabe exatamente o motivo pelo qual a carta manteve-se por quase dois séculos guardada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. Foi descoberta, em 1773 pelo Guarda-mor José de Seabra da Silva, que encontrou o manuscrito e encarregou o escrivo da Torre, Eusébio Manuel da Silva, de fazer dele uma cópia. Posteriormente, foi publicada pelo historiador Manuel Aires de Casal na sua *Corografia Brasílica ou Relação Histórico-Geográfica do Reino do Brasil* (1817), que suprimiu diversos trechos do original - sobretudo aqueles vinculados à nudez dos nativos. Para um comentário sobre as edições, manuscritos e traduções da carta, cf. CONTIER, A. “O descobrimento do Brasil através dos textos: edições críticas e comentadas”. **Revista de História**, Universidade de São Paulo, v. 33, n. 77, 1966, pp. 209 - 214.

¹⁸ ANDRADE, Oswald. “Carta Oceano”. In: **Revista Terra Roxa e outras terras**, dez. de 1925. A carta foi redigida para apresentar o livro *Pathé Baby*, de Alcântara Machado - quem viria a ser, alguns anos depois, diretor da *Revista de Antropofagia*.

¹⁹ *apud* FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**, São Paulo: Globo, 2007, p. 206.

²⁰ STADEN, Hans. **Suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil**, trad. Alberto Löfgren. São Paulo, Typ. da Casa Electrica, 1900, p. 100. Para a análise detida da carta de Oswald cotejada com o relato de Staden, cf. AZEVEDO, Beatriz, **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016, pp. 36-41.

²¹ BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

²² **Revista de Antropofagia**, edição fac-similar. São Paulo: Abril Cultural/ Metal Leve, 1976.

²³ NUNES, Benedito. "A Antropofagia ao Alcance de Todos" (Introdução). In: **Obras Completas de Oswald de Andrade**, vol. VI, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, pp. xi - xiii.

²⁴ Agostinho *apud* ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2018, p. 178.

²⁵ ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. Impresso por Sans Pareil, Paris, 1925, p. 15. A menção a Cendrars foi posteriormente retirada em versões seguintes do livro, possivelmente por desavenças entre ambos os poetas.

²⁶ PRADO, Paulo. "Poesia Pau Brasil". In: **Pau Brasil**, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ Essa observação é feita por FONSECA, Maria Augusta. "Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil". In: **Literatura e Sociedade, 7 (Modernismo)**. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, USP, 2003-2004, p. 133.

²⁹ Em sua tese de doutoramento, Diléia Zanotto Manfio faz uma incursão por fontes documentais e encontra J.M.P.S., "autor português do ensaio 'Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade e diminuição total no da desgraça' (1816), no qual valoriza a normatividade purista do idioma luso ao desqualificar e deslegitimar as apropriações que o falante brasileiro dele faz". MANFIO, D. **Poesias reunidas de Oswald de Andrade**: edição crítica. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de São Paulo, 1992, p. 329.

³⁰ Cf. SEIXO, Maria Alzira. "O idílio e o tenó. Modos narrativos e enunciativos

na literatura portuguesa de viagens." e "Sinais de terra: o texto e o mundo (sobre a Carta de Pero Vaz de Caminha)", **Poéticas da Viagem na Literatura**, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

³¹ Para cotejo, utilizo: VALENTE, José Augusto Vaz. **A certidão de nascimento do Brasil: A Carta de Pero Vaz de Caminha**. São Paulo: Edição do Fundo de Pesquisa do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.

³² VALENTE, *op. cit.*, p. 1. Grifos meus, destacando os trechos apropriados por Oswald de Andrade.

³³ De uma perspectiva retórica, o ato de nomear é importante para a imposição do sistema de saber do colonizador invasor, por cumprir a função de diminuição cognoscitiva (*reductio ad notum*). Para uma análise retórica da carta, cf. ARSILLO, Vicenzo. "A descoberta da representação: figuras do discurso retórico na *Carta do Achamento* de Pero Caz de Caminha". In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 8, n. 16, julho de 2016, pp. 29 - 44, especificamente p. 34.

³⁴ BASTIDE, Roger. "Oswald de Andrade". In **Poetas do Brasil**. Curitiba, Ed. Gaíra, 1946, p. 50.

³⁵ Ao longo da carta, Caminha utiliza esse trocadilho de viés moral diversas vezes. Suas alusões ao corpo desnudo dos nativos foram, inclusive, motivo para que muitos trechos da carta fossem suprimidos de sua primeira publicação no século XIX.

³⁶ Todos os trechos citados provêm da edição em fac-símile: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Do Amazonas a Paris**: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro. Tradução e notas: Regina Salgado Campos. São Paulo: Edusp, 2005.

³⁷ De Georg Simmel a Worringer, de Picasso a Apollinaire, muitos foram os artistas e intelectuais que relatam a visita ao Trocadéro como momento seminal e sugestivo para o desenvolvimento de suas trajetórias. Cf. FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam. "Discovery: 1905-1918". In: **Primitivism and Twentieth-Century Art**:

a **Documentary History**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2004, pp. 23-27; GLUCK, Mary. *Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy*. In: **New German Critique**, n.º80, primavera-verão, 2000, pp. 149-169; KELLY, Julia. **Art, Ethnography and the Life of Objects**. Paris c. 1925-35. *Critical Perspectives in Art History*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2007.

³⁸ SCHWARTZ, Jorge. "Rego Monteiro, antropófago?". In: **João Alexandre Barbosa: o leitor insone**. Plínio Martins Filho, Waldecy Tenório (orgs.). São Paulo: Edusp, 2007, pp. 277.

³⁹ *maison d'un grand guerrier/ a juger par ses trophées, / il est très fort dans l'art / d'embaumer et empailler les/ têtes et corps de ses ennemies/ ce fut avec le plus grand/ serrement de coeur, / que je vis mes ancêtres dans de/ si drôles postures*. Tradução por Regina Salgado Campos, retirada de: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Do Amazonas a Paris**, op. cit., s/p..

⁴⁰ GINZBURG, Carlo. "Estranhamento: pré-história de um procedimento literário". In: **Olhos de madeira**: nove ensaios sobre a distância, trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001, pp. 15-42.

⁴¹ A pesquisa minuciosa de Regina Salgado sobre *Légendes, Croyances et Talismans des indiens de l'Amazone* (1923) demonstrou que Rego Monteiro, além de citar diretamente estudos de Capistrano de Abreu, Padre Yves d'Evreux, também transcreve trechos inteiros de *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, e do *Vocabulário de credences amazônicas*, de Osvaldo Orico. Além disso, revela algum conhecimento da língua tupi. Cf. SCHWARTZ, J. **Rego Monteiro, antropófago?**, op. cit., p. 280.

⁴² CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento**. Trad. David Gomiero Molina. RUS, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153-176.

⁴³ Conforme discutirei ao longo de todo o capítulo, essas formulações, assim como

grande parte de minha reflexão sobre as adivinhas, devem muito a GINZBURG, C. "Estranhamento", op. cit., p. 31.

⁴⁴ MONTESQUIEU. **Cartas persas**. Trad. e apresentação Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991.

⁴⁵ STAROBINSKI, Jean. "Exílio, sátira, tirania: as *Cartas persas*". In: **As máscaras da civilização**. São Paulo: Cia das Letras, 2001, pp. 86-119, especificamente p. 86.

⁴⁶ ROUSSET, Jean. "Le roman par lettres". In: **Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel**. Paris: Librairie José Corti, 1962, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁸ STAROBINSKI, op. cit., p. 87.

⁴⁹ BANIWA, Denilson. "Artes indígenas: apropriação e apagamento", **22/ Modernismos em debate**. Palestra transmitida ao vivo em 30 de ago. de 2021. Instituto Moreira Salles, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BkTYpjlba8E>

⁵⁰ Uma das cabeça mumificada Munduruku permanece até hoje no *Museum für Völkerkunde* de Berlim, onde foi desenhada por Nolde e reaproveitada em uma pintura de sua série *Naturezas Etnográficas*, que parece estranhamente remeter a uma fonte da pintura *ReAntropofagia*, de Baniwa.

⁵¹ *Ibid.*, 15'35 - 16'12.

⁵² *Ibid.*, 16'15 - 16'55.

⁵³ Cf. ANCONA LOPES, Telê. "O Macunaima de Mário de Andrade nas páginas de Köch-Grumberg". In: **Manuscrita**, n. 24, 2013, pp. 151-161.

Francisco Vieira Portuense: um artista viajante do século XVIII em visita a palácios bolonheses

B r u n a L o b o

Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), dedica-se à pesquisa em Ciências da Arte e do Património como doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Atua no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e no Grupo de Cultura e Estudos em Turismo (GCET) com a Linha de Pesquisa “Arte, currículo cultural e patrimónios no contexto turístico”.

brunalobo@campus.ul.pt

Resumo

O presente trabalho propõe estudar as visitas a palácios bolonheses do pintor português Francisco Vieira Portuense (1765-1805). Recolheu-se como objeto empírico os desenhos do álbum 817 que utilizou quando esteve na cidade de Bolonha em maio de 1796. A investigação iniciou com a identificação dos desenhos realizados dentro de palácios particulares, enquanto isso, a fundamentação teórica formava-se em consonância com as diretrizes encontradas. Assim, apresenta-se neste artigo uma revisão sobre o papel das famílias, da Igreja, dos diários de viajantes e dos Carraccis para a criação do destino cultural da capital da *Emilia-Romagna*. Mostra-se ainda um mapeamento dos deslocamentos, desenhos copiados e confrontação com as obras originais em fotos atuais. Por fim, refletiu-se sobre a inclusão do artista viajante no *Grand Tour* e a importância de se estudar a viagem cultural através das subjetividades exaladas nos traços do artista viajante.

Palavras-chave: Viagem cultural, Palácio, Bolonha, Francisco Vieira Portuense, Século XVIII.

Abstract

The present work proposes to study the visits to Bolognese palaces by the Portuguese painter Francisco Vieira Portuense (1765-1805). The drawings from album 817 that he used when he was in the city of Bologna in May 1796 were collected as empirical objects. The guidelines found. Thus, this article presents a review of the role of families, the Church, traveller's diaries and the Carraccis in the creation of the cultural destiny of the capital of Emilia-Romagna. It also shows a mapping of displacements, copied drawings and a comparison with the original works in current photos. Finally, it reflected on the inclusion of the travelling artist in the *Grand Tour* and the importance of studying the cultural journey through the subjectivities exalted in the traits of the travelling artist.

Keywords: Cultural travel, Palace, Bologna, Francisco Vieira Portuense, XVIII century.

Introdução

Desde tempos remotos a arte atrai visitação e promove deslocamentos, não apenas de turistas, mas de artistas viajantes em busca do encontro com o patrim nio artístico, grandes mestres e artistas de outras culturas. No final do século XVIII, a Itália tornou-se destino obrigatório para os que aspiravam   carreira artística. No percurso, divulgado pelos diários de viagens, encontrava-se a cidade de Bolonha, na Itália.

A cidade de Bolonha, segunda mais influente dos Estados Papais, era um centro cultural e artístico próspero. A burguesia local apoiava tanto os artistas como os seus estudos, de maneira a tornar a Universidade de Bolonha numa das mais importantes da Europa.

No período compreendido entre o final do século XVI e o século XVII, a Escola Bolonhesa de Pintura foi marcada pela introdução do barroco na Itália, através do trabalho de artistas como os Carracci. Estes pintores, apoiados pela Igreja e famílias nobres, inauguraram uma escola própria que se caracterizava por um estilo eclético, que combinava elementos do classicismo, do maneirismo e do naturalismo.

Neste ambiente propício, os artistas legaram   cidade obras que representavam a renovação da arte através de pinturas encomendadas para decorar os palácios das famílias senatoriais. No século XVIII, estes edifícios tornaram-se os detentores da história da arte bolonhesa, e os originais expostos nas suas galerias incitavam os jovens artistas a visitá-los. É nesse sentido que este artigo se insere: uma associação   noção do *Grand Tour*, colocando tais artistas no g nero de viajantes, que tratavam o destino como uma fonte de cultura e conhecimento.

Partindo do facto de que muitos artistas portugueses, como Francisco de Holanda e Domingos Sequeira (1768-1857), realizaram viagens de estudo pela Itália, incluindo Bolonha, propomos analisar a viagem de Francisco Vieira (Portuense) (1765-1805) a esta mesma cidade. Vieira partiu de Lisboa em 1789, retornando apenas 11 anos depois, em 1800. Durante este período, o artista terá passado por países como Itália, Áustria, Alemanha e Inglaterra. A visita   Bolonha aqui falada ocorreu no mês de maio de 1796, tendo durado duas semanas. Este curto espaço de tempo não o impediu, contudo, de visitar sete palácios e realizar uma série de cópias de pinturas nas suas respectivas galerias.

As cópias de pinturas realizadas por Francisco Vieira Portuense durante a sua visita a Bolonha, em 1796, constituem o ponto de partida para esta reflexão sobre a viagem cultural do artista, e os contributos subjetivos que esta pode oferecer ao estudo sobre patrim nio artístico e cultural.

Para melhor compreender o significado dos desenhos, optou-se por uma metodologia que se adequasse   condição de não se conhecer o seu conteúdo antecipadamente. Assim, foi utilizado o método da cartografia, proposto

por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011). Este método, desenvolvido para o campo das ciências humanas e sociais, trata do andamento de processos e da produção de subjetividades, através de pistas e não de um sistema fechado de orientações. Tem como princípio a ideia de rizoma, que é um quadro livre para a relação entre dimensões, podendo ser constantemente remontado.

Percurso investigativo

O desenho é a primeira expressão artística realizada pelo artista viajante, com o objetivo de documentar o seu olhar para estudos ou obras futuras. O objeto de investigação tratado neste estudo são os desenhos produzidos por Vieira Portuense nos palácios bolonheses. Os álbuns de desenhos estão sob a guarda do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) em Lisboa. Foram recolhidas reproduções em fotografias do álbum 817, que contém esboços realizados nos palácios de Bonfiglioli, Zambecari, Tanari, Sampieri, Boschi, Malvezzi e Fava.

Os desenhos variam de estudos rápidos a composições elaboradas, e foram realizados por Vieira a partir de observação direta das obras originais expostas nas casas. Para cada palácio, foi selecionado um fólio, e identificaram-se as pinturas copiadas, bem como a sua localização original e atual. Os desenhos foram confrontados com imagens atuais dos originais correspondentes, colocando-os lado a lado, de forma a adequar o tamanho. Por este motivo, as imagens possuem dimensões variadas. Os desenhos foram tratados como modelos de abordagem entre a expressão artística e a documentação. Assim, na avaliação do material, buscou-se vestígios que pudessem estar associados ao estudo da cultura e do conhecimento por meio da viagem de artistas.

Os desenhos indicaram os lugares visitados, isso levou à necessidade de uma investigação exploratória sobre a cidade de Bolonha como destino cultural no século XVIII. Estas informações foram buscadas através dos diários de viagens, que eram o meio de comunicação de predileção para divulgar o património e passeios na época¹.

Para estudar as obras copiadas e seus autores originais, consultou-se o livro *Felsina pittrice* (1971) de Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), a grande obra escrita sobre a arte e a crítica da pintura bolonhesa. Esta edição assemelha-se com uma publicação anterior – *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550/1568) de Giorgio Vasari (1511-1574) – uma referência que apresenta um compêndio sobre a vida e obra de artistas italianos. No entanto, Malvasia concentra-se na realidade bolonhesa. Para além destas publicações, resgatou-se igualmente as cartas de Vieira redigidas em Bolonha, visando encontrar algum relato sobre as obras copiadas ou informações sobre a viagem (Agostino, 1991).

O estudo dos desenhos produzidos por Vieira Portuense nos palácios bolonheses revelou que a viagem do artista se aproxima do *Grand Tour*, que as relações sociais envolvidas foram essenciais para seus deslocamentos e

que os desenhos que foram estudos ou esboços, hoje se configuram como documentos que podem contribuir para estudar o artista português e o património artístico bolonhês.

A bolonha artística: O surgimento de um destino para viajantes eruditos e os diários de viajantes

No século XII, Bolonha era uma cidade de erudição, atraindo estudantes das mais diversas origens. No século XVI, a cidade consolidou um património artístico, tornando-se um destino popular para apreciadores e artistas de todo o mundo.

Bolonha, tal como Florença, Pádua ou Nápoles, tem uma paisagem urbana fechada. No século XII, a capital da região italiana da Emilia-Romagna era um importante centro de ensino superior, competindo com as universidades francesas de Montpellier e Poitiers. A busca por faculdades de reputação foi determinante para o deslocamento de intelectuais, o que levou Bolonha a se tornar uma cidade de erudição. Para além da Academia de Ciências, naquela época, a cidade não possuía um património artístico definido.

Até ao século XVI, Bolonha não possuía um significativo património artístico. No entanto, a figura de Ludovico Carracci (1555-1619) e os seus primos Agostino Carracci (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609) contribuiu para a consolidação de um estilo artístico peculiar na cidade. Juntos, fundaram uma Academia e atraíram um número crescente de artistas e visitantes de várias partes da Europa. Esses apreciadores foram instigados a visitar Bolonha pelas descrições das coleções de arte encontradas nos diários de viagem (De Brosses, 1858; Calbi, 1984; Mullaly, 1992).

Os diários de viagem, para além de incentivarem a visita, difundiram o conhecimento sobre a arte bolonhesa e o comércio de obras. Mesmo que estivessem veementemente limitados a salientar às qualidades e pouco é referente ao gosto Setecentista, esta literatura ajudou a promover a cidade como a capital artística da Europa (D'Amico, 1979). Neste género dos escritores especializados em diários de viagem, destacam-se os franceses Pierre D'Avity (1573-1635) e Charles de Brosses (1702-1777) que divulgaram o destino Bolonha na França.

No século XVII, D'Avity além de indicar onde encontrar o melhor da pintura Emiliana do Seiscentos, escreveu sobre a Bolonha aristocrática e documentou, mesmo que superficialmente, o desenvolvimento pictórico da escola local privilegiado pelas relações entre a nobreza e os artistas (Sorbelli, 1973).

Charles de Brosses, conhecido como *le président* de Brosses, legou cartas sobre as suas incurções pelo território bolonhês entre 1739 e 1740. Em meio a seus relatos sobre o património artístico da cidade, descreve o edifício da Academia de Ciências e conta algumas peculiaridades da cidade, como a riqueza, o comércio e a autoestima dos cidadãos, que extrapolava a realidade, ao sobrevalorizar o seu património em detrimento dos outros. No que diz

respeito à arte, começa por comparar Bolonha com Veneza, revelando que em Bolonha há mais mestres e que a cidade se diferencia pela quantidade de obras distribuídas por toda a capital. Brosses também pontua que é em Bolonha que se encontram todas as obras-primas dos Carracci, Guido Reni (1575-1642) e Guercino (1591-1666). Revela, por fim, uma preocupação com o estado de conservação de afrescos, conforme deixou escrito: “Infelizmente, dia após dia essas pinturas deterioram-se tanto que agora mal têm cinquenta anos de vida” (De Brosses, 1858, p. 242, tradução nossa).

Os diários dos viajantes franceses sobre a Bolonha dos séculos XVII e XVIII constituem uma fonte documental valiosa, pois fornecem descrições detalhadas do património artístico da cidade. No entanto, essas informações devem ser analisadas com cautela, pois podem ser imprecisas ou tendenciosas. Por um lado, os diários de viajantes são uma fonte privilegiada para conhecer a história da arte, pois fornecem informações sobre edifícios, obras de arte e coleções que, em muitos casos, não sobreviveram até hoje. Os viajantes também eram observadores atentos da cultura e da sociedade da época, e os seus relatos podem nos ajudar a compreender melhor o contexto em que a arte foi produzida. Por outro lado, os diários de viajantes também têm limitações. Os textos são elaborados com base na perspectiva do viajante, que pode ter apresentado uma visão distorcida da realidade. Além disso, os viajantes nem sempre eram especialistas em arte, e as descrições podem ser imprecisas ou incompletas. Mesmo com essas limitações, os registos diários de viajantes continuam a ser uma fonte relevante para a pesquisa histórica, pois a medida que fornecem dados que não podem ser obtidos em outras fontes, são cruciais para a construção de uma história completa do património artístico.

O manuscrito que melhor descreve a herança artística privada bolonhesa foi escrito por Marcello Oretti (1714-1787). Um erudito bolonhês que apresenta não apenas um levantamento das obras, como também reflete sobre o gosto de seus proprietários e aborda a influência eclesiástica para o crescimento do *corpus* artístico bolonhês. Oretti, também é colecionista e cultivou uma relação de proximidade e amizade com as mais ilustres famílias, isso facilitou a sua circulação pelos palácios privados. (D’Amico, 1979; Sorbelli, 1973; Calbi, 1984).

Dos manuscritos deixados por Oretti, destaca-se o *B 104*, dividido em três partes, apresenta dois capítulos dedicados as edificações e arquitetura e o outro trata das pinturas. A descrição, muito se assemelha com os guias de viagem que afinal Oretti terá consultado, atualizado e adicionado informações. Para além disso, na construção do texto, terá fundamentado com edições de referência como a *Felsina pittrice* de Malvasia, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Vasari (1511-1574) e a *History of the Clementina Academy* de Zanotti (1739). Subjazendo os outros diários de viajantes, enriqueceu a sua narrativa ao refletir sobre o gosto dos patronos (Calbi, 1984).

Vale ressaltar a publicação de Malvasia que abarcou toda a referência da arte emiliana, sobretudo pública. Em torno de 1760 foi adotada como guia

pelos viajantes eruditos, principalmente pelos franceses que tiveram acesso ao livro sem dificuldade. Isso porque, é dedicado ao rei Luís XIV, com quem o autor cultivara uma relação próxima. Assim, somando-se dos diários dos viajantes com a Felsina de Malvasia configurou-se, assim, os meios de propagar a pintura Emiliana para além do território, incentivando a viagem cultural (D'Amico, 1979; Galbi, 1974).

O desenvolvimento das coleções privadas e o poder eclesiástico

Entre 1466 e 1797 as famílias senatoriais bolonhesas integravam com cargo vitalício o Senado bolonhês – órgão superior do governo. Na arte essas famílias foram essenciais para o desenvolvimento das grandes coleções. Além da venda/compra de obras, o movimento e crescimento das coleções era motivado pelas doações entre as distintas famílias ou também por direito de herança. Essas obras eram abrigadas nas vilas, palácios e igrejas com grandes galerias construídas com esta finalidade. A relação entre o colecionismo e a igreja é intensa e determinante. A aristocracia bolonesa e o poder eclesiástico foram primordiais para o desenvolvimento de artistas como também para o crescimento das coleções particulares (D'Amico, 1979).

As coleções eram formadas não apenas pelas grandes famílias senatoriais, mas também havia uma nobreza local interessada em possuir a sua coleção particular. Todo esse património privado favoreceu a criação do mito da Bolonha artística: “cada casa de um determinado nível social, na verdade tinha a sua coleção de pinturas em quantidade relevante.”³ (D'Amico, 1979, p.197, tradução nossa). Alguns desses acervos familiares foram visitados por Vieira Portuense como Zambeccari, Sampieri, Fava, Tanari, Malvezzi e Bonfiglioli. Dessas famílias destaca-se a coleção de 400 obras de arte da Família Zambeccari que foi doada em 1788, passando a fazer parte da Pinacoteca Pública.

Com o crescimento do património artístico apoiado pelas famílias e pela Igreja, a viagem à Bolonha no Setecentos tornou-se uma tendência (Ricci, 1975). Em séculos anteriores, a Jornada para a Itália estava limitada a Florença e Roma, que para além do património artístico, também atraíam como destino para peregrinações. Aos poucos, Bolonha começou a interessar os viajantes, estimulados pelas casas de famílias bolonhesas como os Sampieri, Zambeccari e Bonfiglioli que contribuíram para tornar a cidade um destino cultural. As coleções privadas, iniciadas no século anterior, fortaleciam a tradição de possuir obras de arte e permitir que privilegiados as visitassem. Isso favoreceu os deslocamentos, os relacionamentos entre diferentes culturas e contribuiu para o fomento da viagem cultural. Ao longo do século XVIII outras famílias abriram as suas coleções para os viajantes do *Grand Tour*, convertendo seus palácios em grandes galerias de arte como Cospi, Corsi, Marescalchi, Fava, Ranuzzi, Tanari, Magnani, Zaniboni, Monti, Aldrovadi, Fosirari, Ghisilli, Caprara. As pinturas eram colocadas nas paredes em várias fileiras seguindo o gosto e estilo coevos (D'Amico, 1979).

Contudo, o acesso aos palácios estava condicionado a privilegiados, ou seja, a um círculo limitado de amigos, conhecedores e aos viajantes abastados do *Grand Tour*. A restrição aos palácios aumentou na última década do século XVIII, pois a cidade passava por profundas revoluções socioeconômicas e surgia um sentimento de resistência das oligarquias em difundir o patrimônio artístico, devido ao comércio de obras de arte e a sua consequente dispersão (Calbi, 1984).

O desenvolvimento das viagens e a crise financeira das famílias nobres e do clero levaram ao início de um período de fuga do patrimônio artístico bolonhês. Uma vez que os viajantes estrangeiros adquiriram muitas obras das coleções bolonhesas, o que gerou protestos, principalmente da Igreja. “O papa Bento XIV chegou a impor a excomunhão aos vendedores de obras expostas ao público.”⁴ (D’Amico, 1979, p.198, tradução nossa). Em 1749, o cardeal Giorgio Doria promulgou um decreto que proibia a venda de pinturas de propriedade privada ou eclesiástica. No entanto, se uma obra fosse vendida por motivos maiores, era obrigatório produzir uma cópia para substituir a original. Para evitar a fuga de obras públicas e privadas para o exterior, foi criado em 1712 o *Istituto delle Scienze e delle Arti*.

No contexto das coleções particulares os Zambeccari distinguiam-se pelo grande patrimônio mobiliário espalhado por toda a cidade, onde os ramos da família habitavam. Essa família aristocrática desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento das coleções públicas bolonhesas, pois acumulou uma vasta coleção de arte, incluindo pinturas, esculturas, desenhos e objetos de arte decorativa abrigadas nas suas galerias abertas ao público para a visita. Nos palácios era intenso o movimento de artistas e interessados das mais variadas origens, por isso D’Amico (1979, p.200, tradução nossa) reflete que isso influenciou na construção do gosto na localidade, pois “o gosto dos visitantes deve ter influenciado e sido influenciado pelo gosto da família.”⁵

Os Zambeccari realizaram inúmeras doações, principalmente quando o herdeiro realizou a maior doação pública com 400 pinturas à Academia Clementina. O que difere essa família das outras, era a forte consciência cultural, pois conseguiram salvaguardar a coleção quase por completo. Havia uma regra familiar para isso, similar a de Roma, onde as coleções particulares perpetuam do privado para o público (D’Amico, 1979).

Os desenhos de Vieira Portuense em sete palácios bolonheses

Em agosto de 1789, Vieira Portuense, aos 24 anos, deixou Portugal e viajou para Roma. No entanto, só chegou a Bolonha em maio de 1796. Antes disso, viveu um tempo de prosperidade em Parma, onde desenvolveu laços com Bodoni, receptor das cartas consultadas para esse texto, ora apresentado, e conheceu o gravador Francesco Rosaspina (1762-1841). Com este gravador, foi para Bolonha 20 dias antes da invasão das tropas de Napoleão na cidade de Parma. O exército francês avançou pelo Norte e Centro da Itália,

conquistando territórios e confiscando bens, incluindo obras de arte (Soares & Carvalho, 2001; Gomes, 2001).

De acordo com as cartas de Vieira enviadas a Bodoni entre 15, 16 e 23 de maio de 1796, o artista português passou pelo menos duas semanas na capital bolonhesa, antes de continuar a sua viagem que acabaria em Londres. A saída da Itália já estava nos planos de Vieira, como evidenciado na carta de 16 de maio de 1796, em um adendo manuscrito por Rozaspina: “Antes de Vieira sair da Itália (...)”⁶. A carta seguinte, datada de 31 de maio de 1796, foi escrita em Florença (Araújo, 1991). No entanto, não há desenhos de Florença neste álbum.

Vieira partiu para Bolonha com a promessa de enviar a Bodoni vários desenhos finalizados de pinturas da Academia de Parma, para serem transformados em gravuras e seguidamente serem impressas, o que o terá feito passar mais tempo na capital – na mesma carta de maio de 1796 explica que não havia ainda saído de Bolonha exatamente por esse motivo. Desta maneira, o assunto mais abordado nas cartas acaba por ser promessas de envio de desenhos e gravuras que Vieira terá produzido com Rozaspina, durante a estadia na *Emilia-Romagna*. Com base nas cartas encontramos uma intensa relação com a produção de gravuras, comércio e distribuição de obras, como também, o planeamento para as próximas viagens – a hospedagem, os gastos e os contatos que faria eram esquematizados com auxílio e conhecidos de Bodoni. Contudo, não aponta um único aspecto do que encontrou nos palácios. Isso foi encontrado apenas nos desenhos.

Os esboços são, principalmente, cópias de obras de pinturas sacras, históricas ou mitológicas encontradas em casas de famílias, distribuídos em três álbuns catalogados no Museu Nacional de Arte Antiga (2084, 831 e 817). Contudo, apenas o Álbum 817 possui reprodução fotográfica disponível, por esse motivo foi o escolhido para este estudo – mede 30,5 x 24,8 cm e possui 107 fólios dos quais 43 foram realizados em Bolonha com cópias de pinturas.

Todos os desenhos possuem legenda em italiano com referência ao nome do pintor copiado, ao lugar onde esteve, como *Casa Bonfiglioli* ou *Galeria Tarnari* e o nome da cidade. Portuense colocava num mesmo fólio até 4 esboços diferentes com detalhes de obras e em outros fólios, uma única cópia com desenhos mais trabalhados. Outra característica do álbum é quanto à ordem dos desenhos – que estão organizados e separados pelos lugares onde esteve, ajudando esta investigação, pois sugeria uma ordem de visita aos palácios.

A partir destas indicações buscou-se localizar as casas num mapa do século XVIII, no intuito de traçar um percurso e visualizar a área de deslocamento. Escolheu-se um mapa⁷ de 1773, amplamente distribuído com os visitantes coevos da cidade que estava anexado ao Guia - *Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città e Stato di Bologna* (Calbi & Kelescian, 1974). A configuração do mapa possui mais de 100 estruturas do património listadas e identificadas em legenda, inclusive alguns desenhos dos edifícios públicos

que levava à visitação por muitos viajantes, como o *Foro de Mercanti*, *Scuole pubbliche o sia Università*, *Fonte pubblico*, *Instituto delle Scienze* e o *Palazzo pubblico*.

Os palácios visitados por Portuense, estão distantes um do outro em torno de 1 km, dentro das muralhas no centro da cidade, por isso, provavelmente o artista português terá se deslocado a pé ou em cavalos, como terá feito na viagem de Bolonha à Florença, como afirmou em carta (Araújo, 1991).

Considerando a ordem dos desenhos na encadernação, a primeira visita terá sido para a Casa Bonfiglioli, depois para o Palazzo Zambecari, seguido por Tanari, Sampieri, Boschi, Malvezzi e Fava. Vale esclarecer que depois de Zambecari terá ido para a Certosa di Bologna que não será abordada neste artigo, já que a proposta é refletir sobre as visitas aos palácios particulares.

Palazzo Bonfiglioli

O primeiro palácio visitado por Vieira fora adquirido pela família Bonfiglioli em 1577 e localiza-se na *Strada Maggiore*. Assim como outras famílias senatoriais, também esta estava empenhada em melhorar o palácio através de ampliações, remodelações e decoração com obras de arte. O palácio possui afrescos pintados por Leonello Spada (1576-1622), Lucio Massari (1569-1633) e Alessandro Tiarini (1577-1668) com episódios bíblicos e da história romana (Ricci, 1976; Tiziano, 2007).

Pensa-se que a visita de Vieira a Bonfiglioli parece ter sido a que levou mais tempo, em função da maior quantidade de fólhos deixados, 10 ao total com 12 desenhos, ou seja, quase um desenho por folha. Isso indica que terá dedicado mais horas para estudar os pormenores das obras disponíveis. Também pode denotar alguma proximidade com a família. Para além disso há esboços da coleção Bonfiglioli em outro álbum de desenho, porém não há registo fotográfico no MNAA.

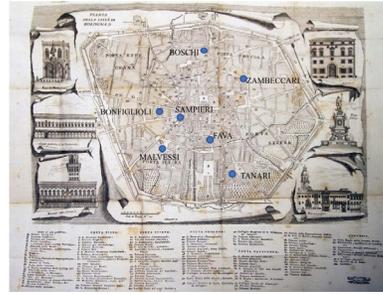


Figura 1: Planta da cidade de Bolonha, 1773. Desenhada por Pio Panfilii. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Reproduzido de http://badigit.comune.bologna.it/books/oretti/B.104_Indice_a_stampa.pdf



Figura 2: Esquerda - Deposizione (séc. XVII). Alessandro Tiarini (1577-1668). Óleo sobre tela. 165x207cm. Cortesia Collezioni d'Arte Credem a Reggio Emilia. <https://www.credem.it/content/credem/it/spazio-credem/collezione-pittura-antica/secoli-XV-XVII/alessandro-tiarini.html> Direita - Álbum 817, folha nº 2. Cópia realizada no Palácio Bonfiglioli em 1796 por Francisco Vieira.

Vieira copiou da galeria *Bonfiglioli* obras de Ludovico Carracci, Lucio Massari, Alessandro Tiarini, Giulio Romano (1499-1546) e Carlone (1603-1684). Os esboços estão nas primeiras 10 páginas do álbum 817. Na Figura 2 encontra-se o quadro *Deposizione* de Tiarini que foi encomendado pela família, visto que no original existe o brasão do lado esquerdo da obra. Além deste, a coleção *Bonfiglioli* possuía ainda 12 obras desse mesmo pintor (Calbi, 1984).

Hoje, a obra que pertencia ao *Palazzo Bonfiglioli* está no *Palazzo Spalletti Trivelli*, onde funciona o escritório e coleção de arte do *Banco Credem* que terá adquirido grande parte do acervo dos *Bonfiglioli* (Lobo, 2023). Vale ressaltar, que foi a restauradora dessa coleção, a doutora Odette D'Albo que cedeu a imagem de Tiarini na Figura 2.

A cópia de Vieira apresenta todas as figuras do original, até mesmo as que estão em segundo plano. Os prolongamentos nos quatro cantos confirmam a dedicação para a feitura deste desenho. Junta-se a isso, a presença de detalhes no esboço o que revela o interesse pela composição. Na legenda no canto superior esquerdo pode-se ler: "*Tiarini in Galleria Bonfiglioli a Bologna*".

Palazzo Zambecari

A 900 metros da Casa dos *Bonfiglioli* está o *Palazzo Zambecari*, o segundo palácio visitado por Vieira no percurso deste estudo. Localizado na *Via de Carbonesi* próximo da igreja de San Paolo, os *Zambecari* possuíam uma coleção variada com temas religiosos, mitológicos e pinturas de



género, a maioria era da escola bolonhesa, mas também havia outras, como a veneziana, toscana e romana (D'Amico, 1979). Toda a sua coleção, como já apontámos, foi doada ao poder público. O antigo edifício agora funciona como sede da *Banca Popolare di Milano*.

Na Figura 3 encontra-se a obra de Albani conjugada com a cópia de Vieira. Trata-se de uma composição pictórica muito referida nas crónicas dos viajantes do século XVIII, com Maria e o menino Jesus no céu adornado por anjos e São Francisco e São Jerónimo no chão para completar o quadro. A obra de Francesco Albani hoje faz parte da Coleção da Pinacoteca de Bolonha, tendo sido uma das doações da família Zambecari ao Estado.

Para além do desenho da Figura 3, o álbum apresenta 5 fólhos contendo cópias de obras de Anibal Carracci, Ludovico Carracci, Domenichino, Tiarini, Leonello Spada e Corregio que estavam no palácio Zambecari. São 13 esboços ligeiros dos personagens principais das composições copiadas.

Vieira centrou-se nas três personagens principais no esboço da Figura 3, ignorando o restante da obra de Albani. O estudo do caimento das vestimentas é bastante minucioso, uma característica marcante nos desenhos de Vieira. No que se refere aos personagens copiados, é perceptível a presença de São Jerónimo, um personagem recorrente na obra de Portuense. Antes de

Figura 3: Esquerda - Madonna col Bambino in gloria e i Santi Girolamo e Francesco (c.1640). Francesco Albani (1578-1660). 43,5x31,8. Olio su rame. Pinacoteca de Bologna. https://www.pinotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/37-madonna-col-bambino-in-gloria-e-i-santi-girolamo-e-francesco-37 Direita - Álbum 817, folha 11. Cópia realizada por Francisco Vieira no Palazzo Zambecari.



Figura 4: Esquerda - "A Lamentação" (ca. 1582) de Ludovico Carracci (Italian, Bolonha 1555-1619). Óleo sobre tela. 95,3 x 172,7 cm). Direita - Folha 25 (Álbum 817) Cópia realizada no Palácio Tanari em 1796 por Francisco Vieira.



Bolonha, produziu uma cópia fiel de Correggio em Parma com a *Madona de São Jerónimo*, além de ter pintado outro, um ano antes de retornar a Portugal, por encomenda do Bispo do Algarve, D. Francisco Gomes de Avelar (1739-1816).

Pallazo Tanari

O *Palazzo Tanari* dista 950 metros do *Palazzo Zambeccari*. O Tanari começou a ser construído em 1632. Os visitantes eram atraídos por peças grandiosas como o grupo estatuariário representando a Sagrada Família (1785-86) de Giacomo de Maria (Tiziano, 2007). O edifício fica na *Via Riva di Reno* e hoje funciona como local para eventos e outras funções. Neste edifício, Vieira produziu quatro cópias: uma de Guido Reni (1575-1642) e as outras três dos Carraccis – Anibal, Agostino e Ludovico que estão na Figura 4 abaixo.

Na folha 25 do álbum, há duas cópias. Uma delas é um pequeno esboço à direita da Figura 4, identificado como o quadro "A lamentação" de Ludovico Carracci e que, atualmente, pertence ao acervo do The Met Fifth Avenue em New York. No alto da cópia está apontado *Anibale Carracci in Galleria Tanari a Bologna*, cujo foco parece ter sido capturar as poses contorcidas da mãe e do filho. Os rabiscos dos personagens da direita e da esquerda diferem do original, isso pode indicar que tenham sido inseridos posteriormente, sem a visualização do quadro. Anos mais tarde Vieira fará a sua emblemática "lamentação" que hoje se encontra exposto no MNAA.



Palazzo sampieri

A cerca de um quilómetro de distância do Palácio Tanari está localizado o *Palazzo Sampieri*⁸. Em 1542, foi adquirido por Vincenzo Sampiere em 1542 e fica na *Strada Maggiore*. Nas várias intervenções e remodelações, destaca-se a realizada, ainda no século XVI, encomendada aos três Carracci, considerados os pintores mais requisitados da cidade - os irmãos Agostino e Annibale, bem como o primo Ludovico, para decoração dos quartos e dos salões (Sinigalliesi, 2006).

Do palácio dos Sampieres, Vieira deixou sete folhas, com onze cópias de Tiarini, Andrea del Sarto (1486-1530), Guercino (1591-1666), Anibal Carracci, Agostino Carracci e Ludovico Carracci.

Na Figura 5, a pintura “Cristo e a Mulher de Canaã” é um afresco que integra uma série de imagens com histórias do Evangelho, encomendadas para adornar uma residência. O original encontra-se atualmente na *Pinacoteca Nazionale di Brera* em Milão. Como em outros desenhos, Vieira, na folha 27, concentra-se no estudo das vestimentas. A cópia apresenta os personagens principais da cena e os limites do quadro são marcados por linhas. Na parte superior da fólha está escrito “*Ludovico Carracci in Galleria Sampieri a Bologna*”.

Palazzo Boschi

O *Palazzo Boschi*, localizado em torno de 600 metros do *Palazzo Sampieri*, é um edifício histórico que remonta ao século XV. A sua construção foi iniciada em 1450 e, ao longo dos séculos, passou

Figura 5: Esquerda - Cristo e a Mulher de Canaã (1594-1595). Ludovico Carracci. Óleo sobre tela. 170x225cm. Pinacoteca Nazionale di Brera. <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/cristo-e-la-canaea/> Direita - Álbum 817, folha e numero 27. Cópia realizada no Palácio Sampiere em 1796 por Francisco Vieira. Cristo e a Mulher de Canaã (1594-1595). Ludovico Carracci. Óleo sobre tela. 170x225cm. Pinacoteca Nazionale di Brera. <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/cristo-e-la-canaea/>



Figura 6: Esquerda - Santa Helena, c. 1495. Cima da Conegliano (c.1459-1517). Courtesy National Gallery of Art, Washington. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46111.html> Direita - Folha 33 - Álbum 817, Francisco Vieira Portuense em Casa Boschi.

por diversas famílias, até ser comprado pelos Boschi em 1870. A família Boschi, que alcançou riqueza com o fabrico de seda e tecido com lã, reformou o palácio e o transformou numa residência de luxo. Hoje em dia, um dos salões do *Palazzo Boschi* é utilizado como uma casa de eventos, que é administrada por descendentes de Francesco Boschi, o antepassado que gerou grande parte da fortuna da família (Donne, 2017).

A pintura *Santa Helena*, de Cima da Conegliano, um pintor renascentista italiano dedicado ao tema religioso, estava na Casa Boschi quando Vieira a visitou. Hoje, a pintura está exposta na *National Gallery of Art* em Washington, D. C., Estados Unidos. Para além desta pintura, Vieira também copiou obras de Guercino, Rafael, Tiarini e Carracci. Os esboços, que se encontram em três fólios, totalizam cinco cópias.

Na Folha 33, o desenho da *Santa Helena* divide o espaço do fólio com três outras cópias de outros pintores. Contudo, o escrito ao lado do desenho: *Leonardo Da Vinci in Casa Boshi a Bologna*, conduz ao destaque. No entanto, sabe-se que a pintura original é de Cima da Conegliano. Vieira foi induzido ao erro, pois essa era a informação que circulava na época, uma vez que o inventário da coleção Boschi de 1777 registava erroneamente a pintura como uma *Santa Helena* de Leonardo da Vinci (Boskovits et al., 2003).

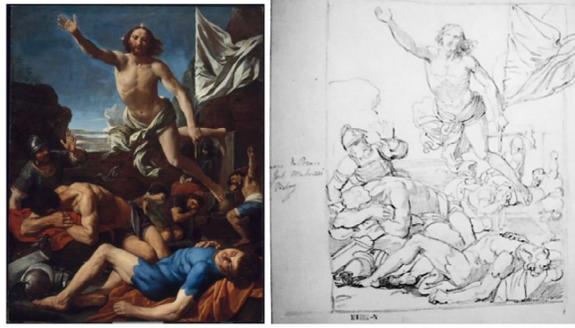


Figura 7: O Cristo ressuscitado (1644-1648). 250.82 x 207.33 cm. Simone Cantarini (1612-1648). Museum of Fine Arts Boston. https://www.wikiwand.com/en/Simone_Cantarini Álbum 817 Folha 40 – Desenho (1796) de Francisco Vieira Portuense no Palazzo Malvezzi.

Palazzo Malvezzi

A família senatorial Malvezzi iniciou a construção da casa em 1560, na *Via di San Donato*, hoje *Via Zamboni*. Ao longo dos séculos, a casa passou por remodelações e ampliações (Tiziano, 2007). Em 1931, foi adquirida pela administração pública, onde funciona até hoje a sede da Cidade Metropolitana de Bolonha.

O Palácio Malvezzi foi o penúltimo que Portuense visitou na *Emilia-Romagna*. Naquele momento, a região estava prestes a ser invadida pelas tropas de Napoleão, o que criou um ambiente tenso e incerto. Esse contexto pode ter influenciado a visita de Portuense, levando-o a copiar um número elevado de obras (17) em apenas seis fólios. Nas folhas desenhadas há uma grande diversidade de cópias de Leonello Spada, Domenichino, Mastelletta (1575-1655), Giacomo Cavedoni (1577-1660), Rónani (1490-1550), Ludovico Carracci, Marcantonio Franceschini (1648-1660), Carlo Bononi (1569-1632), Giorgio Vasari, Francesco Albani/Albano e Simone da Pesaro (1612-1648).

O Cristo ressuscitado de Simone Cantarini ou Simone de Pesaro está hoje no Museum of Fine Arts em Boston. Na folha 40 do álbum, do lado direito da Figura 7 acima, observamos o estudo da composição em linhas de lápis e esfumados, com as delimitações do quadro para ajudar no posterior estudo e a legenda do lado esquerdo *Simone de Pesaro in Galleria Malvezzi a Bologna*.



Figura 8: Esquerda - Lenda da Europa (1583) - detalhe de frescos no Palazzo Fava. Anibal Carraci. Direita - Álbum 817 - Folha 43 Cópia de Francisco Vieira Portuense.

Palazzo fava

Em 1546, a família Fava comprou o edifício que foi remodelado para dar origem ao que hoje se pode ver. A família Fava é uma das mais antigas de Bolonha, com membros ilustres nas áreas das ciências e da política. Filippo Fava contratou os três pintores Ludovico, Annibale e Agostino Carracci para decorarem o salão e os quartos do andar principal (Ricci, 1976). Atualmente, o palácio tem o nome de *Palazzo Delle Esposizioni di Genus Bononiae*, onde se realizam exposições e eventos artísticos, e funciona o Grand Hotel Majestic, cujos quartos ornamentados pelos Carraccis são aposentos para turistas.

Do Palácio Fava, Vieira deixou poucos desenhos, são quatro cópias dos afrescos de Anibal Carracci. Diferentes das outras folhas do álbum 817, dedicou para cada fólio, um único desenho. Estas cópias terão sido as últimas realizadas na região bolonhesa. Após estas, o álbum continua com desenhos de Nápoles, apesar de sabermos pelas cartas, que depois de Bolonha foi para Florença, mas não registou desenhos neste álbum.

A cópia de Vieira encontrada no álbum, preenche toda a folha número 43 mostrada do lado direito da Figura 8. No escrito na base esquerda do desenho, ainda conseguiu-se identificar: *Anibal Carraci in Galleria Fava*. O traço marcado no papel revela detalhes que não estão mais presentes no afresco original, como mostra a foto atual na Figura 8 do lado esquerdo. No desenho de Vieira, os personagens estão mais visíveis e sem as intervenções de restauro que a obra original

terá passado. Confrontando a foto atual com o desenho na imagem acima, visualiza-se nas personagens mudanças tanto nas vestimentas, como nas formas e até mesmo o total encobrimento de uma figura, que pelo desenho, está agachada do lado direito da pintura e na original está esmaecida.

O Grand Tour e as visitas de vieira portuense a palácios bolonheses

Após o fim do Império Romano, no Renascimento (séculos XV a XVIII), surgiu um novo conceito de viagem motivado pela busca de conhecimento sobre outras culturas. Este conceito, que tinha como objetivo revigorar as culturas locais através da aquisição de saberes de outros lugares, envolveu percursos entre as cidades da França, Itália, Alemanha e Países Baixos, realizados pelas elites cultas. O *Grand Tour*, como ficou conhecido, era um conceito elisabetano de viajantes privilegiados. Os jovens ingleses se deslocavam acompanhados por tutores que, por meio de uma educação aperfeiçoada, tinham o intuito de formar estadistas e embaixadores. O *Grand Tour* perdurou até a queda da monarquia no século XVIII (Lobo, 2023).

Enquanto isso, no campo das artes, encontramos deslocamentos com motivações semelhantes, seja para o aperfeiçoamento da técnica, seja para o conhecimento de outras culturas. Em 1490 Albrecht Dürer (1471-1528) realizou a sua viagem de aprendiz (*Wanderreise*) – o destino seria o atelier de Martin Schongauer (1448-1491) (Wolf, 2010). Outro, que buscou através da viagem, conhecer outras culturas, foi Francisco de Holanda (1585-1517) no século XVI, quando acompanhou a comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas à Roma, com a finalidade de trazer para Portugal as obras de arte, património antigo e sociedade através de desenhos e pinturas (Santos, 2015). Séculos mais tarde, em Setecentos, os artistas viajantes europeus consideravam a viagem para a Itália como a melhor experiência para aperfeiçoamento artístico através do ideal de beleza clássico, apologia do antigo - Academias e mestres presentes na cidade de Roma e arredores instigavam à viagem. Assim, aconteceu com Domingos Sequeira que terá ido em 1786 para a *caput Mundi* aperfeiçoar a técnica e a disciplina do desenho (Markl, 2014).

Para além de Roma, a cidade de Bolonha destacava-se pelo património artístico herdado das famílias senatoriais e apoio da Igreja, que em séculos anteriores promoveram o desenvolvimento patrimonial e artístico, tornando a cidade conhecida como um grande museu. São inúmeros os registos desse reconhecimento, como em 1769, quando a cidade foi descrita como "*il Museo della Pitture d'Italia*" pelo abade Richard (Sorbelli *apud* Calbi, 1984, p. 11). As literaturas com os diários dos viajantes foram responsáveis por essa divulgação além-fronteiras, sobretudo na França. Soma-se a isso, a publicação de Malvasia sobre os pintores bolonheses que valorizou e contribuiu a difusão de conhecimento sobre o património artístico e cultural da capital.

A partir do caso de Portuense, compreendemos que as viagens dos

artistas e do *Grand Tour* possuem similaridades, ao ponto de incluir-se os artistas viajantes dentro da história dos jovens viajantes ingleses, contudo com um *modus operandi* diferente. Tomando o caso de Vieira, sabe-se que suas viagens eram patrocinadas pela sua capacidade de se relacionar com a nobreza e com outros artistas reconhecidos, como fez com Bodoni. Conforme já foi exposto, as cartas escritas para Bodoni revelam as recomendações para o artista português. O seu companheiro de viagem Francesco Rozaspina foi primordial para os seus movimentos pelos palácios bolonheses, como já foi dito, a entrada nos palácios era restrita e Rozaspina que cresceu, estudou gravura e desenvolveu sua carreira como gravador em Bolonha tinha influência na cidade, auxiliando os deslocamentos do português pelas casas e galerias, quase como um tutor do *Grand Tour*.

Assim, Vieira percorreu os palácios de uma cidade dominada pelos Carracis. Esta família é um tema incontornável na história da arte bolonesa, desde os seus primeiros passos difíceis na cidade, onde introduziram uma nova escola de pintura, até à sua ascensão como os pintores mais requisitados nos finais do século XVI, marcaram para sempre a sua presença.

Dos três irmãos, Ludovico Carracci se destaca, para Malvassia (1971, p. 227, tradução nossa) se caracteriza como “o Messias da nova era da pintura urbana, digno de receber os mesmos elogios reservados por Vasari a Michelangelo. Ludovico é um paradigma de perfeição (...). A primazia artística e humana no sentido do grupo Carracci pode, portanto, ser atribuída apenas a ele.”⁹

Vieira Portuense ficou fascinado pelas obras dos Carracis. Nas galerias dos sete palácios visitados realizou estudos sobre suas obras, com especial atenção a Ludovico, o pintor preferido de Malvasia. Nesta pesquisa, apresentam-se duas cópias de Ludovico: A Lamentação (c.1582) no *Palazzo Tanari*, Cristo e Mulher de Canã (c.1594) no *Palazzo Sampiere*, e desenhos a partir de Anibal no *Palazzo Fava: Histórias da Europa* (c. 1583). Apesar do protagonismo de Guido Reni (1575-1642) na arte bolonesa, encontramos apenas uma cópia deste pintor realizada no palácio Tanari.

Durante as suas visitas, Vieira dedicou-se ao desenho com o objetivo de aperfeiçoar as suas composições, a disposição das figuras e o drapejamento. A arquitetura dos palácios bolonheses não lhe chamou a atenção, pois estava obcecado com as obras de pintores dos séculos XVI e XVII. Essa atitude reflete a sua inclinação artística para a pintura de figuras, sejam elas religiosas, mitológicas ou históricas. Nos palácios bolonheses, Vieira copiou obras que abordavam essas temáticas, desde a pintura bolonesa até à veneziana. No Palácio Boschi, por exemplo, copiou Santa Helena de Cima da Conegliano, atribuindo-a a Leonardo da Vinci.

A presença de inscrições indicando sobre quais pintores tinham sido copiados levam a crer que neste momento, Portuense tenha sentido que estava a viver um momento histórico importante e as inscrições podiam ser

uma maneira de Vieira documentar aquelas cópias para as gerações futuras.

No Palácio Malvessi destacou-se uma avidez por desenhar, que pode ser explicada pela invasão de Napoleão. O comportamento de Vieira nesse palácio parece ter se tornando mais ambicioso, pode ter desejado copiar o maior número possível de obras para enriquecer o seu repertório artístico, antes que isso não fosse mais possível.

Considerações finais

Foi na época em que as famílias competiam nas construções e decorações dos seus palácios que a arte desenvolvera-se consideravelmente. Assim sucedeu em Bolonha, que permitiu a criação de uma Escola própria e favoreceu a autoestima dos bolonheses em reconhecer o seu património artístico e cultural como único em toda a Itália. Isso aumentava a visitaçao, a existência de um mapa do século XVIII, formatado como o ancestral dos atuais mapas turísticos, portanto, é um indicativo da vocação cultural duma cidade referida como “o museu da pintura italiana”. Todo esse frenesi em torno da arte, instigava a visitaçao de artistas viajantes como Francisco Vieira Portuense, ou melhor, Francesco Vieira já que era conhecido em território italiano. Acompanhado por Rozaspina movimentou-se pelo centro da capital conhecendo e visitando obras de arte que faziam parte de acervos particulares.

Os palácios constituíam a infraestrutura necessária para a exposição das obras e as relações sociais eram a chave necessária para o acesso a eles. Os desenhos revelam um artista viajante obstinado em aprender. Sobre tudo cópias com madonas e cenas religiosas. Mesmo com o clima de aflição devido à chegada de Napoleão, Vieira copiou o máximo que podia, mesmo sem tempo para finalizar, os traços e personagens principais foram registados para posteriores estudos, que talvez não chegou a realizar. Para além disso, atualmente esses desenhos são valorosos para a pesquisa e restauro dos originais que como vimos, algumas pinturas já perderam suas características originais devido ao passar do tempo e falta de desenhos como os de Vieira para apoiar os restauros efetuados nas obras. Como vimos, a deterioração das obras em geral na cidade é algo já revelado no século XVIII no diário de Des Brosses.

Face ao exposto, o estudo sobre um artista viajante do século XVIII aponta para discussões que envolvem as áreas do património artístico cultural no alvorecer daquilo que viria a surgir no século XIX: o negócio das viagens culturais. A metodologia utilizada permitiu uma construção livre da reflexão proposta que foi sendo conectada e esclarecida a partir dos desenhos, que indicaram a fundamentação teórica necessária. É certo que a viagem existira sempre nas mais antigas civilizações tradicionais - o seu conceito subsiste eternamente; altera-se, antes, ao longo dos tempos, as motivações para a realização desse conceito. Como no *Grand Tour*, as motivações de Vieira eram educativas - o aperfeiçoamento da técnica através do encontro com os

originais facilitadas por um mestre, amigo ou tutor. À revelia disto, incluir o artista viajante no movimento do *Grand Tour* implicará em associá-lo com a viagem dos abastados europeus, que apesar de frequentarem os mesmos lugares que os artistas e até mesmo requisitassem aos artistas retratos posados, não correspondem inteiramente na maneira de viajar dos artistas viajantes.

Notas

¹ Conhecido como "Literatura de Viagens Tradicional", esse gênero literário era comum do século XV ao final do século XIX. Hoje, serve de apoio para investigações científicas das mais diversas áreas. As marcas textuais revelam o tempo e estilo próprio encontrado na particularidade da viagem - se era de peregrinação, comércio, expansão, erudição, formação ou imaginária (Cristóvão, 2010).

² "*Malheureusement ces peintures se gâtent tous les jours si fort qu'à peine ontelles maintenant encore cinquante ans à vivre*"

³ Original: "(...) ogni casa di un certo livello sociale aveva in realtà la sua spesso non piccola collezione dipinti." (D'Amico, 1979, p.197).

⁴ Original - "Papa Beneditto XIV Lambertini arrivò addirittura a comminare la scomunica ai venditori di opere esposte al pubblico." (D'Amico, 1979, p.198).

⁵ "*In realtà il gusto dei visitatori dovette influenzare ed eddere influenzato dal gusto di famiglia.*" (D'Amico, 1979, p.200)

⁶ "*Prima che Vieira lasci l'Italia (...)*" Escrito de Rozaspina em Carta de Francisco Vieira para Bodoni.

⁷ Note-se que o mapa é orientado com o Sul na parte superior e o Norte na parte inferior, uma orientação comum até meados do século XIX. (Moreira, 2013)

⁸ Também chamado de *Sampieri Talon*, após o casamento da última descendente de Sampieri com Denis Talon em 1849 (Sinigalliesi, 2006).

⁹ Original: "*il Messia della nuova era della pittura cittadina, degno di ricevere la stessa lode riservata dal Vasari a Michelangelo. Ludovico è un paradigma di perfezione (...). A lui solo è dunque da attribuire il primato artistico e umano in senso al gruppo carraccesco.*"

Referências

Araújo, Agostinho (1991). *Experiência Da Natureza E Sensibilidade Pré-Romântica Em Portugal: temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://hdl.handle.net/10216/13668>

Bernardine, Carla (2020). "Il Palazzo Pubblico di Bologna. Fonti per una residenza governativa, museo di arte e di storia". *Teca*, 10 (1). Giugno. Università di Bologna. P. 361-376. <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11705>

Boskovits, Miklós, David Alan Brown, et al. *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*. Washington, 2003: 206-209.

Calbi, Emilia (1984). "Struttura e significato di un'importante fonte documentaria". In:

Calbi, Emilia & Kelescian, Daniela Scaglietti. *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*. Bologna: Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna. http://badigit.comune.bologna.it/books/oretti/B.104_Indexe_a_stamp.pdf

- D'Amico, Rosa (1979). *L'arte del settecento emiliano: l'arredo sacro e profano a Bologna e nelle legazioni pontificie: la raccolta Zambeccari*. Bolonha : Edizioni Alfa,
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2000). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- De Brosse, Charles (1858). *Le président de Brosse en Italie : Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*. T.1. Paris : Didier et C, Libraires-Éditeurs. P. 238-<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39895g/f302.item>
- Donne, Giancarlo Dalle (2017). "Da collegio a fabbrica dei panni di lana: un edificio dimenticato in Via del Porto". *Scuola Officina*. Museo del Patrimonio Industriale di Bologna. n° 2, luglio-dicembre. http://informa.comune.bologna.it/iperbole/media/files/so_2.2017__dalledonne.pdf
- Gomes, Paulo Varela (2000). *Vieira Portuense*. Lisboa: Edições Inapa.
- Lobo, B. A. (2023). "Art, history and tourism: The role of the travelling artist". *Dos Algarves: Tourism, Hospitality and Management Journal*, 43, 1-16. <https://doi.org/10.18089/DAMeJ.2023.43.1>
- Malvasia, Carlo Cesare (1971). *Vite dei pittori bolognesi*. Bologna: Edizioni Alfa.
- Markl, Alexandra Gomes (2014). *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. Tese de Doutoramento em Desenho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/11981>
- Moreira, Luís Miguel Alves de Bessa (2013). *Cartografia, geografia e poder: o processo de construção da imagem cartográfica de Portugal, na segunda metade do século XVIII*. Tese de doutoramento em Geografia. Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/24567>
- Mullaly, Terence (1992). "Art in Bologna". *Apollo*, n° 366, v.136, Aug. p.124-125.
- Ricci, Giovanni (1976). *Bologna: storia di un'immagine*. Bologna: Edizioni Alfa.
- Soares, Elisa & Carvalho, José Alberto Seabra (2001). *Francisco Vieira, o Portuense. 1765-1805*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Santos, Rogéria Olimpio dos (2015). *O Álbum das Antiguinhas de Francisco de Holanda*. Tese doutoral do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Sinigalliesi, Daniela (2006). *Annibale Carracci*. Catalogo della mostra, Bologna.
- Sorbelli, Albano. (1973). *Bologna negli scrittori stranieri*. Bologna: Atesa.
- Tiziano Costa, *Le grandi famiglie di Bologna. Palazzi, personaggi e storie*, Bologna, Costa, 2007
- Wolf, Nobert (2010). *Albert Durer*. Germany: Prestel.

Rafael Bordalo Pinheiro. Deambulações artísticas intra e além fronteira

Maria João Castro

Investigadora do Centro de Humanidades (CHAM) da FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Licenciada em Gestão Turística com especialização em Relações Internacionais. Doutorada e Pós-Doc em História da Arte Contemporânea. Investigadora contratada com o projeto "TravelconT. Cruzamentos da Viagem Contemporânea no Turismo Pós-Colonial".

mariajoacastro@fcs.unl.pt

Resumo

Uma das figuras mais marcantes da cultura artística portuguesa da segunda metade do século XIX, Rafael Bordalo Pinheiro foi um empreendedor multifacetado trilhando um percurso próprio que o fez viajar não só pelo estrangeiro como dentro do próprio país. Esta propensão para a viagem e a aquisição de informação/inspiração no terreno traduziu-se numa cultura viática que se refletiu nas obras por si produzidas, levando-o a uma criação eclética e prolifera refletindo as preocupações do seu próprio tempo.

Este artigo propõe cartografar as viagens do artista não só intramuros mas também no estrangeiro cristalizando a produção criativa daí decorrente e contextualizando-a numa perspetiva de olhares cruzados e múltiplas dinâmicas e ressonâncias. Inserida num país iminentemente rural, a obra de Rafael Bordalo Pinheiro condensa em si uma vivência atenta e crítica que sublinha o atraso de um país agrário e bucólico, fechado sobre si próprio num campesinato pitoresco, a resistir ao progresso técnico saído da Revolução Industrial tão largamente defendido pelo artista

Palavras-chave: Arte, Viagem, Cultura, Arte.

Abstract

One of the most outstanding figures of Portuguese artistic culture in the second half of the 19th century, Rafael Bordalo Pinheiro was a multifaceted entrepreneur treading his own path that made him travel not only abroad but his own country. This propensity for traveling and acquiring information/inspiration on the ground resulted in a viatic culture that was reflected in the works he produced, leading him to an eclectic and prolific creation that reflected the concerns of his own time.

This reflection proposes to map the artist's journeys, not only within the walls but also abroad, crystallizing the resulting creative production and contextualizing it in a perspective of crossed perspectives and multiple dynamics. Inserted in an imminently rural country, the work of Rafael Bordalo Pinheiro condenses in itself an attentive and critical experience that underlines the backwardness of an agrarian and bucolic country, closed in on itself in a picturesque peasantry, resisting the technical progress that emerged from the Industrial Revolution so largely defended by the artist.

Keywords: Art, Travel, Culture, Arts.

Eu gosto principalmente de viajar no meu paiz.

Alberto Pimentel¹

I.

A vida de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), artista multidimensional da *Belle Époque* portuguesa, transcorreu dentro de uma configuração própria determinada pelas especificidades de um país anacrónico e iminentemente rural, que teimava em resistir aos avanços da modernidade europeia e ao progresso técnico, muito por conta das Invasões Francesas e da Guerra Civil da primeira metade do século XIX. Ambos os factos retardaram a estabilidade política necessária para permitir a estruturação e materialização de um desenvolvimento efetivo nacional que acertasse o passo com a Europa saída da Revolução Industrial. Obviamente que este desfasamento condicionou não só a deslocação intramuros como além-fronteira.

Um elemento primordial para se compreender a circulação interna no Portugal no final do século XIX - na chamada "Época Dourada" - é o dos transportes, um indicador relevante na instauração da I República. O primeiro troço de linha férrea foi inaugurado em 1856 (para o Carregado) fazendo surgir a Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses (em 1860) mas a efetivação de uma rede ferroviária nacional demorou a concretizar-se. Se em 1910, um comboio saído de Lisboa demorava um dia a chegar a Madrid e dois de Paris e Londres, nas deslocações internas, a situação era diferente: a curta dimensão do traçado deixava extensas partes do território nacional a descoberto. Quanto à rede rodoviária, esta era ainda mais deficitária: mal planeada, pouco densa e descontínua, as estradas apresentavam-se em más condições de conservação servindo mal os poucos automóveis que, timidamente, começavam a circular. No âmbito da navegação, a situação não era muito diferente e



Fig. 1. Rafael Bordalo Pinheiro quando jovem

refletia a demora do país em acompanhar o progresso saído da Revolução Industrial: as companhias de navegação a vapor demoraram a implantar-se tendo a Empresa Insulana de Navegação (1871), Empresa Nacional de Navegação (1880), a Mala Real Portuguesa (1888) a Companhia de Vapores África Occidental Portuguesa (1889) formado uma frota que mal assegurava carreiras regulares para as colónias do império português em África, Índia, Macau e Timor.² Todavia, eram parcas as rotas de navegação de recreio ao longo da costa portuguesa e das ilhas ou que ligassem Lisboa às demais capitais atlânticas e, quando existiam, eram asseguradas por navios estrangeiros cuja frequência se mostrava irregular. Este atraso transversal a todos os meios de transporte públicos e privados condicionou a forma de viajar e desmotivou jornadas de fruição e lazer a levar a cabo quer dentro do território nacional quer para o exterior.

Um segundo aspeto liga-se às infraestruturas hoteleiras e à falta de uma política concertada de constituição de polos de estadia capazes de receberem os visitantes. Claro que havia já algumas residências públicas de alojamento - termas sobretudo mas também costeiras - dignas desse nome mas eram insuficientes para assegurar um fluxo constante de clientela e garantir uma habituação a fidelizar os veraneantes aos lugares.

Um terceiro elemento relaciona-se com a oferta cultural-artística e os respetivos equipamentos. Os museus eram raros, as coleção parcas e muitos dos acervos encontravam-se na posse de particulares que só abriam as portas de casa a uma elite próxima com quem privavam recusando-se a uma exposição e invasão alheias. Por outro lado, nestes anos, a degradação do património nacional era uma realidade. O "manifesto" que veio a ser a obra de Almeida Garrett (1799-1854) de 1846 *Viagens na Minha Terra* constituiu uma constatação óbvia a apontar para a incúria a que havia chegado o edificado patrimonial devido à negligência da administração municipal e do governo. Se bem que se assistisse à criação da Inspeção dos Monumentos e Antiguidades em 1858, as suas competências eram partilhadas com o Ministério de Obras Públicas, Comércio e Indústria, criado a 1852, o que dificultava o acerto de diretivas e concretizações que se arrastavam no tempo tardando a serem colocadas em prática. Entretanto os testemunhos multisseculares artísticos ruíam ou eram votados ao abandono, à pilhagem e à destruição de um legado em risco de dissipar-se para sempre. Em 1863 foi criada a Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses com vista a auxiliar no levantamento dos monumentos a serem classificados como nacionais num trabalho fundador mas que só se concretizaria plenamente na década de 1880 demorando a dar os seus frutos.

Posto isto, e dentro destas três condicionantes basilares e tentaculares (transportes, hotelaria e musealização), houve quem não se deixasse intimidar pelo panorama desmotivador, pelas condições adversas e pelos contratemplos, e se pusesse ao caminho, materializando o ímpeto da viagem a partir de

uma nação parada num certo tempo-pedra e de notória discrepância face à Europa progressista: foi o caso de Rafael Bordalo Pinheiro.

É preciso ser absolutamente moderno.

Rimbaud

II.

Integrando um pequeno número de entusiastas que achava a viagem permitia um conhecimento efetivo da realidade da nação, Bordalo Pinheiro plasmou, na sua variadíssima e prolifera obra (e que vai desde o desenho, à caricatura e à ilustração, passando pela aquarela, decoração, teatro e política, tendo sido ainda autor de variadas publicações, jornalista, ceramista, e professor), uma amplitude de preocupações cuja inspiração lhe veio, frequentemente, das múltiplas deslocações no país e no estrangeiro concretizadas ao longo de uma abrangente carreira de cultura visual.

Filho e irmão de artistas, cedo ganhou o gosto pelas artes inscrevendo-se primeiro no Conservatório, depois na Academia de Belas Artes, em paralelo com as Artes de Palco (no Teatro Garrett) até assentar na Câmara dos Pares. Desde o início da sua atividade literário-artística, as suas críticas mais audazes foram dirigidas aos responsáveis pelo atraso de Portugal em comparação com as demais nações do Velho Continente numa pretensão de colocar o país a andar ao ritmo do progresso europeu. Importa referir que, o Portugal que Rafael Bordalo Pinheiro começara a percorrer ainda jovem é do das telas pintadas ao ar livre herdeiras do realismo e romantismo franceses e traduzidas num paisagismo a fazer destacar nomes como os de Tomás da Anunciação (1818-1879) e Cristino da Silva (1829-1877) para passarem, numa fase posterior, a condensar o pendor naturalista de Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1927). Nestes quadros, o país retratado era o do campesinato, destino bastante frequentado por uma população iletrada e rústica muito por motivo dos membros

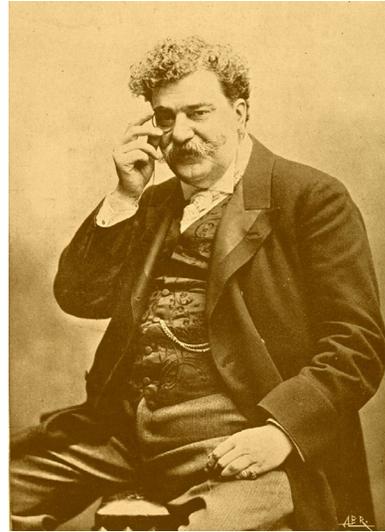


Fig.2 - Rafael Bordalo Pinheiro adulto

das elites urbanas e das classes médias possuírem, por herança, propriedades rurais. E é muito por via desta genealogia ligada ao mundo agrícola que a sociedade resistirá a modernizar-se arraigando-se a um conservadorismo inibidor do avanço dos tempos, pelo que a vilegiatura agrária “foi uma prática generalizada”³ proporcionada pelas quintas de recreio que pontilhavam o reino numa *joie de vivre* de pendor verdadeiramente provinciano. E este é o ponto de partida para se entender a ascendência da viagem na obra de Bordalo Pinheiro.

Logo em 1866, e após o casamento com Elvira Ferreira de Almeida (1846-1914), Bordalo Pinheiro passa uma estada (a lua de mel) na Golegã - mais precisamente na Quinta da Broa - onde concretiza uma série de desenhos e aquarelas cujo tema são os campinos, os saloios e as cenas rurais que diariamente observa, inspiração a servir de mote para personagens futuras a repercutirem-se ao longo de toda a sua carreira artística.

No ano de 1868, Bordalo Pinheiro tenta obter uma bolsa de estudo com vista a ir a Roma no sentido de alargar horizontes e apreender novas técnicas mas a mesma não lhe seria concedida. Confinado ao país que o vira nascer, o artista publica em 1870 *A Berlinda*, sete páginas litografadas com a intenção de fazer a pátria entrar em viagem: na terceira prancha, o autor desenha um *Mapa da Europa*,⁴ cujo êxito foi assinalado por vendas superiores a 4000 exemplares (no espaço de um mês) e que se tornaria conhecido além-fronteira em edição francesa (*Carte Satyrique de l'Europe pour 1870*), remete-nos para esse mesmo país que se recusa a acertar o passo com o progresso europeu e, por isso, considerado “velho” na legenda do seu autor.

Em 1871, é premiado na Exposição Internacional de Madrid, com a obra *Bodas d'Aldeia* e, no ano subsequente, em 1872, publica o álbum *Apontamentos sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil pela Europa*, onde satiriza o imperador dom Pedro II (1825 - 1891).⁵ Em 1873 colabora no *Illustración Española y Americana*, *El Mundo Cómico* e *El Bazar*, periódicos espanhóis onde cria uma série de desenhos de costumes do país vizinho que despertam um interesse tal que extravasam fronteira tendo sido convidado a ilustrar revistas francesas e inglesas. Ainda em Madrid, faz a cobertura gráfica da guerra carlista para o *The Illustrated London News*, jornal para o qual é convidado colaborar, numa proposta que Bordalo Pinheiro declinará. Esta “internacionalização não se resumirá às terras de Espanha, apesar de esta ter sido o epicentro da sua carreira extrafronteiras”⁶ porquanto nesse mesmo ano de 1873, o seu trabalho seria publicado em terras britânicas: intitulado *Sketchs in Spain*, os 29 esboços foram divididos por números editados no já citado *The Illustrated London News* entre 19 de abril e 8 de novembro. O sucesso leva-o a editar, já em 1875, mais um desenho no *The Illustrated London Almanac*, e daí a solicitação para ilustrador residente da revista em Londres.

Se o convite para a capital inglesa foi recusado o mesmo não aconteceu com o que lhe foi endereçado, passados dois anos, para o Brasil. Na verdade,

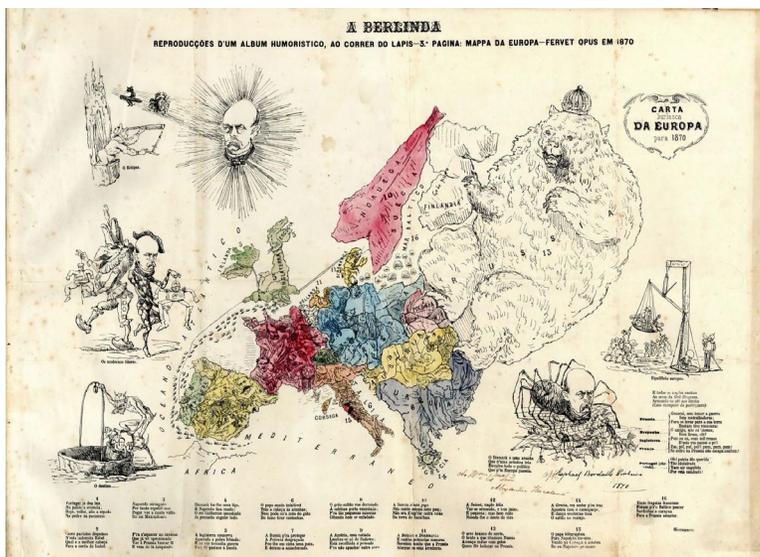


Fig.3 - Mapa da Europa de Rafael Bordalo Pinheiro, *Berlinda*, p. 3, 1870

em 1875⁷ parte para terras de Vera Cruz a bordo do vapor *Potosi*, país onde colabora com alguns jornais: começou por trabalhar n' *O Mosquito* (de setembro de 1875 a maio de 1877), tendo depois criado o *Psit!* (setembro a novembro de 1877) e *O Besouro* (abril de 1878 a março 1879).⁸ Na sua primeira colaboração no jornal *O Mosquito*,⁹ o artista descreve a sua viagem de navio para o Brasil e a expectativa em relação ao que ia encontrar. Nele o vemos atemorizado pelas leituras que definiam aquele país como uma terra inóspita e, depois, o espanto de encontrar um território civilizado e desenvolvido, onde se sentiu imediatamente em casa. Nesse primeiro ano no Rio de Janeiro vive numa república de artistas tendo sido um tempo de boémia, aventura cultural, descoberta de novos lugares e de novas técnicas gráfico-pictóricas que utilizaria mais tarde. De proprietário de *O Mosquito* passa a editor do *Psit!*¹⁰ e logo no primeiro número do jornal o artista apresenta uma das personagens - Arola - que, mais tarde, será sinónimo do português de torna-viagem a Portugal rico, mas rude e sem educação.

Por fim é convidado a integrar um projeto mais sólido - *O Besouro* - mas, ao envolver-se

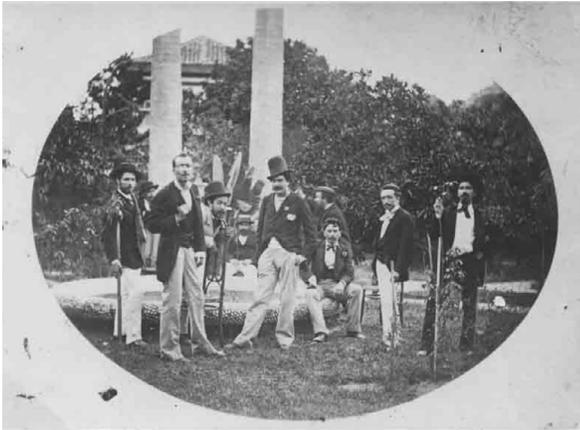


Fig. 4 – Rafael Bordalo Pinheiro (ao centro de chapéu) no Rio Janeiro, 1876

nas questões políticas e sociais brasileiras, Bordalo Pinheiro acabaria por confrontar-se com problemas e reações violentas, determinantes para o seu regresso a Portugal onde chega no vapor *Valparaíso*, em Agosto de 1879. Ao fundear, é obrigado a ficar em quarentena no Lazareto, um edifício situado em Porto Brandão na margem sul do Tejo, isolado e destinado a acolher e a desinfetar pessoas e objetos que vinham de lugares ameaçados por epidemias ou doenças contagiosas. Durante o período em que ali permaneceu (e devido ao perigo de propagação da febre-amarela), Rafael Bordalo Pinheiro escreve *No Lazareto de Lisboa*, publicada em 1881.¹¹ Profusamente ilustrado com desenhos, o volume recorda com saudade as peripécias no Brasil, a viagem marítima, a chegada a Lisboa e os dias de penitência no edifício do Lazareto.

O torna-viagem à capital de Portugal coincide com a solene inauguração das obras da Avenida (da Liberdade), “por entre um quotidiano trivial e morno, de um país estagnado”.¹² Nesta Lisboa retrógrada e antiquada não demora a desiludir-se com a política, sobretudo com a falta de solidariedade e inveja dos colegas jornalistas pelo que, em 1884, abandona a capital portuguesa e inaugura a sua Fábrica de Faiança das Caldas da Rainha.¹³ Nela investe todas as suas energias, entusiasmo e criatividade tendo muitas das suas



Fig.5 - Caixa decorada com saguim e figura do Arola

peças nítida influência dos três anos de Brasil e de que são exemplo a *Caixa decorada com um saguim* (espécie animal com que convivera no Rio de Janeiro) e *Garrafa do Arola*, figura caricatura do imigrante português enriquecido no Brasil, mas que nunca perdeu o ar boçal.

Entretanto, entre 1880 e 1883 colabora na obra a várias mãos *À Volta do Mundo. Jornal de Viagens* e de *Assumptos Geographicos*¹⁴ e, no decorrer de 1884, juntamente com o seu irmão Feliciano Bordalo Pinheiro (1847-1905) realiza viagens de estudo e trabalho a indústrias de cerâmica em Inglaterra, França e Bélgica.

Em 1889, Bordalo Pinheiro passa uma larga temporada em Paris por ocasião da Exposição Mundial a comemorar o centenário da Revolução Francesa. O artista fora encarregue da decoração e montagem do pavilhão de Portugal numa obra que mereceu aplauso unânime. Ramalho Ortigão afirma que o artista "vendeu todas as peças que expôs da sua louça. E de todas as partes do mundo esse homem, tão notável pelas suas dedadas no barro como pelos seus pontapés na fortuna, recebeu encomendas de trabalho que bastariam para o enriquecer, se ele tivesse alguma propensão para isso".¹⁵ Ainda segundo Ortigão, a apresentação de Bordalo Pinheiro,

"distinguiu-se totalmente da pobreza nacional (...) simplesmente porque Bordalo foi o

único dos nossos artistas e dos nossos industriais que soube ser original, sendo simplesmente portugueses”.¹⁶

As peças apresentadas haviam vindo da sua fábrica das Caldas da Rainha, numa renovação das artes decorativas portuguesas cuja inspiração assentava num nacionalismo apoiado no pitoresco do país, a que o artista faria alusão no seu Álbum.¹⁷ Numa das salas térreas do pavilhão de traço de Jacques Hermant (1855-1930) - e a acompanhar a exposição de minerais - encontravam-se as cerâmicas de Bordalo, peças sobre as quais o fundador-proprietário da revista *Occidente* Alberto da Silva (1843-1924) afirma “terem sido logo vendidas e feitas encomendas” acrescentando: “Foi Bordalo Pinheiro o encarregado da parte decorativa da exposição, encargo de que se desempenhou com o aplauso de todos que visitaram o pavilhão”¹⁸ corroborando a opinião já formulada de Ramalho Ortigão. Construído à beira Sena e com elementos arquitetónicos a evocar a Torre de Belém em Lisboa e a aludir à Torre dos Clérigos do Porto num traçado a remeter para uma gramática neobarroca, o carácter eclético do espaço português inaugurava uma genealogia nos estilos revivalistas nacionais que viriam a ter grande projecção na centúria seguinte.¹⁹ A verdade é que a decoração do recinto fez Bordalo Pinheiro - e a sua Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha - ganhar uma medalha de ouro em Paris, numa exploração das artes decorativas que recorriam a elementos característicos de uma Portugalidade muito bem aceite pelo público europeu, mercê de uma linguagem naturalística e orgânica que não lhe era alheia. Na articulação das diferentes áreas expositivas contabilizava-se um total de 16 salas, 11 das quais consignadas à componente colonial exibindo parte da coleção da Sociedade de Geografia de Lisboa numa organização de Luís de Andrade Corvo (1824-1890). Não se pode esquecer que os interesses imperiais nacionais haviam sido postos em causa na Conferência de Berlim de 1884-5 pelas grandes potências económicas europeias, em particular pela Grã-Bretanha facto que conduziria logo no ano seguinte à exposição - 1890 - ao *Ultimatum*. Nesse sentido, e à luz da época, justificava-se a preocupação do governo português em reiterar a sua posição e legitimação de um império multissecular através de uma montra aberta ao mundo: a Exposição Universal, palco por excelência de disputa das hegemonias imperiais e os diferentes jogos de interesses da geopolítica europeia. No Álbum especial que publicou por ocasião da mostra (*Pontos nos ii*),²⁰ Bordalo Pinheiro descreve exaustivamente as salas do pavilhão (coloniais e continentais) da representação portuguesa bem como as opções estéticas tomadas. Refere os apontamentos cerâmicos da sua autoria - desde azulejos com padrões de inspiração hispano-mourisca no bar,²¹ a telhas e vidros pintados e outras faianças - bem como outros de presença obrigatória nesta tipologia expositiva justificando o modo de apresentação e de ornamentação.

Na última página do Álbum Bordalo Pinheiro escreve ainda que

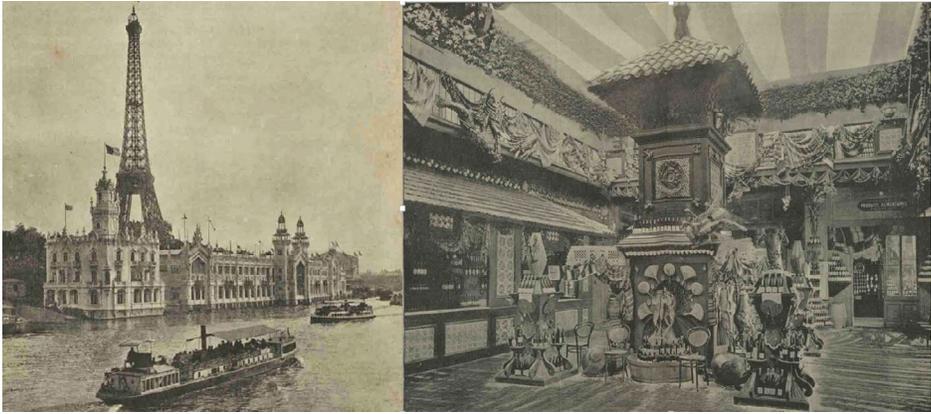


Fig.6 - Exterior do Pavilhão Português, p. 1. e rés-do-chão com o bar de provas, à esquerda, p. 15. *Álbum Pontos nos ii* de RBP, Dezembro 1889

“A minha estada de um ano em Paris, neste famoso período da Exposição, e o sucesso que obtive o pavilhão português do Quai d’Orsay graças aos objetos portugueses ali expostos - confirmaram esta minha caturrice: de que em Portugal se deve provocar uma corrente d’opinião para fazer guerra à nossa desgraçada mania d’estrangeirismo, que tanto nos avilta, e tão incaracterísticos nos torna”.²²

A narrativa desta publicação denota a visão alargada do mundo artístico do seu autor, fruto sem dúvida das novidades vistas na mostra e que lhe facultaram, no regresso às Caldas da Rainha (e à sua fábrica), uma renovada inspiração criativa.

Mas, ao contrário do que se pode pensar, a maior parte da obra de Rafael Bordalo Pinheiro exposta em Paris pouco sofrera ainda com a influência da Arte Nova. Na verdade, “no maior conjunto (...) eram de teor naturalista, algumas historicistas e poucas verdadeiramente Arte Nova”.²³ Aliás, só aquando da exposição de 1889 Bordalo Pinheiro teria a oportunidade de contactar com este estilo decorativo demorando-se no *Kiosque* de Emile Gallé (1846-1904) na Galerie d’Honneur onde a inspiração vegetal nos vidros seria uma revelação. E foi pós estada em Paris que o autor se deixaria “contagiar” pelos motivos da Arte Nova replicando-os em muitas das

futuras criações cerâmicas. Seja como for, o autor da decoração do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889 conseguiu que este fosse considerado o mais bonito do certame tendo sido galardoado com a (já referida) medalha de ouro e o artista recebido uma outra de prata, além de agraciado com o grau de cavaleiro da Legião de Honra da República Francesa.²⁴

Como anteriormente referido, em 1890 dá-se o *Ultimatum* e os jornais vão espelhar o sentimento nacionalista da população perante um governo que ia cedendo cada vez mais aos interesses internacionais. O governo inglês obrigara o seu homólogo português a retirar as tropas nacionais da zona do Chire, área que a Grã-Bretanha resolvera assumir como sua destruindo o sonho do Mapa cor-de-rosa, com o qual Portugal assumia como suas as terras entre Angola e Moçambique. Embora o seu jornal *Os Pontos nos II* fosse um baluarte de nacionalismo que então grassava - e que incomodava muitos dos senhores do poder - em 1892, Bordalo Pinheiro integra novamente o núcleo de artistas convidados para uma representação portuguesa no estrangeiro, desta feita na Exposição Histórico-Americana em Madrid e incluída nas comemorações do IV Centenário da Descoberta da América. Com um caráter distinto das demais representações expositivas mundiais, universais e internacionais, esta mostra de âmbito histórico teve em Ramalho Ortigão o seu delegado e em Bordalo Pinheiro o decorador mor. Com o enfoque de matriz historicista, a presença da legação portuguesa fixou-se num programa inspirado na Expansão Portuguesa com reproduções icónicas tais como o portal da igreja Madre de Deus, em Lisboa, e ornamentos cerâmicos a repetir os do século XVI bem como reinterpretações do estilo Manuelino de sentido cenográfico inédito. Vozes em unísono enaltecem as opções expositivas de Bordalo e a sua originalidade nas soluções decorativas encontradas num entendimento particular da grandeza imperial a que o *Ultimatum*, dois anos antes, colocara fim. E isto é revelador da preocupação e aguçada atenção dada por Rafael Bordalo Pinheiro à fragilidade da conjuntura colonial portuguesa pelo que a representação madrilena constituiu um jogo intencional de afirmação do passado para validação do presente numa invocação do espírito marítimo português, das suas glórias e conquistas, numa verdadeira pretensão de legitimação das possessões ultramarinas nacionais.

Em 1899 Bordalo Pinheiro efetua uma curta viagem ao Brasil com vista a explorar não só novos mercados para a cerâmica produzida na sua fábrica das Caldas da Rainha como a vender a *Jarra Beethoven*, uma emblemática obra encomendada em 1895 por José Relvas.²⁵ O que realmente aconteceu foi que não se conseguiu comprador para tão descomunal objeto e o artista acabou por oferecê-la ao presidente da República brasileira, Campos Sales (1841-1913) encontrando-se hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.²⁶ Curiosos são os desenhos da sua agenda sobre a execução do caixote destinado ao transporte da jarra de Lisboa para o Brasil,²⁷ um verdadeiro quebra-cabeças devido ao tamanho invulgar da peça. Nesta sua derradeira viagem a terras de

Vera Cruz, Bordalo Pinheiro expôs as suas cerâmicas no Rio de Janeiro e em S. Paulo tendo as suas peças sido unanimemente aclamadas. E é em consequência desta recepção extramuros (corroborada depois em solo nacional) que se vai alterar o modo como é vista a cerâmica no seio da criação artística passando a ser considerada obra de arte e não uma produção menor meramente utilitária.

Em 1900, por ocasião da Exposição Universal, Rafael Bordalo Pinheiro desloca-se de novo a Paris numa viagem largamente comentada nas páginas d' *A Paródia*. O evento celebrava as conquistas do século anterior e acelerava o desenvolvimento do seguinte apresentando-se o país anfitrião como grande potência colonial a dedicar uma área exclusiva aos territórios ultramarinos. Portugal far-se-ia representar por dois pavilhões: um pavilhão nacional e um das colónias, ambos de traço de Ventura Terra (1866-1919). Numa interpretação de Bordalo Pinheiro na *Paródia*²⁸ pode ver-se um desenho humorístico representando a proposta de Ventura Terra com a legenda "Jazigo das colónias portuguesas"²⁹ contrapondo o autor, o projeto de Raul Lino (1879-1974) não aprovado pela comissão. *Jazigo*, o pavilhão das colónias nos terrenos adjacentes ao Palácio do Trocadero, *Retrete*, o pavilhão nacional no Quai d'Orsay na margem esquerda do Sena, assim definira Bordalo Pinheiro numa opinião demolidora da opção estética de Ventura Terra. A representação portuguesa alargou-se a outras secções como a Agrícola,

"Numa decoração pitoresca (...) de relação com as determinantes do trabalho decorativo levado a cabo por Rafael Bordalo Pinheiro na exposição de 1889, por demais evidentes".³⁰

De todo o programa artístico do autor, há um aspeto omnipresente que interessa ressaltar: a questão colonial. Se bem que o seu autor jamais tenha viajado para as colónias integrantes do império, à altura, os desenhos mais contundentes traduzem as preocupações bordalianas



Fig.7 - Rafael Bordalo Pinheiro com a jarra Beethoven

nessa matéria. Não se pode esquecer que a vida de Rafael Bordalo Pinheiro coincide com a época em que a monarquia constitucional (1820-1910), moribunda, provocava a indagação de um grupo sociocultural emergente que, a partir da década de 1870 se lançaria na edificação do século XX e do futuro regime republicano. Este facto atravessa toda a obra de Bordalo Pinheiro nomeadamente no que concerne ao seu vigor republicano e à posição face ao império colonial. Vejam-se os cartoons *A questão do Congo*,³¹ *A questão de Loango*,³² da partilha de África pós Conferência de Berlim,³³ ou *Portugal e as Colónias*.³⁴ Aliás, o artista desiludir-se-ia com o conformismo mesquinho que se seguiu ao *Ultimatum* britânico de 1890 vindo em defesa dos valores nacionais e criando John Bull, uma figura anafada e arrogante a personificar o homem inglês numa representação inequivocamente pejorativa. Esta caricatura teria presença não só na obra cerâmica como nos jornais por si criados, na maioria das vezes em desenhos com um forte registo crítico e satírico. Neles Bordalo Pinheiro posiciona-se defendendo os interesses de Portugal enquanto nação imperial perante a impassibilidade das autoridades lusas. Partindo do pressuposto da indolência, incompetência e falta de devoção (leia-se patriotismo) dos agentes coloniais portugueses que abafam a existência de um vasto setor comprometido, empreendedor e atualizado a lutar ingloriamente contra a geopolítica imperial europeia, a angústia de perder os territórios d'além-mar acaba por afogar-se num paternalismo lamuriendo, inconsequente e impotente, integralmente submisso e conivente com os interesses britânicos. Esta subalternidade acaba por se infiltrar na consciência coletiva e provocar perturbações de identidade nacional tendo repercussões em todas as esferas político-sociais, não passando despercebida a Rafael Bordalo Pinheiro³⁵ que a denuncia e anuncia nos seus variados escritos. Ainda assim, o autor entende o atraso do país, a sua sebastiana megalomania, preguiça e trapaças, a posição de grande vulnerabilidade perante as potências europeias ancorando a descrença numa multiplicidade de comunicações e registos. Bordalo Pinheiro considera igualmente que a arte por si produzida tem uma capacidade de intervenção social ainda que as suas diatribes não o inibam de acreditar nas possibilidades do país onde nasceu.

Na viagem, apenas se descobre
aquilo que trazemos connosco.

Michel Onfray

III.

No *fin-de-siècle* português, o confinar dentro de uma pátria pouco dada a urbanidades fez com que os artistas se cingissem a um espaço caseiro eminentemente rural assente num romantismo tardio, certamente por via das vicissitudes sociopolíticas da primeira metade da centúria. Como se sabe, a cultura e a arte são herdeiras das políticas preconizadas pelas instituições

governativas e se estas são postas em causa arrastam consigo os pilares de um aparelho tutelar complexo e tentacular. E foi isso que aconteceu com a fuga da corte para o Brasil, as invasões francesas e as guerras liberais, factos consequentes entre si a dilacerar o país dividindo-o. Ao ressurgir das cinzas, o Portugal de então não se atualizou preferindo ir buscar os valores onde a história se interrompera, esquecendo-se que haviam passado 50 anos sobre a viagem régia para uma colónia do império que entretanto se tornara independente. E é aqui que se fundamenta e justifica a resistência ao avanço e ao progresso, a sobrevivência de esquemas naturalistas e de uma mentalidade historicista, o gosto e cultura arcaizantes vistos como preservação de valores de um Portugal assente num eterno revivalismo romântico. E isso explica o anacronismo da cultura e da arte nacionais.

Numa configuração final, o universo bordaliano de modernidade militante e otimismo visceral, coloca-o num patamar de vanguarda a partir do qual edificou uma obra basilar assente no humor e na caricatura postos ao serviço do riso e da arte. Figura progressista e crente do poder intrínseco da criação plástica, o seu legado naturalista e Arte Nova condensou-se entre a memória histórica nacional e a sedução pelo progresso internacional.

Ao cristalizar um olhar crítico sobre a sociedade em que viveu e os lugares que visitou, o aguerrido republicano, ferozmente anticlerical, cartoonista antes do tempo e caricaturista satírico, não se coibiu de apontar o dedo aos responsáveis pelo atraso de Portugal pretendendo colocar o país a andar ao ritmo europeu. Daí as suas deambulações intramuros e além-fronteira terem sido fulcrais para conseguir algo de raro na sua geração: abstrair-se do *topos* temporal e tentar compreender o que estava fora e dentro de si. Ora esta relação singular com o tempo, esta capacidade de se distanciar do momento em que se vive como se suspendesse algures e

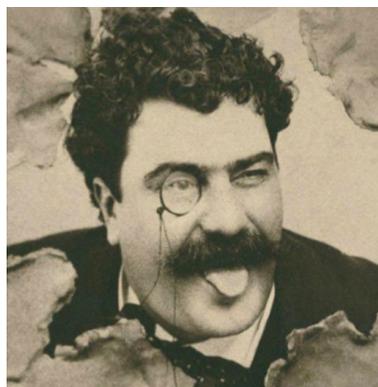


Fig.8 - Rafael Bordalo Pinheiro humorístico

observasse o seu próprio tempo através de uma lente que aproxima e afasta dando-lhe ângulos e perspetivas distintas numa visualização extemporânea, juntamente com a realização de uma interpretação crítica, fez com que Rafael Bordalo Pinheiro se tornasse num artista verdadeiramente contemporâneo. Porque é precisamente esta a noção de contemporaneidade da arte definida por Giorgio Agamben³⁶ e é ela que torna Bordalo Pinheiro num artista único da sua geração. Como nenhuma à sua época, a obra bordaliana espelha e traduz uma sensibilidade de quem viu para além do óbvio permitindo ao seu autor resgatar histórias esquecidas, tipologias próximas e influências distantes que, na mistura dos escritos, das tintas e do barro - e numa relação profícua entre arte e mobilidade - se apresentam de incontornável atualidade.³⁷

Notas

¹ Alberto Pimentel. *Sem Passar a Fronteira*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho editor, 1902, p. 5.

² Para uma genealogia mais detalhada ver: Maria João Castro "D'Aquém e d'Além Maresias. As Companhias de Navegação no Mar Colonial Português de Novecentos" in *Imaginários do Mar*, Vol. I, Lisboa: IELT, 2020. Em acesso aberto: https://www.academia.edu/45217789/D_Aqu%C3%A9m_e_d_Al%C3%A9m_Maresias_as_Companhias_de_Navega%C3%A7%C3%A3o_no_Mar_Colonial_Portugu%C3%AAs_de_Novecentos_Beyond_the_Waves_Shipping_Companies_in_the_20th_Century_Portuguese_Colonial_Seas

³ Sérgio Brito. *Notas Sobre a Evolução do Viajar e a Formação do Turismo*. Lisboa: Medialivros, 2003, p. 226.

⁴ Em linha: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ABerlinda/ABerlinda_master/ABerlinda_1870-1871.pdf

⁵ *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa* é o relato fantasioso em forma de narrativa gráfica, da visita que o imperador D. Pedro II do Brasil (de que "Rasilb" é o anagrama) fez à Europa, em 1871. O termo picaresco remete para as novelas satíricas que se desenvolveram em oposição aos

romances de cavalaria, onde a sociedade era criticada através da história de um personagem popular e sem feitos heroicos. Rafael Bordalo Pinheiro brinca assim com D. Pedro representando-o a visitar teatros, cortes, academias e nas estalagens de diversos países aparecendo nas mais variadas situações: a carregar a sua bagagem, montado numa bicicleta, em trens de aluguer ou até de chinelos. Em linha: <http://colecacao.museubordalopinheiro.pt/multimediaNET/EGEAC/2021/08/outros/152757.pdf>

⁶ Miguel A. Castillo Oreja, *Bordalo em Espanha. Obra Gráfica*. Coord. Associação Património Histórico-Grupo de Estudos, Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 2006, p. 13.

⁷ Neste mesmo ano Ramalho Ortigão (1836-1915) dá ao prelo *Banhos de Caldas e Águas Minerais e As Praias de Portugal - Guia do banhista e do viajante* obras publicadas em 1875 e 1876 respetivamente, dois exemplares das duas âncoras do futuro da viagem e do turismo português: as termas e a praia. Em 1876, Alberto Pimentel (1849-1925) publica *Guia do Viajante nos caminhos de ferro do norte de Portugal e Guia do Viajante na Cidade do Porto e seus arredores* (em 1877), *Crónicas de Viagem* (1888), *Sem passar a fronteira* (1902), títulos cujos discursos fazem da viagem interna um campo de

inesgotável reflexão e pesquisa ao seu passageiro.

⁸ Em linha: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/obesouro/obesouro.htm>

⁹ Em linha: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/omosquito/omosquito.htm>

¹⁰ Em linha: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Psit/Psit.htm>

¹¹ Em linha: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/NoLazaretodelisboa/NoLazaretodelisboa_master/NoLazaretodelisboa.pdf

¹² José Augusto-França. *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 256.

¹³ Em 1883, com a ajuda do irmão Feliciano, encontra nas Caldas da Rainha o melhor barro e os melhores barristas aí instalando o seu ateliê, numa terra com a qual não tinha qualquer relação.

¹⁴ Publicação lançada em três volumes entre 1880 e 1883 pela Sociedade Portuense de Geografia de Lisboa e Empresa Litteraria Luso-Brasileira Editora contou, entre milhares de desenhos com os de Rafael Bordalo e de seu irmão Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). Nesta coleção colaboram ainda algumas das mais destacadas figuras da época como Augusto de Castilho (1841-1912), Teófilo de Braga (1843-1924), Luciano Cordeiro (1844-1900), Serpa Pinto (1846-1900), Joaquim Vasconcelos (1849-1936) e José Relvas (1858-1929), entre outros.

¹⁵ Ramalho Ortigão "A Ressurreição de uma Indústria" in *Arte Portuguesa*. Lisboa: Clássica Editora A. M. Teixeira, 1943, p. 258.

¹⁶ Ramalho Ortigão citado por Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições Universais (1851-1900)*. Lisboa: Colibri, 2011, pp. 215-216.

¹⁷ *Pontos nos II. Exposição Universal de Paris* (Álbum). Dezembro 1889, p. 9.

¹⁸ *O Occidente*, N.º 386, 11.9.1889, p. 203. Em linha: https://hemerotecadigital.cm-Paralisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1889/N386/N386_master/N386.pdf

¹⁹ Designadamente na representação portuguesa na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 1922, que celebrou o 1º Centenário da Independência do Brasil, tanto no Pavilhão de Honra de Portugal como no Pavilhão das Indústrias, e também no pavilhão português da Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929.

²⁰ Em linha: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/PontosnosII.htm> e https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1889/N_especial/N_especial_master/NEspecial.pdf

²¹ E que hoje integram o acervo do Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa.

²² Em linha: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1889/N_especial/N_especial_master/NEspecial.pdf

²³ Manuel Rio-Carvalho, *História da Arte em Portugal. Do Romantismo ao fim do século*. Lisboa: Alfa, Vol. 11, 1986, pp. 167-168.

²⁴ Neste campo, acresce aludir ao facto de, entre 1888 e 1904 a fábrica ter recebido ainda medalhas de ouro noutras exposições como a do Ateneu Comercial do Porto (1888), Madrid (1892), Antuérpia (1894) e St. Louis, EUA (1904).

²⁵ Encomenda para a sua Casa dos Patudos, em Santarém. Com mais de dois metros e profusamente decorada com referências ao compositor e alegorias à sua glória, a peça não coube na sala que lhe foi originalmente destinada, e acabou recusada, tendo Bordalo feito uma réplica de pequenas dimensões para satisfazer a encomenda.

²⁶ Sobre a Jarra Beethoven, vale a pena consultar um artigo de época, publicado no jornal *Branco e Negro*, N.º 16, de 16 de julho de 1896. Em linha: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BrancoNegro/1896/Julho/Julho_item1/P48.html

²⁷ Em linha: e <https://museubordalopinheiro.pt/item/agenda-de-rafael-bordalo-pinheiro/>

²⁸ Um dos jornais humorísticos fundados e dirigidos por Rafael Bordalo Pinheiro foi publicado semanalmente em Lisboa entre 1900 e 1907 (o primeiro número data de 17 de Janeiro de 1900 e o último de 1 de Junho de 1907), encerrando a publicação dois anos após a sua morte.

²⁹ *Paródia*, N.º 2 de 24.1.1900, p. 11. Em linha: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1900/N02/N02_master/AParodiaN02.pdf

³⁰ Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições Universais (1851-1900)*. Lisboa: Colibri, 2011, p. 260.

³¹ *António Maria*, 1ª série, 21.12.1882, dois anos antes da Conferência de Berlim de 1884-5.

³² *António Maria*, 1ª série, 20.9.1883.

³³ *Os pontos nos ii*, 9.1.1890.

³⁴ *Paródia*, 30.7.1902.

³⁵ Ver Ângela Guimarães, "Imperialismo e Emoções. A visão de Bordalo Pinheiro" in *Sociologia*, N.º 2, 1987, pp. 157-182. Em linha: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/1117>

³⁶ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

³⁷ O Museu Bordalo Pinheiro em Lisboa é uma janela de acesso não só à obra deste autor mas igualmente aos diversos universos artísticos por si tocados. Em linha: <https://museubordalopinheiro.pt/>. Também a fábrica de faiança nas Caldas da Rainha é um bom motivo para perpetuar a viagem de Rafael Bordalo Pinheiro. Em linha: <https://pt.bordalopinheiro.com/>

Simultaneidades e sincronismos na modernidade portuguesa (1915-1918)

Sheila Radburn Nunes

Doutoranda em Ciências da Arte e do Património na FBAUL. É Mestre em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela FBAUL. É membro colaborador no grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda" do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA.

sheilanunes@campus.ul.pt

Resumo

O início da I Guerra em 1914 veio interromper de forma drástica o percurso artístico de vários artistas estrangeiros que na altura residiam em Paris, como os portugueses Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Eduardo Viana (1881-1967) e José Pacheco (1885-1934), que assim se viram obrigados a um regresso forçado a Portugal. Durante o período da guerra, as poucas actividades em torno das artes na Europa surgiam perifericamente: no ano de 1916, Amadeo de Souza-Cardoso expôs no Porto e em Lisboa; e Sonia (1885-1979) e Robert Delaunay (1885-1941) expuseram na Escandinávia. As deslocações forçadas abriram espaço à criação de novas relações e a novas dinâmicas artísticas, como é o caso da chegada a Portugal do casal Delaunay em 1915. Foi neste país, no extremo da Europa, que eles exploraram a simultaneidade na pintura de forma mais intensiva, ao observarem os aspectos visíveis da teoria do contraste das cores no Minho rural. Esta ruralidade, culturalmente rica, reflectiu-se não só na pintura dos Delaunay, com um regresso à figuração e com novos temas, como nas obras de Eduardo Viana e de Amadeo de Souza-Cardoso. A permanência do casal em Portugal, até 1917, permitiu que se criasse uma «relação do cubismo órfico com a situação portuguesa [...] notória do ponto de vista dos resultados inter-culturais»^[1]. Para Almada Negreiros (1893-1970), que apenas iria a Paris em 1919, estava reservado o fenómeno único da vanguarda artística a vir ao seu encontro, que aconteceu com a chegada do casal Delaunay, que representavam um «símbolo vivo de uma vanguarda francesa»^[2]. A visita a Lisboa da companhia de bailado Ballets Russes de Serge Diaghilev (1872-1929),

entre dezembro de 1917 e março de 1918, iria trazer a Almada um estímulo acrescido, que se manifestaria noutra acontecimento ímpar. Nesse ano, ele apresentaria ao público o primeiro bailado português pensado em termos de arte total, sob um programa de mecenato cultural privado proveniente da aristocracia lisboeta. Através de Sonia Delaunay, Almada teria a revelação de que não havia separação entre arte maior ou menor, ao serem aplicados os princípios da simultaneidade em tudo. Ambos partilhavam de um gosto pela performance estética: ela, usando os seu «vestido simultâneo» como uma obra de arte em movimento, combinada com o ambiente circundante; ele, nos teatrais manifestos futuristas e na balletomania. O convívio com os Delaunay e com a companhia de Diaghilev iria estimular em Almada uma evolução na sua produção artística – na passagem de uma actividade literária e performativa para a criação de bailados –, visível no seu trabalho para figurinos.

Palavras-chave: Modernismo; Sonia Delaunay; Almada Negreiros; Simultaneísmo; Ballets Russes.

^[1] «[...] le couple Delaunay est devenu le symbol vivant d'une avant-garde française toujours présente dont le rapport du cubisme orphique avec la situation portugaise est remarquable du point de vue des résultats inter-culturels. [...]». Cf. Ferreira, 1990: 166.

^[2] *Ibidem*.

Abstract

The beginning of the First World War in 1914 drastically interrupted the artistic journey of several foreign artists who were living in Paris at the time, which included the Portuguese Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Eduardo Viana (1881-1967) and José Pacheco (1885-1934), who then were forced to return to Portugal. During the war period, the few activities around the arts appeared in the peripheral areas of Europe: in 1916, Amadeo de Souza-Cardoso exhibited in Porto and Lisbon; and Sonia (1885-1979) and Robert Delaunay (1885-1941) exhibited in Scandinavia. These forced dislocations made space for the creation of new relationships and artistic dynamics, as is the case with the arrival of the Delaunay couple in Portugal in 1915. It was in this most peripheral country in Europe that they explored Simultanism in painting more intensively, by observing the visible aspects of the simultaneous contrast of colour theory in rural Minho. This culturally rich rurality was reflected not only in their paintings during this period, with the return to figuration and with new themes, but also in works by Eduardo Viana and Amadeo de Souza-Cardoso. Their stay in Portugal, until 1917, allowed the creation of a «relationship between Orphic Cubism and the Portuguese situation [...] notable from the point of view of inter-cultural results». For Almada Negreiros (1893-1970), who only went to Paris in 1919, the unique phenomenon of the artistic avant-garde coming to meet him happened with the arrival of the Delaunay couple, who represented the «living symbol of a French avant-garde». The visit to Lisbon of the ballet company Ballets russes by Serge Diaghilev (1872-1929), between December 1917 and March 1918, gave Almada Negreiros an added stimulus, which manifested in a unique event: in that year he would present the public with the first Portuguese ballet designed in terms of total art, under a program of cultural private patronage from the

Lisbon aristocracy. Through Sonia Delaunay, Almada would have the revelation that there was no separation between fine arts and lesser arts, as the principles of simultaneism were applied to everything. Both had an affinity for aesthetic performance, with Sonia wearing her "Simultaneous dress" as a moving work of art combined with the surrounding environment and with Almada's theatrical futurist manifestos and balletomania. The connection with the Delaunay and with Diaghilev's company would stimulate an evolution in Almada's artistic production – moving from literary and performative activity to the creation of ballets –, which is visible in his costume design work.

Keywords Public art; Mobility; CowParade.

O tema sobre as relações criadas entre os Delaunay e estes artistas portugueses é algo que tem sido abordado em grandes estudos, desde 1972, com o pintor Paulo Ferreira (1911-1999) a publicar a correspondência que Sonia Delaunay guardara desse período, com a consequente exposição na Fundação Gulbenkian¹. A mesma Fundação trouxe ao público uma nova exposição, dez anos depois, desta vez dedicada aos Delaunay e, mais recentemente, a exposição *O Círculo Delaunay*, em 2016, que apresentou a contextualização de alguns dos aspetos das relações artísticas criadas. Aparentemente, por esse motivo, tudo indica que seria inútil voltar a este assunto. Ao retornar à série de eventos ocorridos no período indicado, este artigo procura sublinhar as várias dinâmicas que surgem causadas pela deslocação destes artistas, com a criação de um novo espaço nas relações artísticas. O exílio e deslocação dos Delaunay e dos artistas portugueses, de Paris para Lisboa e Minho, irá proporcionar uma partilha de influências e uma evolução dos vários processos artísticos, que vão da pintura aos figurinos e que apenas poderiam nascer a partir dessa deslocação. Esta valorização das questões trazidas pela mobilidade permite um melhor entendimento sobre o modo como se dá a entrada de elementos da modernidade no espaço da cenografia portuguesa.

O início da Primeira Guerra mundial, em agosto de 1914, veio interromper o percurso artístico de inúmeros artistas modernistas oriundos de vários países que residiam e trabalhavam em Paris. Epicentro cultural desde o início do século XX, era para onde a comunidade artística confluía para poder contactar de perto com as experiências e movimentos vanguardistas no domínio das artes. Com o início da guerra, cessava a atividade das sociedades artísticas expositivas e, como consequência, os Salons parisienses foram interrompidos durante cinco anos². Deu-se então a dispersão desses artistas e, em muitos casos, o regresso forçado aos seus países de origem, como aconteceu a Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, José Pacheko e Guilherme de Santa Rita, entre outros – uma opção natural, uma vez que Portugal não estava em guerra (entraria apenas em 1916). No entanto, por estar situado na periferia europeia e pela ausência de uma cultura artística moderna³, o país que os esperava podia, na realidade, vir a representar um exílio artístico.

A necessidade de dar continuidade a um trabalho já iniciado fez com que este «punhado de artistas moços, através todas as dificuldades e todos os obstáculos de um ambiente avesso»⁴, viesse contribuir para fundar a modernidade em Portugal. Esta iria surgir quer no domínio das publicações, com as revistas *Orpheu*, *Contemporânea* (1915) e *Portugal Futurista* (1917), quer na área expositiva. A primeira exposição individual de carácter vincadamente moderno seria a de Amadeo de Souza-Cardoso, em 1916, no Porto e em Lisboa, ano em que José Pacheko iria abrir a Galeria das Artes⁵, no Chiado. No caso de Amadeo de Souza-Cardoso havia já uma internacionalização

da sua obra: expusera, por exemplo, no *Salon des Indépendants* em 1911 e 1912; no *Armory Show* em Nova Iorque, Chicago e Boston, em 1913. Neste ano também se apresentou em Berlim no salão de Outono (*Herbstsalon*), na galeria *Der Sturm*, por via da amizade com o casal Delaunay. Esta vertente internacional refletia-se igualmente na suas relações de amizade: enquanto em Paris, convivera com Brancusi, Archipenko, Modigliani (dividindo com ele um estúdio onde, em 1911, expuseram em conjunto) frequentando também as tertúlias domingueiras em casa de Sonia e Robert Delaunay. Para este casal, a guerra corresponderia a um exílio forçado e à procura de um local que pudesse não só garantir a segurança e uma qualidade de vida básica, como a continuidade dos projectos artísticos até aí desenvolvidos. Portugal surgiu como resposta para Sonia e Robert Delaunay, que tinham recebido a notícia do início da guerra em Espanha, onde se encontravam de férias, tendo permanecido nesse ano em Madrid.

Em 1915, Robert desloca-se a Lisboa, onde vem encontrar amigos e um interesse animador pelas questões da vanguarda artística. Por sugestão de Amadeo de Souza-Cardoso⁶, já instalado na casa familiar de Manhufe, em Amarante, os Delaunay optam por seguir para Portugal, onde inicialmente apenas iriam passar o verão, acabando por prolongar a sua estadia por quase dois anos. Esta permanência serviu de estímulo aos seus amigos portugueses que nela viam um reforço para ajudar à continuidade de um projecto de modernidade, tanto a nível pessoal como nacional.

Almada Negreiros: de «desenhador» a «poeta d’Orpheu, futurista e tudo»

Por altura do início da guerra, Almada Negreiros não tinha ainda iniciado uma obra plástica. O seu campo de acção centrava-se no desenho humorístico, contando já com alguma actividade expositiva⁷, sendo, nesse ano de 1914, um dos colaboradores artísticos do semanário monárquico *Papagaio Real*. Em 1915, para além de participar na I Exposição de Humoristas e Modernistas, no Porto, em maio, Almada já experimentava novos registos e, para além da actividade de desenhador, utilizava a escrita, colaborando na revista *Orpheu*⁸. No primeiro número, ele apresenta uma colecção de pequenos fragmentos de texto em prosa poética, intitulada *Frizos*, que assina ainda como «desenhador José de Almada Negreiros»⁹. Em abril, ele estreia o seu primeiro bailado, *O Sonho da Rosa*, a um grupo de aristocratas lisboetas, no Palácio da Rosa, dos condes de Castelo Melhor. Interpretado por «gentis damas da Aristocracia de Portugal», Almada recebe de «madame Mello-Breyner»¹⁰ a encomenda para um novo bailado, *Lenda d’Ignez*, cuja leitura teria lugar no Palácio da Anadia «no inverno de 1916.»¹¹

O evento da Revolta de 14 de maio, de 1915, marca uma viragem na expressão literária de Almada Negreiros, que ressurge como «Poeta sensacionista e Narciso do Egipto», ao escrever durante os três dias da revolta *A Cena do Ódio*. Trata-se de um extenso e igualmente revoltado poema de 710 versos,



Fig.1 - Almada Negreiros e Ruy Coelho posam junto das jovens aristocratas que participaram no bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, publicado na *Ilustração Portuguesa* n.º 528, 3 de abril 1916, p. 444. Créditos: BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

dedicado a Álvaro de Campos¹², que teria publicação prevista para o terceiro número da revista *Orpheu*, nunca publicado¹³. O tom do poema, que já anuncia o lado teatral com tendência performativa de Almada Negreiros, terá continuidade no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* que escreve em outubro desse ano¹⁴, assinando já como «poeta d'Orpheu, futurista e tudo». É apenas na 1.ª Conferência Futurista, de 4 de abril de 1917, que Almada irá apresentar «o futurismo ao povo português»¹⁵, surgindo como figura de vanguarda e de espectáculo performativo, numa nova componente visual e teatral, no gesto e na pose: vestido de fato-macaco frente a um cenário com telas viradas do avesso para o público¹⁶, no palco do Teatro República, em Lisboa.

É na Brasileira do Chiado, em junho de 1915, num ano de transformação criativa pessoal, que o «Narcisse d'Egypte»¹⁷ de 22 anos e frequentador do «centro intelectual»¹⁸ que o café representa, é apresentado a Sonia e Robert Delaunay, ambos com 30 anos. Tendo chegado a Lisboa por volta de finais de maio de 1915¹⁹, eles seguem para o norte, onde se instalam em Vila do Conde, na Rua dos Banhos, com Eduardo Viana e Samuel Halpert (1884-1930), amigo de Robert Delaunay, que se juntara ao casal em Espanha. Inicialmente,

Fig. 2 - A componente performativa de Almada Negreiros na *Conferência Futurista*, que é publicada no *Portugal Futurista*. Créditos: modernismo.pt



Almada Negreiros pretendia deslocar-se ao Norte para trabalhar com eles, chegando a ser anunciada a sua chegada teatral a Vila do Conde com um «galgo, duas espécies de cegonhas [...], um macaco»²⁰; mas esta ida não se chega a concretizar, apesar de, no ano seguinte, ele continuar a manifestar essa intenção. Por esse motivo, o convívio directo entre Almada Negreiros e o casal Delaunay terá sido curto, mas, mesmo assim, o suficiente para entusiasmar o jovem vanguardista nas teorias da simultaneidade. Isto é possível verificar na correspondência que troca com Sonia Delaunay, até agosto de 1916, delineando e propondo projetos artísticos conjuntos com aquela que declara ser sua «Mestre», que crê «ter descendido na Europa para pregar / A Verdade das coisas». Almada exclama «Vivam as coisas!», que diz ter-se tornado no seu «ex-libris»²¹. Para Sonia, o termo *simultané* possibilitava ver várias coisas em simultâneo e os vários aspectos de uma mesma coisa ou ver uma nova criação a partir da justaposição dos elementos diversos²². Para ela, não existia diferenciação nas formas de arte e apresentava o lado versátil e multidisciplinar da simultaneidade ao aplicá-la a objectos do quotidiano, ao vestuário e a todas as coisas.

Sonia e Robert Delaunay

Para Sonia Delaunay, o ano de 1913 é de grande evolução artística: ela colabora num trabalho conjunto de poesia e pintura com o poeta suíço Blaise Cendrars (1887-1961), que conheceu no final do ano anterior, editando em conjunto, em outubro, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Neste cartão desdobrável em formato de livro, mais do que uma mera ilustração, Sonia transcreve o poema para uma linguagem cromática. Impressionada pelo efeito da luz eléctrica que nesse ano substituíra a iluminação a gás na cidade parisiense, trazendo a novidade dos anúncios luminosos, ela cria *Prismes électriques, Boulevard Saint-Michel*, inaugurando uma nova estrutura pictórica, em que as cores se tornam no tema principal. Na composição, Sonia «transmuta a claridade das atmosferas diurnas para um mundo nocturno»²³, ao procurar exprimir as vibrações cromáticas da luz artificial. A obra é exposta no ano seguinte, no Salon des Indépendants, em que Robert expõe *Hommage à Blériot*, dedicado ao aviador Louis Blériot. Ainda neste ano, Sonia pinta uma tela com dimensões de mural, com o título de *Bal Bullier*²⁴, o nome do local de diversão nocturno que frequentam e onde se dança o tango. Para uma das noites, ela cria um «vestido simultâneo», *La Robe simultanée*, composto pela justaposição de tecidos, cores e texturas que, sob a luz eléctrica e com o movimento do corpo, ganha um grande efeito visual, uma «pintura viva»²⁵, segundo Robert Delaunay.

Como teórico e um dos dissidentes do cubismo, a proposta artística de Robert Delaunay apresentava a cor como elemento autónomo e único objecto da pintura. Ao mesmo tempo forma e tema, as cores vivas substituíam todos os elementos pictóricos: desenho, volume, perspectiva e sombreado.

Em 1911, ele tinha causado sensação no Salon des Indépendants, com o quadro *La Ville de Paris*, que Apollinaire considerara o mais importante da exposição²⁶. A obra seguiu para o *Armory Show*, não sendo exposta devido às suas dimensões, o que fez com que Robert Delaunay retirasse todas as outras que enviara. Em finais de 1912, a convite de Kandinsky – que também explorou a cor na pintura –, apresentou-se na exposição *Blaue Reiter (Cavaleiro Azul)* em Munique. Num artigo para o *Der Sturm*, em 1913, Apollinaire declarava que na pintura havia apenas duas tendências: uma vinda do cubismo de Picasso e outra do orfeísmo de Delaunay²⁷ que nesse ano apresentava *Formes circulaires*. Surgia a exposição no *Herbstsalon (Salão de outono)*, em Berlim, na galeria *Der Sturm*, com artistas do leste da Europa, como Chagall, Archipenko, Brancusi, Larionov e Gontcharova. Sonia Delaunay acompanhava Robert, ocupando ambos duas salas da exposição²⁸ com a pintura de ambos e os objectos simultâneos de Sonia, sendo estabelecida uma ligação de todos os elementos pela cor, algo que era reforçado pela chegada da artista usando o *Robe simultanée*²⁹.

A residência artística em *La Simultanée* e a influência do Minho

Ao se instalarem no piso térreo de uma vivenda colada às dunas³⁰, longe das mundanidades, Sonia e Robert Delaunay descobriam localmente as condições que permitiam observar na realidade as leis científicas do físico Chevreul³¹ sobre o contraste simultâneo das cores, condições essas que iam para além daquilo que o próprio autor da teoria poderia ter previsto:

«As leis, descobertas cientificamente por Chevreul e verificadas por ele na experiência de cores práticas, foram observadas por Robert e por mim na natureza, em Espanha e Portugal, onde a irradiação da luz é mais pura, menos nebulosa do que em França. A própria qualidade desta luz permitiu-nos ir mais



Fig. 3 – Sonia Delaunay com a *Robe simultanée* (frente e verso), 1913, que surge na publicação *Montjoie!*, abril-maio-junho 1914. A foto da esquerda surge igualmente reproduzida n' *A Ideia Nacional* de 6 de abril de 1916. Créditos: Bibliothèque nationale de France

longe do que Chevreul e, para além dos acordes baseados em contrastes, de encontrar dissonâncias, ou seja, vibrações rápidas que provocam uma maior exaltação da cor pela proximidade de certas cores quentes e frias.»³²

As condições atmosféricas que determinavam a qualidade da luz já não se traduziam na «fria e transparente de Madrid», mas em «raios de sol mais humanos»³³ que traziam contrastes ao colorido das feiras, aos trajes e artesanato, à natureza e a tudo quanto surgia aos olhos de Sonia e Robert Delaunay. Isto acentuava a sua visão das cores puras, fazendo com que vivessem uma experiência visual como que imersiva, no sentido que hoje se dá a algumas exposições multimédia. Havia a impressão de viver num «país de sonho»³⁴, em que os aspectos da vida minhota iam muito ao encontro das memórias de infância de Sonia, reencontrando no norte de Portugal as cores dos mercados e a animação popular da Ucrânia natal³⁵.

Após a experiência reveladora que tivera, dois anos antes, com a chegada da luz eléctrica a Paris, o Minho proporcionava a Sonia uma segunda experiência visual, desta vez com os efeitos da luz diurna:

«A luz não era intensa, mas exaltava todas as cores – as casas multicores ou de um branco brilhante, de linha sóbria, os camponeses nos seus trajes típicos, os tecidos, as cerâmicas com linhas de uma beleza antiga, de uma pureza surpreendente, [...]»³⁶

Perante este estímulo visual³⁷, eles dedicam-se totalmente à pintura. A experiência de Vila do Conde, inicialmente prevista para durar um mês, iria reflectir-se numa renovada produção artística para Sonia e Robert Delaunay nos dois anos seguintes³⁸:

«[...] Assim que se chega sente-se envolvido numa atmosfera de sonho, de lentidão: os movimentos ritmados e indiferentes dos bois nos jugos arcaicos, com grandes cornos, guiados por uma jovem rapariga envolta em tecidos multicoloridos; outras visões selvagens e estranhas, em que as cores se entrecrocavam, se exaltam numa velocidade vertiginosa. Os contrastes violentos de manchas coloridas, as roupas das mulheres, os xailes brilhantes com os verdes saborosos e metálicos das melancias. As formas, as cores, mulheres que desaparecem numa montanha de abóboras, de legumes, nos mercados feéricos, ao sol, entrecortadas por uma figura alta que suporta um vaso, puro e irregular na forma como um vaso antigo, sobre a cabeça. Os costumes populares, uma riqueza de cor rara. Todos estes redondos brilhantes, quebrados pelos negros profundos e brancos cintilantes das roupas masculinas que trazem a gravidade, os ângulos neste mar agitado de cores difusas.»³⁹

Para Robert, o período em Portugal mostrou-se frutífero, com a produção de um total de quarenta e sete obras, um número significativo considerando que, enquanto permaneceu em Espanha, em 1914, e depois entre 1917 e 1921, ele apenas executou trinta trabalhos⁴⁰. Ao contrário da sua primeira fase destrutiva ou, como ele descreveu, de «pintura catastrófica»⁴¹, próxima do cubismo tradicional, em Portugal, Robert Delaunay progrediu na sua fase construtiva, simultaneísta e sensorial⁴². Regressou à figuração, que abandonara entre 1912 e 1913, voltando a pintar formas baseadas na vida real, como naturezas-mortas e retratos. Para além da pintura a óleo, Robert e Sonia experimentavam outras técnicas, como a têmpera e a encáustica, quer pintada ou em *pouchoir* (stencil), curiosamente uma técnica mais tradicional do que moderna⁴³. Composta por pigmentos, cera, cola e uma fonte de calor, foi utilizada para elaborar a capa do catálogo da exposição que Sonia iria fazer em 1916, em Estocolmo, na Kunstgalleriet. O casal sugeriu esta técnica a Eduardo Viana e Amadeo de Souza-Cardoso, mas que apenas o primeiro iria seguir, uma vez que Amadeo considerava que esta técnica não é propícia à sua expressão plástica⁴⁴. Por outro lado, os temas da arte popular minhota que os Delaunay passaram a explorar nas suas obras – resultantes das idas às feiras com Eduardo Viana –, foram plenamente adoptados. Vemos objectos e brinquedos do folclore local reproduzidos em obras como *Louça de Barcelos*⁴⁵, de Viana, de 1915, com uma boneca de trapos, pequenas ocarinas e figuras populares de barro, ou em *A Revolta das Bonecas* (1916) que iria oferecer a Sonia. Com Amadeo de Souza-Cardoso surge *Canção popular - a Russa e Figaro e Canção Popular e o Pássaro do Brasil*⁴⁶, ambas de 1916, apresentando várias tipologias de bilhas de barro⁴⁷. Apesar de não adoptar a encáustica, Amadeo iria utilizar a técnica do *pochoir* em telas a óleo, como é o caso de *Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde*⁴⁸, de 1916.

Nas obras destes dois pintores portugueses é possível ver a aplicação de elementos formais simultaneístas adaptados à respectiva linguagem pictórica individual. Na sua pintura, Amadeo de Souza-Cardoso integra os discos delaunaianos, em que materializa e solidifica a cor, subordinando-a à estrutura plástica, fazendo-a passar de elemento transparente a denso: nesta aplicação de «cor-forma»⁴⁹, ele transforma os discos em alvos, como em *Mucha*, de 1915⁵⁰. Por seu lado, Eduardo Viana «coisifica os discos»⁵¹ ao torná-los em objectos, como vemos nos alguidares do *Homem das Louças* (1919).

A entrada de Portugal na guerra, em março de 1916, vinha marcar uma nova mudança para os Delaunay. Robert é obrigado a deslocar-se ao consulado em Vigo, para uma nova avaliação médica para determinar a sua conscrição. Ao regressar de uma visita a Robert, dá-se a detenção de Sonia, inesperadamente, por alegada suspeita de espionagem e de fazer passar mensagens a submarinos alemães que circulavam pela costa⁵². O facto de estar levar para Vigo a sua volumosa correspondência, que incluía cartas com nomes alemães dos amigos da galeria *Der Sturm*, veio como confirmação das suspeitas, sendo

então preso Eduardo Viana⁵³. A denúncia teria sido feita ao consulado francês, no Porto, como resultado de Sonia deixar a secar no exterior de *La Simultanée* telas pintadas com discos órficos⁵⁴. Uma possível explicação para este mal-entendido é o facto de ter sido durante a Primeira Guerra que as forças aéreas francesas começaram a usar insígnias redondas com anéis coloridos nas asas dos aviões, visíveis a partir do solo⁵⁵. A ajuda veio de Amadeo de Souza-Cardoso, que tratou de arranjar o apoio legal necessário para retirar as suspeitas que tinham sido criadas. O casal não regressou mais à casa *La Simultanée* de Vila do Conde e, nesse mesmo ano, passou a residir em Monção e em Valença do Minho, até janeiro de 1917. Neste período, Sonia cria projectos gráficos, como cartazes (*Dubonnet*, *Zénith*), uma capa para a revista *Vogue*, e pinta as séries de *Natures Mortes Portugaises* e *Marchés au Minho*. Cria ainda *L’Hommage au Donateur*, o seu primeiro trabalho de larga escala, um projecto para um mural de azulejos⁵⁶ a figurar na fachada do Asilo Fonseca, em Valença do Minho⁵⁷. Robert descreve *L’Hommage* como uma «festa humana», uma «apoteose de toda a expressão portuguesa, onde se encontram os elementos de todos os estudos e quadros»⁵⁸ por ela produzidos durante a permanência em Portugal.

Os projectos simultaneístas conjuntos

A correspondência mantida entre o casal Delaunay e os seus amigos portugueses revela a intenção de garantir uma continuidade da actividade artística com ligações internacionais, através do desenvolvimento de projetos comuns. É assim que surge o coletivo de rede internacional *Corporation Nouvelle* (*Nova Corporação*), formado por Amadeo de Souza-Cardoso, sediado em Manhufe, Eduardo Viana, em Vila do Conde, Almada Negreiros, em Lisboa, e ainda o pintor russo Daniel Rossiné⁵⁹, a viver em Paris. Contava ainda com os poetas Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire para a primeira publicação, o *Album N 1 des Expositions mouvantes, Nord-Sud-Est-Ouest*, assinalando a amplitude geográfica do projecto. Poemas de ambos são publicados na revista *Portugal Futurista*, em 1917, por via de Almada Negreiros⁶⁰. A *Corporation* teria como fim a organização de exposições conjuntas itinerantes (*Expositions mouvantes*) e a edição de «álbuns originais impressos a *pochoir*»⁶¹, vendidos por subscrição, que associariam pintores a poetas. Eduardo Viana tomou conta da realização do projecto editorial, decidindo sobre os aspectos formais do mesmo. Para além de enviar obras que seriam para figurar numa exposição em Barcelona, Amadeo de Souza-Cardoso fez estudos em stencil para a capa do primeiro álbum, em que «desconstruiu as letras individualmente, nas suas componentes»⁶². Esta experiência terá despertado o seu interesse no lettering, como é possível ver em obras como *Canção de Açude poema em cor* (c. 1915), tendo ainda «encomendado stencils em dois tamanhos para assinar as suas pinturas»⁶³. Embora Almada Negreiros não tenha feito estudos para o *Album*, ele irá utilizar a técnica do *pochoir* mais tarde, em 1919, numa esfera

privada: ao criar uma publicação artesanal, *parva (em latim)*, e na troca de correspondência com quatro jovens aristocratas com quem cria o «Club das Cinco Cores». Formado por Lalá, Zeka, Treka (Tareca), Tatão e Zu (ele próprio), Almada faz cada nome corresponder a uma cor, respectivamente, amarelo, vermelho, azul, violeta e verde⁶⁴.

Entretanto, os projectos editoriais e expositivos da *Corporation Nouvelle* não chegariam a concretizar-se e os contratempos resultaram em mal-entendidos, chegando a haver um corte temporário de relações entre Robert Delaunay e Eduardo Viana⁶⁵, que dera mais prioridade a este projecto do que à sua pintura⁶⁶. Mesmo assim, esta iniciativa veio inspirar outras parcerias artísticas, como aquela entre Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso, na publicação de *K4 o quadrado azul*, por volta de fevereiro-março de 1917. Este «trabalho experimental tipográfico único, em Portugal»⁶⁷, trazia no interior um encarte de quatro páginas⁶⁸ a anunciar a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval em dezembro de 1916. É provável que a capa também tenha sido criada neste ano, pois surge em duas obras datadas desse ano de Eduardo Viana: *La Petite*⁶⁹, que usa a técnica mista de cera, óleo e colagem de amostras de tecidos; e *K4 Quadrado Azul*⁷⁰, uma natureza-morta em que na representação da capa sobressai um quadrado azul.

Sem nunca sair de Lisboa, Almada Negreiros mostrou, logo de início, o interesse em colaborar com Sonia Delaunay: quer na composição de um «bailado simultâneo» ou na criação de «poemas portugueses» ou «poèmes en couleurs», à semelhança das experiências de colaboração artística que Sonia tivera com Blaise Cendrars em *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, publicado em 1913⁷¹. Neste trabalho, a pintura e a poesia coexistem num só objecto, numa «representação síncrona da simultaneidade», até então inédita, surgida «como condição da própria modernidade enquanto fenómeno inter-artístico»⁷². A esta experiência seguiu-se *Zénith*, em 1914, um cartaz publicitário para a marca de relógios suíça com o mesmo nome e que marca o surgimento do «quadro-poema»⁷³. Sonia teria feito vários estudos, e há a indicação que teria cedido um dos exemplares a Almada Negreiros, segundo uma carta que ele envia para Vigo, a 30 de maio de 1916, em que «pede de joelhos» para ficar com *Zénith*, no qual se revê, como num «retrato em que parece mais belo»⁷⁴.

A intenção colaborativa está manifestada na correspondência que ela recebe: na primeira carta, de 24 de agosto de 1915, Almada diz estar a pensar «muito, muitas vezes, mesmo muitas vezes, sempre, nos nossos poemas, nas cores» e declara esperar encontrar a sua própria «glória num fato simultâneo»⁷⁵. Por volta de outubro, é Eduardo Viana que confirma a Sonia que Almada «ficaria encantado de fazer uns bailados russos – danças simultâneas – com um traje de cores feito por Madame»⁷⁶. Em fevereiro de 1916, Almada Negreiros envia-lhe dois poemas: *Ronda Alentejana*⁷⁷ e um outro em francês, apesar de não dominar inteiramente a língua, como lamenta em várias cartas. Em verso,

celebra «a minha irmã que voltou / da juventude da minha alma / mais jovem que eu» e declara-se «excessivo», um «macaco-negro-palhaço-saltador / Rompendo com seus gestos inéditos / círculos-sol / discos-luz», afirmando que se «encontrará»⁷⁸. Entretanto, a 7 de março, Almada apresenta em ambiente privado a coreografia do bailado *O Sonho da Princesa na Rosa*, que é realizado no Palácio da Rosa, residência dos condes de Castelo Melhor. Na mesma altura, relata a Sonia ter escrito «la scèna de la haine» (*A Cena do Ódio*), mas diz-lhe que, apesar de continuar a pensar «sempre, sempre nos nossos poemas em cores», sabe que ainda não fez ainda um «digno da minha glória com a sua bela colaboração»⁷⁹, e pergunta:

«[...]E os nossos ballets? Será que já se esqueceu? Oh! eu, não! Eu canto-os todas as noites em desejos eléctricos de exibição. Eu sinto nos seus quadros os belos gestos dos meus ballets simultaneístas. Vejo discos todos nus onde a obscenidade de ser bela enrijece, onde move o redondo dos ventres que deslizam em sudações de amor. Há também aí todo o internacionalismo da música das montanhas e a expressão estremecida das grandes palavras, e as carícias apaixonadas do génio feminino.»⁸⁰

Esta descrição parece reflectir uma ideia já discutida entre ambos para o bailado *Ballet Véronèse et Bleu*, um nome que não parece surgir ao acaso, uma vez que o trabalho cromático do pintor renascentista italiano era uma referência para Sonia⁸¹. Entretanto, numa carta enviada para o Porto a 23 de abril, Almada informa Sonia que tem «trabalhado muito a cor simultânea»⁸². A 30 de maio de 1916, envia nova carta com um poema no qual a glorifica e anuncia a publicação do *Manifesto Anti-Dantas* dedicando-lhe o primeiro número⁸³. Na última página da publicação surgirá listada a obra literária, que no final já indica «*Ballet Veronèse et Bleu* (em preparação) – A Mme Sonia Delaunay-Terk» e «*Poèmes Portugais* por Mme. Sonia Delaunay-Terk e José de Almada-Negreiros»⁸⁴, o que já pressupõe o início dessa colaboração.

Na mesma carta, Almada refere ainda o artigo publicado na *Ideia Nacional*⁸⁵, de página inteira, num formato de carta dirigida a José Pacheko, que servia para Almada apresentar Sonia Delaunay-Terk ao público português. O texto era acompanhado da reprodução de uma foto de Sonia envergando o seu «robe e voilette de cores simultâneas»⁸⁶. Referia também a sua exposição em Estocolmo, e a «festa simultanista» aí efectuada, com a leitura de *La prose du Transsibérien* e a apresentação das «primeiras sinfonias simultanistas das músicas modernas». Era anunciada a abertura da exposição em Barcelona com apenas «mais três portugueses que são: Cardozo, Eduardo Viana e este seu amigo José de Almada Negreiros», omitindo o nome da *Corporation Nouvelle*. Esta informação fez com que Amadeo mandasse publicar um esclarecimento quanto ao carácter da exposição, uma vez que ele não se revia em nenhuma escola ou «ismo» artístico⁸⁷.

Apesar da breve incursão pelo bailado e da autoria da capa para *A Ideia Nacional*⁸⁸, com um Cristo crucificado verde, a actividade predominante de Almada permanecia no domínio literário. Aqui ele aplicava as influências dos conceitos teóricos da simultaneidade trazidos pelos Delaunay, especialmente pela sua mentora Sonia, ao incluir a sua atividade literária no «tudo» em que a teoria se aplicava para além da tela. No ano de 1916, ele escrevia *Saltimbancos - contrastes simultâneos*, dedicado a Santa Rita Pintor, publicado apenas no ano seguinte em *Portugal Futurista*⁸⁹. No texto, ele constrói uma narrativa simultaneísta de frase única, sem pontuação, dividida em três partes, em que sobressai um jogo verbal e visual em torno das cores. Cria contrastes sucessivos «com as cores nomeadas a criar ambientes que logo se dissolvem em outras cores contrastantes com as anteriores, verificando-se que a primeira parte abre e fecha com cores complementares, amarelo e azul, respectivamente»⁹⁰. A 7 de maio, escreve *Litoral*, que dedica a Amadeo de Souza-Cardoso, publicado em formato de desdobrável, para a inauguração da sua exposição em Lisboa vinda do Porto. *Litoral* descreve uma viagem de comboio entre Lisboa e o Porto, com «vistas sincopadas, de cena, signos e figuras, retiradas da sua ordem e contexto, linhas de texto interrompidas por espaços e alinhamentos verticais internos, segundo a prática futurista»⁹¹. O tema de *Litoral* lembra a viagem de comboio de Blaise Cendrars em *La prose du Transsibérien*, e terá certamente sido nele inspirado, tal como nas experiências de Mallarmé⁹² (1842-1898), ao conjugar a poesia com inovações tipográficas num desdobrável que, com a sua estrutura aberta, permite múltiplas sequências de leitura⁹³. Esta libertação das normas da linguagem verbal, usando a fragmentação e a montagem tipográfica na exploração poética, surgia como processo que permitia a «justaposição simultaneísta», usada por Apollinaire e Cendrars. Almada seguia então o mesmo processo, ao compreender que «a simultaneidade supõe uma consciência múltipla, para além das noções finitas do tempo e de espaço, exigindo novos discursos estéticos»⁹⁴.

Em setembro, Almada participava numa exposição coletiva na Galeria das Artes que José Pacheco adquirira⁹⁵, com trinta e quatro obras. Nela, ele expunha/introduzia ao público «obras polémicas [como] um rectângulo inteiramente negro⁹⁶ ou uma linha vertical saindo de outra horizontal»⁹⁷. Num ano de actividade «transbordante»⁹⁸ nesta procura pelo «tudo», Almada Negreiros escreve e publica o manifesto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso, Liga Naval de Lisboa*⁹⁹, que inaugura a 4 de dezembro e convive com Amadeo durante o período da exposição. Há ainda a registar, neste período, a leitura da composição encomendada, *Lenda d'Inêz*, que teria a previsão de ser produzida no ano seguinte.

A actividade expositiva durante o período da guerra

Durante a sua permanência em Vila do Conde, Sonia produziu as séries *Portugaises, Jouets Portugais*, que retratavam mulheres e bonecos minhotos,

para além de *Chanteurs Flamencos*¹⁰⁰ e *Disques*. Aplicou também a simultaneidade em outros suportes como peças cerâmicas, capas de livros, objectos de uso doméstico, brinquedos, caixas de jóias e colares simultâneos¹⁰¹. Ela produziu ainda uma série de estudos de autoretratos, a guache e têmpera, que serviriam para compor a capa do catálogo da sua segunda exposição, na galeria Nya konstgalleriet de Arturo Ciacelli (1883-1966), em Estocolmo¹⁰². Sonia apresentava vinte e seis obras, dezoito das quais produzidas em Portugal, para além de um cartaz, exemplares de *La Prose du Transsibérien* e o «primeiro vestido simultaneísta». No catálogo surge também a publicação do poema de Blaise Cendrars *Sur le robe elle a un corps*¹⁰³. Robert participou também, enviando quatro obras. Após o fecho, a 14 de abril, a exposição seguiu para Christiania (Noruega), apresentando-se na Galeria Blomquist Kunsthandel entre 16 de abril e 14 de maio¹⁰⁴. Esta exposição faria parte do programa das exposições internacionais promovidas pela *Corporation Nouvelle*, conjuntamente com outras duas: em Lisboa e em Barcelona, esta última com a participação prevista de Amadeo de Souza-Cardoso.

No início de abril Amadeo pedia a Robert (em Vigo) detalhes sobre Estocolmo-Christiania e Barcelona (para o outono desse ano)¹⁰⁵ e mostrava preocupação com os custos de expedição das suas obras para Vigo. A 20 de abril afirmava querer expor com os Delaunay em Estocolmo, apesar de ter poucas obras, dizendo estar mais preparado para a capital catalã¹⁰⁶. Com a detenção de Sonia estes planos foram interrompidos, com Amadeo no Porto entre 8 e 19 de abril¹⁰⁷ para lhe prestar ajuda, voltando depois a Manhufe e regressando novamente ao Porto a 28 de abril para se despedir dela. Este imprevisto acabou por trazer dificuldades ao trabalho de Amadeu, impossibilitando o envio de obras para a abertura da exposição na Noruega¹⁰⁸. A 19 de junho, ele pedia de volta as pinturas a óleo que já tinha enviado para a exposição de Barcelona¹⁰⁹. No outono desse ano, Amadeo publicava um álbum de divulgação com reproduções fotográficas de obras suas *12 Réproductions*¹¹⁰ e retomava a correspondência com o norte-americano Walter Pach, que o levava em 1913 a expor no *Armory Show*. A 1 de novembro ele inaugurava a sua exposição individual *Abstraccionismo*, no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, no Porto¹¹¹, que depois seria apresentada na Liga Naval, em Lisboa, entre 4 e 18 de dezembro.

Os Ballets Russes «descem da Europa» até Almada Negreiros

Para Sonia Delaunay e Almada Negreiros, o ano de 1917 é aquele em que ambos conhecem pessoalmente Serge Diaghilev (1872-1929), criador dos Ballets Russes, mas em condições bastante distintas: ele, durante a passagem da companhia por Lisboa; ela, já a viver em Madrid. Ambos conheciam e admiravam os Ballets Russes e – ao contrário de Sonia –, Almada Negreiros nunca tinha assistido a nenhum bailado ao vivo, embora ele estivesse bastante bem informado sobre a companhia. A informação surgiu, quer através dos relatos de

amigos que tinham visto algumas das produções – como Amadeo, o compositor Ruy Coelho ou as famílias aristocráticas com quem Almada se relacionava e que eram assíduas aos espetáculos em Paris –, quer por revistas estrangeiras que chegavam a Portugal¹¹².

Desde 1915 que Almada manifestava o seu interesse por esta nova forma de arte introduzida por Diaghilev em 1909, como prova a nota que acompanha o manifesto que Almada escreveu sobre a vinda dos Ballets Russes a Lisboa. Nela, ele diz que «o nosso primeiro BAILADO foi representado em 6 de Abril de 1915, em Lisboa, no Palácio da Rosa, dos Srs. Marquizes de Castello-Melhor e interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal». Apresenta um currículo com oito bailados (*A princesa dos Sapatos de Ferro*, *O Sonho de Rosas*, *História da Carochinha*, *Lenda d'Inez*), dois dos quais em preparação (*Bailado de Feira e Joux*)¹¹³. A dança é algo presente na vida de Almada, como surge descrita na correspondência que Sonia Delaunay recebe em 1915. Há o relato do episódio das «danças rítmicas que faz no passeio» quando Viana lhe pergunta sobre uma colaboração na publicidade à exposição de Sonia¹¹⁴.

Em 1916, é novamente no Palácio da Rosa que surge «uma festa elegante» fotografada para as páginas da *Ilustração Portuguesa*¹¹⁵, em que vemos Helena Castelo-Melhor¹¹⁶ e as intérpretes de *O Sonho da Princesa na Rosa*, acompanhadas por Almada Negreiros e pelo compositor Ruy Coelho. Nas fotos vemos as jovens a usar indumentárias inspiradas nas vestes gregas antigas, sendo que era comum neste meio a aprendizagem da dança, que incluía o ensino de «danças gregas»¹¹⁷. Este visual remete para a figura da bailarina americana Isadora Duncan, cujo estilo de dança era oposto ao rigor técnico do bailado russo apresentado por Diaghilev, valorizando antes a intuição e a espontaneidade¹¹⁸. O grupo apresentado na foto da revista iria ter um maior protagonismo dois anos depois, juntamente com José Pacheco e Raul Lino, com a estreia no Teatro S. Carlos, em Lisboa, do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*. No entanto, a verdadeira estreia de Almada num palco público ocorrera a 14 de abril de 1917, declamando o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas*, com intervenções encenadas por Santa Rita Pintor¹¹⁹. A Conferência Futurista incluía o *Manifesto Futurista da Luxúria*, de Madame Saint-Point e *Music-Hall et Tuons le Clair de Lune*, de Marinetti, fechando com o anúncio de uma segunda parte, uma «comédia futurista» a ser feita em breve, mas que nunca se realizou¹²⁰. Por esta altura, a 30 de abril, os Ballets Russes, que devido à guerra tinham mudado a sua produção para Roma, apresentavam *Feu d'artifice*, uma peça sem bailarinos, com música de Stravinski e cenário do futurista Giacomo Balla (1871-1958). No mês seguinte, em Paris, a companhia russa estreava *Parade*, de Jean Cocteau, com música de Erik Satie, cenário e figurinos de Picasso (que contara com ajuda de Fortunato Depero (1892-1960), em Roma¹²¹) e coreografia de Léonide Massine (1896-1979). Apollinaire descreveu este bailado como «o ponto de partida de uma série de manifestações» de «esta nova aliança», que estaria «à altura do progresso científico e industrial»¹²².

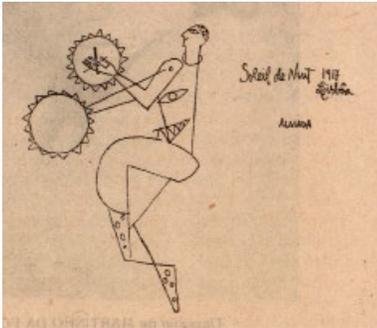


Fig. 4 e 5 – Desenhos de Almada Negreiros para os bailados *Carnaval* e *Soleil de Nuit*, exibidos em Lisboa pelos *Ballets Russes*. Créditos: BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

No entanto, este bailado não foi apresentado ao público português. Diaghilev optou antes por um repertório mais convencional, isto é, com a vertente mais exótica e orientalizada que criaria a reputação da companhia em êxitos como *Shéhérazade* (1910). A temporada em Lisboa foi difícil para os *Ballets Russes*: o Coliseu dos Recreios, «um edifício imenso que parecia um circo»¹²³, não agradou a Diaghilev. Para além disso, a estreia teve de ser adiada por coincidir com a revolta sidonista¹²⁴, o que obrigou a que a companhia permanecesse no hotel. Com a vitória de Sidónio (1872-1918), os espetáculos foram realizados e, graças à intervenção de admiradores aristocratas, o São Carlos foi reaberto para receber os Bailados Russos, numa segunda apresentação, no início de janeiro de 1918, a favor da Associação das Madrinhas de Guerra¹²⁵. Para além dos bailados apresentados no Coliseu, o palco do São Carlos trouxe também novidades. Destacaram-se *Soleil de nuit* (1915), de Massine, com música folclórica russa e cenário de Mikhail Larionov (1881-1964) e, com maior sucesso, *Carnaval*. Almada assistiu a ambos bailados, tendo desenhado aspectos dos figurinos¹²⁶. Sobre a exibição de *Soleil de nuit*, mais próximo do vanguardismo estético, surgiram comentários que vinham dar razão a Diaghilev ao ter apostado num repertório mais conservador:

«O Sol da Noite é uma fantasia de manicómio, indiscutivelmente caricatural. O impenetrável simbolismo deste bailado causa espanto. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos, esta peça de baile interessa pelo imprevisível ineditismo dos seus processos, pelo contorcionismo alvar a que obriga os seus intérpretes e pela originalidade dos seus trajes. O cenário não vale nada.»¹²⁷

Isto mostra que o manifesto escrito por Almada, em outubro¹²⁸, onde se assina «poeta e pintor», e publicado em dezembro¹²⁹, na véspera da chegada dos *Ballets Russes* não sortira o efeito pedagógico

pretendido. Ao querer sacudir o torpor da indiferença do público, interpelara-o de forma urgente: «Escuta! Os Bailados Russos estão em Lisboa! Isto quer dizer: uma das mais belas etapas da civilização da Europa Moderna está na nossa terra», atirando depois um desfile de adjetivos para definir o «maravilhoso» de que era constituído. Almada ouviu de Diaghilev que este manifesto era o melhor texto que já lera sobre a sua companhia. Mostrando interesse no bailado *Lenda d'Inez*, Diaghilev teria levado «consgo o argumento, a planificação e os desenhos dos cenários e figurinos assinados por Almada»¹³⁰. Dada a necessidade de conseguir mais contratos para a sua companhia, Diaghilev partia para Espanha logo a seguir aos espectáculos lisboetas, o que impediu um aprofundamento da sua amizade com Almada. A permanência dos bailarinos em Lisboa por um total de quase quatro meses permitiu que Almada fizesse amizade com Léonide Massine, que o terá ajudado com as questões ligadas à coreografia das suas criações¹³¹, nomeadamente *A Princesa dos Sapatos de Ferro* ou do *Bailado do Encantamento*. Estes bailados subiram ao palco do Teatro São Carlos a 11 de abril¹³², num evento que juntou os verdadeiros entusiastas que reconheciam a modernidade dos Ballets Russes: a «intelectualidade futurista entusiasta e uma aristocracia medianamente esclarecida»¹³³.

O primeiro bailado a ser apresentado, *Bailado do Encantamento*, era composto por dois actos, sendo o primeiro encenado por Almada e o segundo por Louis Symonoff, num total de dezoito cenas, com cenário e figurinos de Raul Lino¹³⁴. Ao palco subia um total de setenta figuras, num desfile de damas, pajens, escravas, tocadoras de harpa, cavaleiros e a patrocinadora Helena Castelo Melhor no papel de Rainha. O bailado contava com a participação de Cottinelli Telmo e do futuro historiador de arte Luís Reis Santos no papel de bobos¹³⁵. Os figurinos seguiam uma linha estética medieval apresentando também uma vertente orientalista, patente na dança do «Grupo das Escravas»¹³⁶.

Para este bailado, Almada Negreiros também desenhou três figurinos¹³⁷, que não foram usados, que apresentam uma maior modernidade do que aqueles criados por Raul Lino. Almada aplica os elementos geométricos e o cromatismo que segue a linha estética da companhia russa, particularmente a «maneira infantil» e primitivista de Larionov em *Soleil de Nuit*, que utiliza na grande simplificação do desenho¹³⁸.

A Princesa dos Sapatos de Ferro, composta em Berlim em 1912 por Ruy Coelho¹³⁹, já contou com os figurinos de Almada Negreiros que também dançou os papéis de Bruxa e do Diabo. O cenário de José Pacheko, apresentava um tratamento pontilhista, que Ruy Coelho descreveu como «genial» por resolver «o problema de correlação do som e da cor»¹⁴⁰. No cenário, vemos o que aparenta ser uma varanda ou pátio com aberturas em arco para um espaço exterior, de cor azul forte, que contrasta com as cores quentes do interior¹⁴¹. O bailado tinha menos figuras do que o anterior, sendo composto por três personagens (a Princesa, a Bruxa e o Diabo) e quatro figurantes. O figurino que Almada desenha para a princesa não corresponde àquele que foi executado: o corpete,



Fig. 6 – José de Almada Negreiros no papel de Diabo do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. Créditos: BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa

com um padrão de losangos, é substituído por um mais simples e as faixas verticais contrastadas em ziguezague da saia rodada são substituídas por listas direitas. No figurino do Diabo encontramos elementos formais e cromáticos de inspiração simultaneísta, em que predomina o azul, com as asas que abrem sob os braços compostas por secções de círculos concêntricos, num contraste cromático de amarelos e azuis¹⁴². Vemos aqui a integração dos discos delaunaianos, num sentido mais decorativo, na linha dos trabalhos desenvolvidos por Sonia. Este figurino também não corresponde àquele que foi apresentado, de construção mais simplificada. Segundo o testemunho de Sarah Affonso, a Bruxa trazia um vestido de veludo e seda em tons de roxo e preto, um chapéu com uma pluma e uma vassoura de adereço. Surgia em cima de andas, o que dava um efeito teatral eficaz. Em relação aos figurantes, estes surgiam com um *maillot* vermelho¹⁴³.

Após o êxito obtido, foi apresentado um novo trabalho no Teatro da Trindade: *O Jardim de Pierrette*¹⁴⁴, um «bailado-mímico»¹⁴⁵ inspirado em *Carnaval*, com coreografia, cenário, figurinos e programa ilustrado da autoria de Almada Negreiros¹⁴⁶. O cenário apresenta um jardim de desenho quadriculado e os figurinos para as figuras de Arlequim, Arlequina, Pierrot e Pierrette mostram elementos geométricos coloridos, com losangos e barras rematadas com triângulos, adivinhando-se

Fig. 7 – Maria da Conceição de Mello Breyner (Tatão) no papel da Princesa no bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918. Créditos: modernismo.pt





Fig. 8 -Intérpretes do bailado *O Jardim de Pierrette*, de Almada Negreiros, que assina os figurinos, 1918. Créditos: Sousa, 2019

os jogos visuais cromáticos criados pela coreografia. Observando alguns registos fotográficos que existem dos figurinos para Arlequim e Arlequina¹⁴⁷, surge a ligação imediata aos figurinos criados por Bakst para *Carnaval*, baseados nos trajes da *commedia dell'Arte* italiana¹⁴⁸. *O Jardim de Pierrette* foi interpretado pelo grupo de pequenas bailarinas que tinham participado nos bailados exibidos no teatro S. Carlos, em abril, que entrariam no «Club das Cinco Cores», formado por Almada. Ele manteria a ligação ao grupo por correspondência, ao partir no ano seguinte para Paris¹⁴⁹.

A passagem dos Ballets Russes por Lisboa, trouxe ao público português a oportunidade de ver ao vivo os cenários e figurinos de Alexandre Benois (*Les Sylphides*), Léon Bakst (*Schéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *Carnaval*, *Thamar*, *Cléopâtre*), Nicholas Roerich (*Les Danses Polovtsiennes du Prince Igor*) e Michel Larionov (*Soleil de nuit*). No entanto, não é possível saber que cenários foram vistos em *Cléopâtre*, uma vez que vários trabalhos de Bakst para este bailado tinham sido destruídos meses antes por um incêndio, durante a tournée da companhia pela América do Sul.

Após a sua saída de Portugal, os Delaunay iriam conhecer Diaghilev em Madrid, recebendo o convite para colaborarem numa nova produção da sua companhia. No entanto, acabaram

por concordar em redesenhar os novos cenários e figurinos para *Cléopâtre*, a estrear em Londres em setembro de 1918. Coube a Robert criar o cenário e a Sonia os figurinos¹⁵⁰, o que mudaria de forma radical a imagem da personagem principal do bailado. Para este trabalho, Sonia iria aplicar elementos que pensara utilizar no projecto de bailado *Ballet Veronèse et Bleu* com Almada Negreiros¹⁵¹. O visual orientalizado que Bakst criara para *Cléopâtre* e *Shéhérazade* tornara-se moda, inspirando os costureiros a apresentar variações do tema que surgiam nas revistas e que eram adoptadas pelo público feminino. Ao aplicar nos novos figurinos os princípios da pintura simultânea, Sonia acabou por também os introduzir na área do vestuário e da moda. Para Cleópatra, ela criou um figurino de linhas abstractizantes, numa estilização baseada nos baixos relevos egípcios, com uma saia comprida e justa a limitar o livre movimento da bailarina. Dois círculos concêntricos e jóias definiam os seios e mamilos. Um grande disco órfico no centro do figurino definia o ventre: a metade superior do disco surgia como um arco-íris que se prolongava em duas tiras de tecido pesado que caíam das ancas. O tecido usado era opaco com pérolas falsas, lantejoulas doiradas e contas de vidro colorido¹⁵². Ao observar uma imagem do figurino¹⁵³, existe algo que parece remeter para o poema que Almada escreveu a Sonia, em 1916, invocando o «redondo dos ventres que deslizam em sudações de amor»¹⁵⁴.

Conclusão

Nos vários casos de mobilidade e deslocação dos artistas pela Europa no início da primeira guerra, assistimos ao regresso a Portugal de Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e José Pacheco, bem como à chegada de Sonia e Robert Delaunay. Entre eles são estabelecidos contactos artísticos, que incluem também Almada Negreiros, abrindo a estes artistas portugueses a possibilidade de uma ligação às vanguardas artísticas e literárias europeias graças à rede de contactos que os Delaunay mantinham. A partir de um interesse comum no desenvolvimento e internacionalização da sua actividade artística, formam a *Corporation Nouvelle*, apostada na promoção de exposições itinerantes e edição de álbuns artísticos em parceria com poetas.

Após a intenção inicial de passar apenas o verão, os Delaunay optam pela fixação temporária em Vila do Conde. A casa onde residem é baptizada *La simultané*, nome para esta residência artística, que dura quase um ano, partilhada com Sam Halpert e Eduardo Viana. A inesperada qualidade atmosférica luminosa do Minho surge para o casal como uma revelação e estimula a sua evolução cromática, passando dos franceses «prismas eléctricos» para «prismas solares» mais luminosos e puros. Trabalham a técnica da cera a quente, na procura de obter cores mais vibrantes para as suas telas. De todos os amigos portugueses, é Eduardo Viana quem irá usufruir directamente do convívio com o casal, tanto na evolução técnica, ao adoptar os processos artísticos dos Delaunay, como na temática das pinturas, com base na cultura minhota. No

caso de Almada Negreiros, a sua imobilidade geográfica é compensada pela ruptura mobilizadora e transformadora, que nele transborda, veloz, de forma visível e decisiva. Esta evolução formativa acontece quando Sonia Delaunay o apresenta à infinita possibilidade da aplicação do simultaneísmo em «todas as coisas». Almada não só adopta o conceito como o extrapola para a sua infinita possibilidade de ser, num «eu excessivo», que ama e que quer ver morrer «todas as suas existências». Ele manifesta a sua multiplicidade no domínio literário e na obra artística, que inclui a dança e a coreografia. Logo após a partida dos Delaunay, Almada conhece os Ballets Russes, de natureza itinerante, e que, tal como Sonia, «desceram à Europa» para transformar a realidade das coisas artísticas. Nos seus espectáculos, apresentam obras de arte total, com cenários e figurinos de um cromatismo visualmente estimulante. Almada Negreiros adivinha o potencial catalisador para um salto evolutivo das artes nacionais e, no seu manifesto dedicado aos Ballets Russes, interpela o público nesse sentido. No entanto, as perturbações políticas da revolução sidonista e a falta de condições dos espaços onde se exibem, não ajudam a que a companhia tenha a sua melhor prestação. Após os espectáculos, enquanto Diaghilev procura por novos contratos, os bailarinos permanecem em Lisboa. Com esta fixação temporária, Almada Negreiros convive com Massine, que o ajuda no entendimento das questões ligadas aos aspetos coreográficos e da deslocação física em palco. Em 1918, Almada apresenta os seus bailados ao público, como resultado de tudo quanto absorvera e integrara da sua «mestre» Sonia Delaunay e da experiência directa com os Ballets Russes. No mesmo ano, Sonia Delaunay aplicava os elementos que pensara usar no bailado idealizado com Almada, nos seus figurinos para os Ballets Russes. O final do ano de 1918 é marcado pela morte de Amadeo e pelo fim da guerra, que terminava com a mobilidade forçada dos vários exílios artísticos. Foi esta mobilidade que criou as condições para que houvesse a possibilidade de um avanço na modernidade, ao permitir este encontro entre os Delaunay e os seus amigos portugueses. Paradoxalmente, longe das grandes cidades, a fixação do casal no Minho foi o que permitiu o desenvolvimento e a consolidação da corrente artística da simultaneidade. Ao contrário dos Delaunay, a experiência parisiense de Almada, durante 1919, não corresponderia a um prolongamento da sua formação, semelhante ao que tivera durante a guerra, sem sair de Lisboa. Passados vinte anos após sair de Portugal, Sonia apresentava, em 1937, um mural de grandes dimensões, *Étude pour Portugal*, na Exposição Internacional de Paris. Ao longo de dezoito metros, numa área mais extensa do que aquela que idealizara para o seu primeiro mural em Valença do Minho, nunca concretizado, Sonia homenageava o seu «benfeitor»: o período português.

Notas

¹ Com a edição do catálogo com o mesmo título, *Sonia e Robert Delaunay em Portugal, e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Sousa Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*.

² Sobre este tema, ver Maingon, C. (2016). *Où va le cubisme français? Regards sur le Salon d'Automne et le Salon des Artistes indépendants de 1914*. In Branland, M. (Ed.), *1914: Guerre et avant-gardes. War and the Avant-Gardes*. Presses universitaires de Paris Nanterre

³ Sobre este tema, Paulo Ferreira refere que, para além do ensino artístico na Escola de Belas-Artes ser de base clássica, havia ainda assinalar a ausência em Portugal do movimento impressionista e a criação tardia do Museu de Arte Contemporânea, que surgia apenas em 1911, que se manteve fechado aos novos artistas durante anos. Cf. Ferreira, 1972.

⁴ [n.a.] «Na imprensa – Surge a *Contemporânea*», in *Contemporânea*, número *specimen*, 1915, p. 1. Acedido em <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

⁵ No espaço do Salão Bobone, na rua Serpa Pinto.

⁶ Madsen, 1989: 146.

⁷ Em março de 1913 Almada Negreiros apresentou a sua primeira exposição na Escola Internacional de Lisboa, com 84 desenhos humorísticos, oito cartazes e uma tela. Em junho do mesmo ano, participou na 2.ª Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses, no Grémio Literário, em Lisboa.

⁸ Lançada em março, com capa ilustrada por José Pacheco.

⁹ Para os seus amigos do «Orpheu», um desenhador seria considerado um artista de género menor. Cf. França, 1974: 31.

¹⁰ Trata-se da mãe de Gonçalo Mello Breyner, que era amigo de Almada Negreiros desde os tempos em que ambos frequentavam o Colégio de Campolide. Terá sido esta amizade que permitiu a Almada estabelecer relações de

proximidade com a aristocracia lisboeta.

¹¹ Segundo a nota que Almada Negreiros escreveu no manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa*, escrito em outubro de 1917, que acompanhava a publicação *Portugal Futurista* de novembro do mesmo ano. Publicação acedida em <https://modernismo.pt/index.php/portugal-futurista>.

¹² A dedicatória diz: «A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares».

¹³ Uma versão bastante truncada do poema seria apenas publicada na revista *Contemporânea*, de José Pacheco, em janeiro de 1923. Apenas em 1958 seria publicada a versão completa. Sobre este tema, ver: Amorim, O. N. de. (2016). A partitura do Orpheu: o lugar de “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros. In *Revista Desassossego*, 7(14), 111-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p111-124>

¹⁴ Após a estreia da peça *Soror Mariana Alcoforado*, de Júlio Dantas. O manifesto é publicado em 1916.

¹⁵ Assim afirma Almada Negreiros na revista *Portugal Futurista*, que publica a conferência.

¹⁶ Segundo relato de Cottinelli Telmo, em 1941. Cf. Santos, 1993: 9.

¹⁷ Assina desta forma a primeira carta que envia a Sonia Delaunay, datada de 24 de agosto de 1915. Cf. Ferreira, 1972: 85.

¹⁸ *Ibid.*: 25.

¹⁹ Ou seja, pouco depois da Revolta de 14 de maio, o que também poderá ter influenciado o casal Delaunay, que vinha com o filho Charles, de apenas 4 anos, a optar por Vila do Conde.

²⁰ Carta de Eduardo Viana para Sonia Delaunay, outubro de 1915. Cf. *ibid.*: 93.

²¹ Repetindo em cinco línguas, na carta de 30 de maio de 1916. Cf. *ibid.*: 176.

²² «The adjective *simultané*, which would

remain Sonia's favorite word, meant seeing several things at once, seeing several aspects of one thing, or seeing a new creation from the sharp juxtaposition of previously diverse elements.» Cf. Madsen, *op. cit.*: 105.

²³ Pernes, 1972: 10.

²⁴ A tela mede 390 x 97cm, hoje na colecção do Centre Pompidou, inv. AM 3307 P.

²⁵ «[...]Les robes [étaient] [...] un composé vu d'ensemble comme un objet, comme une peinture pour ainsi dire vivante, une sculpture sur des formes vivantes [...]». Cf. Cortiana, R. (2012). "Sur la robe elle a un corps". Poème-manifeste de Blaise Cendrars? In À la rencontre: Affinités et coups de foudre. Presses universitaires de Paris Nanterre. doi :10.4000/books.pupo.2529

²⁶ Num artigo publicado no *L'Intransigeant*, 1a 19 de março de 1913. Cf. Madsen, *op. cit.*: 115.

²⁷ *Ibidem*: 121.

²⁸ Não há certeza se as 26 obras apresentadas por Sonia (que incluíam quatro pinturas) estariam apenas numa das salas. Sobre este tema ver: Goetzmann, S. 2021. Chapitre II. Lumières astrales au Herbstsalon berlinois, automne 1913. In «Et les grands cris de l'Est»: Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. doi :10.4000/books.editionsmsh.25244

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ No primeiro piso instalaram-se Eduardo Viana e Sam Halpert, pintor americano e antigo aluno de Robert que se juntara ao casal em Espanha. Cf. Madsen, *op. cit.*: 149.

³¹ Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (1839). A teoria defendia que se dois objectos de cores diferentes fossem colocados lado a lado, nenhum deles manteria a sua cor original, adquirindo um novo tom devido à influência das cores dos outros objectos.

³² Delaunay, 1978: 75-76. [Tradução da autora].

³³ Robert anotou: «[...] Les rayons du soleil sont plus humains, plus proches que la lumière froide et transparente de Madrid... [...]». *Ibid.*: 75.

³⁴ Sonia escreveu: «[...] on a eu l'impression de se trouver dans un pays de rêve.[...]». Ferreira, 1972: 44.

³⁵ Damase, 1982.

³⁶ Ferreira, *ibid.*.

³⁷ Na sua autobiografia, Sonia descreve que estava «embriagada com as cores»: «[...] J'étais ivre de couleurs et me suis mise à peindre tout de suite, comme d'ailleurs Delaunay et notre compagnon portugais, Edouardo Vianna. [...]». Delaunay, *op. cit.*: 73.

³⁸ «[...] Nous nous sommes jetés dans la peinture. On peignait du petit matin au soir. Venus pour un mois d'été, nous sommes restés près de deux ans, [...]». Cf. Ferreira, *ibid.*

³⁹ Delaunay, *ibid.*: 75. [Tradução da autora].

⁴⁰ Desde o Verão de 1914 até junho de 1915 apenas são conhecidas dez telas e duas aguarelas produzidas. Cf. Bière, 1995.

⁴¹ Ferreira, *ibid.*: 226.

⁴² Dias, 2022.

⁴³ Será uma das razões invocadas por Amadeu de Souza-Cardoso para não seguir a técnica do *pochoir*, como refere em carta datada de agosto de 1916. Cf. Ferreira, *ibid.*: 185.

⁴⁴ «[...] J'ai commencé des travaux à cire, mais, franchement, j'aime mieux l'huile, c'est plus dans mon tempérament. [...]». *Ibid.*: 134.

⁴⁵ Na colecção do Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

⁴⁶ Respectivamente na colecção FCG-CAM, Inv. 77P18, em Lisboa, e na colecção Museu Amadeu de Souza-Cardoso, em Amarante.

⁴⁷ Esta temática, aqui introduzida pelos Delaunay, é também encontrada mais tarde em obras de outros artistas como Mário Eloy, José Tagarro, e Sarah Affonso (pela sua forte ligação ao Minho), entre outros.

⁴⁸ Colecção FCG-CAM, Inv. 68P17, Lisboa.

⁴⁹ Dias, 2011: 69.

⁵⁰ Colecção FCG-CAM, Inv. 86P21, Lisboa.

⁵¹ Dias, 2022: 124.

⁵² Sonia fica detida no Porto, ao pretender a renovação do visto. A mala com a sua correspondência é depois apreendida na fronteira, transportada por Beatriz, empregada dos Delaunay em Vila do Conde.

⁵³ Como resultado da detenção, Viana vê a destruição de algumas das suas obras em *pochoir* que tinham sido enroladas e levadas para o Porto antes de estarem secas, conforme carta enviada a Sonia depois de 14 de abril. Cf. Ferreira, 1972: 143.

⁵⁴ A denúncia poderia vir de um clima de suspeitas criado por uma notícia publicada dois meses antes, num jornal de Vila do Conde, que indicava o relato surgido no *Primeiro de Janeiro* sobre um avião alemão que fora visto a sobrevoar à noite o Mindelo e a Póvoa, dias antes, na tentativa de bombardear Vila do Conde e que só não o conseguira por esta se encontrar às escuras. In *A República*, 6.º ano, n.º 250, 20 de fevereiro de 1916.

⁵⁵ Ver link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nieuport_23_C.1.jpg

⁵⁶ O projecto pintado em cera sobre tela, hoje na coleção do Centre Pompidou, em Paris, media 3,26 x 1,30 metros, sendo que o mural teria cerca 15 metros de largura.

⁵⁷ Dias, *ibid.*: 112.

⁵⁸ Ferreira, *ibid.*: 45.

⁵⁹ Vladimir Baranoff-Rossiné, que criara um piano cujas teclas permitiam a projecção de luzes. Cf. Öhrner, 2015: 94.

⁶⁰ DIAS, *ibid.*: 114.

⁶¹ França, 2009: 66.

⁶² Fior, 2005: 82. [Tradução da autora].

⁶³ Segundo Fior, Amadeu começara a incorporar letras ou palavras na sua pintura «desde que começara a assinar o seu trabalho com stencil. Mas quando começou a preparar a sua exposição *Abstraccionismo*, ele adicionou palavras ou fragmentos de palavras para dar-lhes um enquadramento futurista. [...] Na pequena brochura de 1916, *12 Reproductions*, as pinturas que mais tarde terão inscrições surgem sem as mesmas, e sem a assinatura em stencil». *Ibid.*: 95. [Tradução da autora].

⁶⁴ As jovens eram, respectivamente, Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, Maria José Burnay Soares Cardoso, Maria Madalena Morais da Silva Amado e Maria da Conceição de Mello Breyner. Sobre este tema ver Ferreira, 2014.

⁶⁵ Numa carta datada de 6 de julho de 1916, que ele escreve a Sonia, fala sobre este desentendimento. Cf. Ferreira, 1972: 189-190.

⁶⁶ França, 2009: 49.

⁶⁷ Fior, *op. cit.*: 87. [Tradução da autora].

⁶⁸ Com a data de 12 de dezembro de 1916.

⁶⁹ Colecção FCG-CAM, Inv. 69P38, Lisboa.

⁷⁰ Colecção FCG-CAM, Inv. 83P37, Lisboa.

⁷¹ Poema em que Cendrars descreve uma viagem de comboio que faz através da Rússia, em 1905, acompanhado de uma prostituta francesa.

⁷² Cf. Ferreira, 1990: 149-150.

⁷³ «Poème-tableau» no original, que seguia o entendimento da arte como ideia global, em que a pintura e a poesia poderiam coexistir num mesmo objecto. *Ibidem.*

⁷⁴ Ferreira, 1972: 175. [Tradução da autora].

⁷⁵ *Ibid.*: 85. [Tradução da autora].

⁷⁶ *Ibid.*: 93. [Tradução da autora].

⁷⁷ Assim descrito na carta, tratando-se

possivelmente do poema *Rondel do Alentejo* escrito em 1913 e publicado em 1922, no n.º 2 da revista *Contemporânea*.

⁷⁸ *Ibid.*: 105-107. [Tradução da autora].

⁷⁹ *Ibid.*: 108.

⁸⁰ *Ibid.* [Tradução da autora].

⁸¹ Na sua autobiografia ela refere que em Vila do Conde trabalhou longamente na sua pintura *Chanteurs Flamenco (dit Grand Flamenco)*, de 1915, pois queria obter uma pintura «tão bela como um Veronese». Cf. Delaunay, *op. cit.*: 76.

⁸² Ferreira, 1972: 175.

⁸³ *Ibid.*: 176.

⁸⁴ Surge novamente assim em *K4 o quadrado azul*, publicado entre fevereiro e março do ano seguinte

⁸⁵ Publicado a 6 de abril de 1916. Revista monárquica semanal ilustrada, dirigida por Homem Christo Filho, que dura até 16 de junho de 1916.

⁸⁶ Assim descrito na legenda da foto. A página da *A Ideia Nacional* vem reproduzida em Ferreira, 1972.

⁸⁷ Tal como irá clarificar mais tarde, numa entrevista que é publicada no jornal *O Dia*, de 4 de dezembro de 1916, dia da inauguração da sua exposição na Liga Naval, em Lisboa.

⁸⁸ Capa de 20 de abril de 1916.

⁸⁹ Na mesma publicação são publicados *A Engomadeira, Mima-Fataxa*, o texto integral da Conferência Futurista e o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa*.

⁹⁰ Ferreira e Santos, 2016.

⁹¹ Fior, *op. cit.*: 85. [Tradução da autora].

⁹² Em *Le Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, publicado na revista *Cosmopolis*.

⁹³ Fior, *ibid.*

⁹⁴ Harbec, 2021: 35.

⁹⁵ Em carta enviada a 26 de junho de 1916, Eduardo Viana diz a Sonia Delaunay, que José Pacheco acaba de adquirir ao

Salão Bobone o espaço para a Galeria de Artes, em Lisboa, com oito artistas fundadores societários, «para exposições, conferências, etc.». Cf. Ferreira, 1972: 162.

⁹⁶ A lembrar o Suprematismo do pintor russo (que tal como Sonia, nascera na Ucrânia) Kazimir Malevich (1879-1935) e na pintura *O Quadrado Negro*, de 1915.

⁹⁷ França, 2009: 95.

⁹⁸ *Ibid.*: 94

⁹⁹ Como já referido, foi depois colado entre as páginas finais de *K4 o Quadrado Azul*.

¹⁰⁰ Em *Chanteurs Flamencos* Sonia introduz a cor preta. Cf. Madsen, *op. cit.*: 145.

¹⁰¹ Num postal enviado a Amadeo, a 31 de dezembro de 1915, Robert indica que Sonia envia um «pequeno colar simultâneo» a Lucie, mulher de Amadeo. Cf. Ferreira, *ibid.*: 81.

¹⁰² Inaugurada a 23 de março de 1916.

¹⁰³ Sem conhecimento do autor. Blaise Cendrars insistirá com Sonia durante um ano o envio do poema. Cf. Cortiana, Rino. «“Sur la robe elle a un corps”». Poème-manifeste de Blaise Cendrars?» In: *À la rencontre.: Affinités et coups de foudre*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. Acedido em: <http://books.openedition.org/pupo/2529>.

¹⁰⁴ Örner, *op. cit.*: 93

¹⁰⁵ Ferreira, 1972: 121.

¹⁰⁶ Chega a enviar cinco obras em maio. *Ibid.*: 133.

¹⁰⁷ Ele escreve a Robert no dia 14 de abril a dizer que está no Porto há uma semana, e no dia 20 diz que voltou a Manhufe. *Ibid.*: 123.

¹⁰⁸ A última referência que Amadeo faz sobre a hipótese de expôr em Estocolmo e Christiania é numa carta não datada enviada a Robert, em abril, certamente enviada antes da detenção de Sonia. *Ibid.*: 121.

¹⁰⁹ *Ibid.*: 136.

¹¹⁰ A Biblioteca Nacional Digital disponibiliza um exemplar digitalizado em <https://purl.pt/34667>

¹¹¹ Em que apresenta 80 pinturas a óleo, quatro a cera, dezanove aguarelas e dez desenhos.

¹¹² Como é o caso da *Comoedia Illustré*, que trazia como encarte os programas dos espectáculos de cada temporada apresentada pela companhia na capital francesa.

¹¹³ O que, segundo José Sasportes, «não quer dizer que estes bailados tivessem sido realmente apresentados. Uns não o chegaram a ser, outros foram-no depois, como veremos. Assinale-se que estes artistas tomam por bailado o texto que encerrava a ideia da acção coreográfica». Cf. Sasportes, 1970: 272

¹¹⁴ Ferreira, 1972: 93.

¹¹⁵ «Uma festa elegante» in *Ilustração Portuguesa*, n.º 528, 3 de abril de 1916.

¹¹⁶ Trata-se de Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa (1889-1965), patrocinadora dos bailados.

¹¹⁷ Sousa, 2019: 55.

¹¹⁸ *Ibid.*: 70-71.

¹¹⁹ Que, mantendo-se focado no seu programa futurista, não tem qualquer contacto registado com o casal Delaunay ou com os Ballets Russes.

¹²⁰ Santos, 1993: 9.

¹²¹ As figuras dos Empresários fora inspirada a partir dos figurinos-construções que Fortunato Depero criara para *Chant du Rossignol* de Stravinski, projecto de Diaghilev que fracassara. Picasso retomou a ideia, e o próprio Depero realizou as construções, de acordo com o desenho do pintor espanhol.

¹²² Do programa dos Ballets Russes, *Parade*, de 18 de maio de 1917. Cf. Harbec, *op. cit.*: 451.

¹²³ Segundo descreve a bailarina Lydia Sokolova nas suas memórias. Cf. SASPORTES, *op. cit.*: 262.

¹²⁴ Segundo Massine, na sua autobiografia, eles estavam acompanhados por um português, que ele descreve como «elegant balletomane», que seria «provavelmente Almada». Cf. Castro, 2014: 55, 193.

¹²⁵ Dirigida por Sophia de Carvalho Burnay de Mello Breyner, que encomendara a Almada a *Lenda d'Inez*.

¹²⁶ Manuel de Sousa Pinto, «Impressões dos Ballets Russes» in *Revista Atlântida*, n.º 28, abril 1918.

¹²⁷ F. Rodrigues Alves, in *Lucta* apud Sasportes, *op. cit.*: 265.

¹²⁸ Mês inicialmente previsto para os espectáculos dos Ballets Russes em Lisboa. Castro, *ibid.*: 55.

¹²⁹ Ver nota 11.

¹³⁰ Sasportes, *op. cit.*: 272.

¹³¹ «O José passava os dias com eles. Assistia aos ensaios, pedia-lhe opiniões e ele dava». Cf. Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, Arcadia, Lisboa, 1982, 49-50.

¹³² Logo após a saída definitiva dos Ballets Russes de Portugal, a 28 de março.

¹³³ Castro, *op. cit.*: 65.

¹³⁴ Que apresentam influências simbolistas da Secessão vienense, aplicadas ao tema medieval do argumento inspirado num poema de Martinho Nobre de Melo.

¹³⁵ Santos, 1993: 24, 29.

¹³⁶ Conforme se observa numa foto publicada na *Ilustração Portuguesa*, de 13 maio de 1918. Cf. Sousa, 2019: 90.

¹³⁷ O nome inicial do bailado era *A Rainha Encantada*, conforme vem identificado nos figurinos da «A Rainha», da «Escrava» e do «Pajem da Rainha». Cf. Ferreira, 2014: 441-442.

¹³⁸ Até aí, inédito em Almada. *Ibid.*

¹³⁹ Em entrevista para *O Dia*, de 26 março de 1918, Almada Negreiros refere que Ruy Coelho lhe apresentou a composição em abril de 1917. Sousa, *Ibid.*: 152.

¹⁴⁰ *Ibid.*: 70.

¹⁴¹ Maqueta do cenário de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, 1918, madeira prensada, lápis de cor, 57x77 cm, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, inv. MNT 204396.

¹⁴² *Diabo*, guache sobre cartão, 51x36cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, inv. DP3338.

¹⁴³ Ver nota 133.

¹⁴⁴ A anteceder a peça *Michette et sa mère*.

¹⁴⁵ Sousa, *op. cit.*: 114.

¹⁴⁶ O argumento de *O Jardim da Pierrette*, em edição litografada de Almada Negreiros, de 1918, inclui desenhos dos figurinos. Há um exemplar no Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, n.º inv. MNT 61589.

¹⁴⁷ Cf. Santos, 1993: 30-33; Santos, 2019: 338.

¹⁴⁸ No caso do Arlequim parece também haver uma ligação para a *robe simultanée* de Sonia Delaunay: ao contrário do figurino de duas peças usado por Fokine, o de Almada aparenta ser de uma só peça, com o padrão da parte inferior do traje a estabelecer uma continuidade com a parte superior, na sua relação formal e cromática, à semelhança da «robe simultanée» de Sonia Delaunay.

¹⁴⁹ Que por sua vez iria inspirar *A Invenção do Dia Claro*. Sobre este tema, ver: Ferreira, 2014: 438-448.

¹⁵⁰ Sonia tinha visto a produção de 1909, com cenário e figurinos de Bakst.

¹⁵¹ Madsen, *op. cit.*: 169.

¹⁵² BELLOW, *op. cit.*: 146.

¹⁵³ A imagem pode ser vista em <https://www.wikiart.org/en/sonia-delaunay/costume-design-for-cleopatra-1918>.

¹⁵⁴ Ver nota 82.

Bibliografia

Bière, Delphine (1995). Les correspondants portugais de Robert Delaunay 1915-1917. In Monnier, G., & Vovelle, J. (Eds.), *Un art sans frontières: L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*. Éditions de la Sorbonne. doi :10.4000/books.pSORBONNE.441

Branland, Marine (Ed.) (2016). *1914: Guerre et avant-gardes. War and the Avant-Gardes*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. doi :10.4000/books.pupo.15590

Castro, Maria João [coord.] (2014). *Lisboa e os Ballets Russes*. FCSH - Universidade Nova de Lisboa

Damase, Jacques (1982). [Introdução] *Sonia e Robert Delaunay*. [catálogo]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.p.

Delaunay, Sonia (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: Robert Laffont

Dias, Fernando Rosa (2011). *Ecoss expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1914-1940)*. Lisboa: Campo da Comunicação

Dias, Fernando Rosa (2022). Influência de Sónia Delaunay na obra de Amadeo de Sousa-Cardoso. In *Actas Colóquio Internacional: Francesas em Portugal: itinerários múltiplos*. Isabel C. Lousada, Jorge Pereira de Sampaio [coord.]: 107-126

Ferreira, António Quadros (1990). *Les relations artistiques entre le Portugal et la France (1910-1930) - Analyse et réception de la modernité chez Almada*. Thèse de Doctorat - Centre du XXe siècle - Université de Nice Sophia Antipolis

Ferreira, Paulo (1972) *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, Presses Universitaires de France

Ferreira, Sara Afonso (2014). Almada, os Bailados Russos e o "Club das Cinco

Cores". In *Revista de História da Arte*, Série W, n.º 2, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL, Lisboa, pp. 438-448.

Ferreira, Sara Afonso e Santos, Mariana Pinto dos (2016). Almada Negreiros e Sonia Delaunay. In *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian: 135-157

Fior, Robin (2005). *Sebastião Rodrigues and the development of modern graphic in Portugal*. Thesis submitted for the degree of Ph.D. Department of Typography and Graphic Communication - University of Reading

França, José-Augusto (1974). *Almada. O português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Cor

França, José-Augusto (2009). *A arte em Portugal no século XX*. [4ª ed.] Lisboa: Livros Horizonte

Harbec, Jacinthe (2021). *Ballets russes et Ballets suédois. La Musique à la croisée des arts 1917-1924*. Paris: VRIN

Madsen, Axel (1989). *Sonia Delaunay: artist of the lost generation*. New York: Open Road Media

Örner, Annikka (2016). Delaunay e Estocolmo. In *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian: 226-240

Pernes, Fernando (1972). Os Delaunay e a pintura portuguesa. In *Sonia e Robert Delaunay em Portugal, e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Sousa Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 9-14

Santos, Vítor Pavão dos (1993). *O Escaparate de todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro / Instituto Português de Museus

Sasportes, José (1970). *A História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Sousa, Maria Leonor C. B. Vasconcelos e (2019). *A Grande Guerra e o espectáculo*.

O Bailado do Encantamento e A Princesa dos Sapatos de Ferro (1918). Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Catálogos

Sonia e Robert Delaunay em Portugal, e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Sousa Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972

Sonia e Robert Delaunay, catálogo da exposição em Portugal. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisoné: Fotobiografia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle. Lisboa, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2016

José de Almada Negreiros. Uma maneira de ser moderno. Lisboa: Museu Calouste/Sistema Solar - Documenta, 2017

A poética da água: O desenho como metáfora de movimento do mar à mão

G r a z i e l l e B r u s c a t o P o r t e l l a

Designer, Docente e Investigadora. Doutora em Belas Artes (FBAUL, 2024), com especialidade em Desenho. Mestre em Tecnologias de Inteligência e Design Digital (PUCSP, 2016). Atua como Professora na EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. De 2020 a 2022, foi coordenadora executiva do projeto 5 Minutos de Desenho (FBAUL/CIEBA).

grazielleportella@gmail.com

Resumo

O mar é poderoso. O seu movimento constante, as flexões dos seus músculos aquáticos fazem uma pessoa se sentir tão impotente quanto efêmera. A partir da fenomenologia sustentada por Bachelard e Merleau-Ponty, o objetivo deste trabalho é examinar o desenho do mar ao longo da história, concentrando-nos em duas artistas contemporâneas, Vija Celmins e Joana Patrão, que demonstram a primazia, a sutileza e a complexidade do tema da água, do corpo e do tempo. Um dos sinais da predominância da efemeridade e do movimento no desenho é o lugar privilegiado ocupado pela metáfora da água e do tempo formulada por Heráclito. Com esta análise, procura-se construir uma ponte entre a filosofia e o desenho, para justificar a filiação deste último a uma poética da água. É exposta a unidade, as características estilísticas e as ligações indissolúveis entre estas artistas para demonstrar a capacidade latente do desenho para inventar maneiras de congelar o mar, enquanto fazer com que ele pareça ainda em movimento.

Palavras-chave: Mar, movimento, desenho, fenomenologia, tempo.

Abstract

The sea is powerful. Its constant movement, the flexing of its aquatic muscles make one feel as impotent as it is ephemeral. Based on the phenomenology supported by Bachelard and Merleau-Ponty, the objective of this work is to examine the design of the sea throughout history, focusing on two contemporary artists, Vija Celmins and Joana Patrão, who demonstrate the primacy, subtlety, and complexity of the theme of water, the body and time. One of the signs of the predominance of ephemerality and movement in drawing is the privileged place occupied by the metaphor of water and time formulated by Heráclito. With this analysis, an attempt is made to build a bridge between philosophy and drawing, to justify the affiliation of the latter to a poetics of water. The unity, the stylistic characteristics and the indissoluble links between these artists are exposed to demonstrate the latent capacity of drawing to invent ways to freeze the sea, while making it seem still in motion.

Keywords: Sea, movement, drawing, phenomenology, time.

Introdução

*Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.*

*Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.*
(Borges como citado por Montoya, 2011).

O mar é poderoso. O seu movimento constante, as flexões dos seus gigantes músculos aquáticos fazem uma pessoa se sentir tão impotente quanto efêmera. Este trabalho surgiu da pergunta “o que o ato de desenhar o movimento do mar pode nos dizer sobre o tempo e o corpo?”. Esta ingênua questão foi motivada pela leitura de *A Água e os Sonhos* de Gaston Bachelard (1978) e *O Olho e o Espírito* de Merleau-Ponty (1960), obras que ajudaram a fortalecer uma intuição: o lugar privilegiado que ocupa a metáfora do mar na obra de artistas que retratam o movimento do oceano implicam que a presença incorporada é tema chave em qualquer prática de desenhar.

Panta rei os potamós (do grego πάντα ῥεῖ) é o famoso aforisma de Heráclito, traduzido como «Tudo flui como um rio». No seu entendimento o mundo era uma mudança contínua e incessante (Chauí, 2007, p. 81), e a permanência um estado de ilusão, como pode ser lido em fragmentos como em 12 “para os que entram nos mesmos rios, afluem sempre outras águas; mas do úmido exalam também os vapores”, ou em 49a: “No mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos” (Heráclito, 1973, pp. 86, 90). Na filosofia, esta célebre frase aflorou uma ideia de um constante *devir*, em contraposição à filosofia do *ser*. A virtude da metáfora de Heráclito consiste em revelar a nossa condição: somos um rio que flui, somos o tempo, e estamos em movimento constante. Esta metáfora nos converte, de certa maneira, em descendentes simbólicos da água, mas também literais: o nosso corpo é água, temos 70% dela no nosso organismo.

A água é, naturalmente, um dos 4 elementos. Terra, ar, fogo e água foram por séculos concebidos como os blocos de construção fundamentais para as narrativas do nosso universo e da condição humana. A água está profundamente entrelaçada na nossa consciência mítica. É o elemento transitório por excelência. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio porque já na sua profundidade o ser humano tem o destino da água que corre, conforme postulou Bachelard (1978, p. 15).

A água é elemento que, por todas partes, vemos nascer e crescer. É fonte de um nascimento contínuo (Bachelard, 1978, p. 2). As suas vozes são metafóricas, a sua linguagem é uma realidade poética direta, onde os arroios e rios sonorizam com uma estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas barulhentas ensinam a cantar os pássaros e homens, a falar, a repetir, e que há continuidade entre a linguagem da água e a linguagem humana. E ao contrário, organicamente, a linguagem humana tem uma liquidez, um caudal no seu conjunto, uma água nas suas consoantes. Segundo Bachelard, esta liquidez proporciona uma excitação psíquica especial, uma excitação que faz-nos atrair por imagens da água (1996, p. 30).

A liquidez é um princípio da linguagem. Para Tania Kovats, “a água é um elemento de ligação na paisagem. [...] A água é uma escultora. Ela está constantemente moldando a terra com erosão costeira, ação glacial, rios esculpindo a terra ou sedimentos em movimento, ou simplesmente modelando uma pedra. Sempre precisamos viver perto da água” (2018). A artista inglesa elabora no livro *Drawing Water: Drawing as a Mechanism for Exploration* (2014) sobre como a linguagem do desenho comunica a nossa relação com o mar, celebrando a prática de desenhar na sua forma expandida. O livro conta com uma coleção de desenhos e escritos que tratam da prática como um mecanismo de exploração e uma ferramenta de representação. Ao desenhar o mar, nos correspondemos com a sua história milenar, com aquilo que por ela passou.

Como observou Pallasmaa, temos uma conexão com o mundo que é direta: “Nas obras artísticas, a compreensão existencial surge de nosso próprio encontro com o mundo e nosso ser-no-mundo - não é conceituada ou intelectualizada.” (2012, p. 28). O desenho acelera a percepção do gesto humano (identidade dentro do movimento), da sensibilidade e conectividade, dos limites ou ‘contornos’ que definem e separam ‘entidades’ de nós. Todo o desenho é material físico sobre uma superfície, mas essa ação, embora sempre presente como realidade material, oferece outras pistas sobre a profundidade ou a aventura da experiência vivida. Desenhar tem significados metafóricos: retirar e atrair, como tirar água de um poço ou ser puxado pela força magnética de uma onda. O desenho é a linguagem que revela o insubstancial, móvel e impermanente. Ao desenhar, espelha-se e medita-se sobre a própria vida. A água e o espelho repetem-se, como dois lados de uma mesma parábola: a água é outro espelho onde, como escreveu Bachelard, “a natureza quer se ver” (1978, p.51).

Partindo da ideia de que o desenho é um “movimento que marca a trajetória num suporte limitado” (Segui, 2010, p. 73), o objetivo deste trabalho é examinar a apresentação e representação do movimento do mar no desenho, para identificar uma ‘poética da água’. Para tal, é apresentado um percurso de artistas de diferentes épocas e continentes que refletem sobre o poder do movimento das águas como Ma Yuan (China, 1160-1225), Leonardo da Vinci (Itália, 1452-1519), Katsushika Hokusai (Japão, 1776-1849), David Hockney (Reino Unido, 1937-) e Adriana Varejão (Brasil, 1964-).

Num segundo momento, parte-se para uma análise de séries de duas artistas contemporâneas, Vija Celmins (Lituânia, 1938-) e Joana Patrão (Portugal, 1992-), procurando demonstrar a primazia, a sutileza e a complexidade que o tema do movimento, do tempo e do corpo estão incutidos no ato de desenhar o mar. Por fim, conclui-se com uma relação entre ambas artistas que reconhecem no elemento aquático elementos das próprias virtudes: uma constância, uma forma de ser, uma liberdade de ritmo, que permitem considerá-lo como a materialização do sublime e do movimento da vida mesma.

Uma dança entre o mar e a mão

A realidade do mar não bastaria para fascinar por si só aos humanos. O mar canta para eles uma canção em um pentagrama duplo, o mais alto dos quais, o mais superficial não é o mais charmoso. O canto profundo... é aquele que sempre atraiu homens em direção ao mar.

(Marie Bonaparte, como citada por Bachelard, 1978, p. 176)

O nosso sistema perceptivo resiste ao esforço e à observação imposta mas eventualmente o corpo pode se render e deixar o tempo fluir através dele. Segundo Paul Valéry, o artista “aporta o seu corpo” (como citado por Merleau-Ponty, 2017, p. 21). Ao permitir imaginar possíveis ressurgimentos e artes de perceber (Tsing, 2015), no desenho toma-se consciência das geografias escondidas em camadas profundas, movediças, e fluidas de forma intimar-nos no limiar do anonimato que se impõe em frente ao artista.

O ritmo do corpo é uma metodologia importante para este trabalho, construída sobre a tradição da fenomenologia existencial (a filosofia de Maurice Merleau-Ponty, principalmente) que é comumente usada na teoria sensorial e afetiva. Oferece ferramentas metódicas para conceituar nossa corporificação no mundo, que prevaleceu na investigação em desenho de Leonardo da Vinci ou David Hockney. A percepção não depende de um estímulo isolado, mas de um processo que engloba os diversos estímulos. Segundo o filósofo Henri Bergson, o corpo é o centro da ação, que recebe estímulos de fora e responde a essa realidade “devolvendo o movimento ao mundo” (Bergson, 1896, pp. 162-163). E para Merleau-Ponty, o corpo opera e atua num espaço que entrelaça visão e movimento. Para o filósofo, a visão está suspensa no movimento, pois “apenas se vê aquilo que se olha”, implicando para já num deslocamento do olhar (2017, p. 21). Os estímulos que participam da criação de uma determinada percepção podem vir diretamente dos canais sensoriais (estímulos diretos) ou daqueles armazenados na memória. Uma imagem (ou um desenho) que promova diretamente a visão pode ativar certos estímulos (corporais ou cognitivos) armazenados na memória para além da visão.

A água carrega as memórias do nosso planeta. Essa água, que pode ter começado num oceano, num rio, numa nascente, mas depois evapora no céu, formando nuvens e depois chove na terra. Ana-Maurine Lara conceituou essa consciência ecológica como água da memória, um conhecimento incorporado das cadeias da vida em práticas espirituais crioulas. A água em movimento é complicada de desenhar porque raramente surge em formas paradas que permitem que haja tempo para observá-la e desenhá-la simultaneamente. Desenhar o mar conforma uma qualidade ligada a uma ideia de contemplação, presença e duração do ato, para capturar um movimento específico ou encontrar relações *entre* instantes. Desenhar o mar requer uma consciência do tempo e de que é impossível determinar toda a qualidade da água num só gesto. Este contínuo implica num lembrar e num esquecer que guiam o processo artístico num fluxo gestual, criando padrões que tentam retratar a efemeridade da matéria. Nas palavras de Merleau-Ponty, “imerso no visível pelo seu corpo, ele mesmo visível, o vidente não se apropria do que vê: aproxima-se apenas através do olhar, abre-se ao mundo. E, por sua vez, esse mundo, do qual faz parte, não é em si nem matéria” (2017, p. 22)

Estes padrões do mar foram explorados por artistas de diferentes épocas e continentes, que criaram motivos que resumiam os ritmos intrínsecos do mar. O *Álbum de Água* de Ma Yuan invoca esta atmosfera sutil da água. Cada onda é parte formadora e não formadora de um ritmo constante. Já as imagens do artista japonês Mori Yuzan, apresentadas no livro *Ha Bun Shu* (1919), têm uma clareza projetada e são fascinantes, mesmo sendo menos complexas do que as de Ma Yuan. Para funcionar, precisam manter a tensão entre ritmo e estrutura, comunicação de integridade estrutural e movimento constante. Essas imagens funcionaram como guia para artesãos japoneses em busca de padrões de ondas e ondulações.

O artista japonês Hokusai, por sua vez, desenhou água com destreza, sendo particularmente hábil em criar composições lineares rítmicas que capturavam a essência do equilíbrio entre a força das ondas e a espuma da água quando uma onda quebra, jogando com a violência e a delicadeza do mar. Os desenhos parecem tornar prioritário o olhar de um “eu” que observa e que não se encontra fixo, mas que se move e que, a cada posicionamento e movimento, descobre o mar – e o mundo – de outra forma. Como descreve Merleau-Ponty: “Visível e móvel, meu corpo é uma coisa entre as coisas; ele está preso no tecido do mundo e sua coesão é de uma coisa. Mas, porque ele se move e vê, ele mantém as coisas em um círculo ao seu redor” (1964, p. 273).

Desenhar o mar implica num olhar fixamente para qualquer forma que esteja tomando e, ao olhar, dividir o que está vendo em pedaços visuais gerenciáveis, para que seja possível memorizá-los. Com isso, se inventa uma maneira de congelar o movimento e, no entanto, fazer com que pareça que ainda há movimento dentro de si. Isso é algo que uma fotografia não pode fazer; pode congelar o momento, mas não pode reinventar a experiência desenvolvendo



Fig. 1 - Ma Yuan (1160-1225). *Waving Surface of the Autumn Flood*, da série *Álbum de Água*. Tinta sobre seda.
Fonte: Wikipedia Creative Commons.

uma experiência equivalente. Durante o processo de desenhar, é importante continuar a olhar para a água para verificar a correspondência com a realidade do seu desenho. Como retratar o movimento constante da água é um desafio que é superado através da invenção visual.

Privilegiar um instante supõe uma presença, também uma brevidade. Um olhar fulminante e, rapidamente, abolido. Bachelard elabora que “a verdadeira realidade do tempo é o instante. A duração é apenas uma construção, sem nenhuma realidade absoluta. Ela é feita de fora pela memória, poder da imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas não compreender” (Bachelard, 1978, p. 23). Neste sentido, existe uma ideia implícita de parar o tempo no desenho que foi explorada por Leonardo da Vinci. Leonardo foi fascinado por estes instantes quase invisíveis presentes da água, e produziu vários estudos para entender o seu movimento nos mares, rios e canais na forma de *vene d’acqua* (veios de água), na superfície e no subsolo da Terra. Neles, reflete sobre a torção em movimento, criando uma linguagem gráfica baseada em curvas saltadas destes instantes, elaborando ilustrações e instruções sobre o seu próprio processo de pensamento. O princípio subjacente ao pensamento de Leonardo é o do micro e do macrocosmo: ele via o corpo humano como um “mundo menor”, espelhando as formas e funções do mundo mais amplo (Kemp, 2019).

Numa corrente mais contemporânea, o artista David Hockney criou as suas próprias linguagens gráficas sobre a água, baseadas nas suas experiências não no mar, mas em piscinas californianas, finamente trabalhadas em linha e mancha. Os desenhos, baseados na observação, capturam a cristalinidade, as suas distorções e os seus reflexos de luz de águas paradas ou em movimento. No desenho, Hockney afirma que é necessária uma presença, um “estar em um lugar por um tempo para saber exatamente quando estar lá para obter a melhor luz, qual é o melhor

ângulo, para onde se mover (...) Uma coisa importante no desenho é conseguir colocar uma figura no espaço. E cria-se espaço através do tempo” (Hockney, 2016).

Já nas obras *Azulejões* e *Cecalanto Provoca Maremoto*, duas instalações compostas por azulejos gigantes que desenharam um turbilhão azul que evoca o mar, a artista brasileira Adriana Varejão estabelece uma ligação entre o velho e o novo mundo, separados por um oceano, estabelecendo nas suas obras, a relação entre Brasil e Portugal no período colonial. Este elemento de transição permeia a investigação artística da artista, numa provocação sobre o *devir* brasileiro. O desenho sobre a superfície do azulejo, fragmentado e caótico na sua composição, cria uma textura de movimento de ondas inesperado e inspirado de azulejos de fachadas fotografados e desenhados por ela mesma. Nota-se, na composição sinuosa, um movimento que remete a uma ideia de dança, melodia e pausa, pensada para que os olhos sigam as curvas num ritmo quase musical.

Permeia, na obra destes diferentes artistas um desvanecimento da mão pela superfície do desenho que, estável, desestabiliza, como numa dança. A prática de desenho partilha termos desta disciplina artística quando se fala de *ritmo, gesto, movimento, energia, sombra, nuances, curva, dinâmica, forma*. Nas palavras de Segui, “desenhar é deixar traços estáveis em um suporte de movimentos corporal (...) O desenho é, portanto, o registo de



Fig. 2 - Leonardo da Vinci (2019). Studies of Turbulent Water. Fonte: Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II.



Imagem 3 - David Hockney (1978). *A Large Diver (Paper Pool 27)*. Pasta de papel colorida e prensada. 198.4 × 458.5 × 5.1 cm. Fonte: Coleção SFMOMA © David Hockney





Fig. 4 - Adriana Varejão (2004-08). *Celacanto provoca maremoto*. Óleo e gesso sobre tela, 110 cm x 110 cm cada, 184 partes.
Fonte: Inhotim © Eduardo Eckenfels.

uma dança, de uma atividade espontânea conduzido pelo corpo e pela mão de quem desenha” (2010, p. 13). Coincidentemente, o mar também se apropria destes termos da dança quando a ele nos referimos.

Neste sentido, tanto o desenho como o mar partilham uma coreografia rítmica, gestual, sensual. E em ambos, o corpo se faz presente e flui: O corpo da água, o corpo do artista. Esta experiência e esta procura implicam um tempo e um movimento, que se formaliza no gesto. Desenhar é “puro movimento, dança do conceito” (AAVV, 2007). Ao desenhar, lápis, mão, corpo, mente, emoção, imaginação, memória, criatividade, tempo e movimento são uma única entidade que vive, habita e dança. Movimento do corpo que, nas palavras de Merleau-Ponty:

“é a continuação natural e o amadurecimento de uma visão. Se diz que uma coisa que ela se move, mas é o corpo, ao contrário, que se move, o seu movimento se desenvolve. O corpo não é ignorante de si mesmo, não é cego para si mesmo, ele irradia de um si... (...) O enigma é que meu corpo é visível e visível. Aquele que olha para todas as coisas, pode também olhar para si mesmo e então conhecer, no que vê, o ‘outro lado’ de seu poder de visão. O corpo vê-se ao ver, toca-se ao tocar, é visível e sensível a si mesmo.” (Merleau-Ponty, 2017, p. 22)

A água é a dona da linguagem fluente, da linguagem sem choques, de linguagem contínua, de linguagem que alivia o ritmo, que dá uma matéria uniforme em ritmos diferentes (Bachelard, 1978, p. 278-279). Neste entrelaçamento, encontramos um vínculo entre o movimento sutil e tênue de ambas as práticas com a ideia de tempo, corpo e presença sobre o mar. Aqui podemos elaborar sobre duas modalidades como o desenho apresenta esta metáfora do movimento: (1) O mar como um movimento

contínuo de temporalidades e (2) O mar como consagração de um instante. No limite destas modalidades, o corpo está presente, atuando, dançando e nadando sobre a superfície onde o desenho se forma e se conforma. Vejamos como estas qualidades aparecem no trabalho de Vija Celmins e Joana Patrão.

Um mar de gestos: Vija Celmins e Joana Patrão

O trabalho da artista lituana Vija Celmins é notável por sua precisão e meticulosidade. A superfície do oceano agita-se e ondula-se com a água; as cristas e vales das ondas demandam toda a gama de valores do seu lápis. Em dezenas de desenhos onde retrata o mar, essa tensão é mapeada em uma oscilação dinâmica entre presença e ausência, com a materialidade fortemente trabalhada do desenho contrastando com a total ausência e exclusão da figura humana. (Alligood, 2009, p. 13-14).

Os seus cuidadosos e meticulosos desenhos apresentam uma ampla extensão do mar aberto. Inspirada em fotografias feitas pela própria artista, a sua imagem brinca com a ideia de que algo capturado numa pequena fração de segundos é no desenho laboriosamente copiado. Onde na fotografia está a 'falta' que acaba por prenunciar a chegada posterior do lápis de Celmins? É no *continuum* interrompido de tempo e movimento, que encontra no desenho um modo de reviver essa 'falta', endêmica ao ato de representação daquele instante que já passou e que a leva a uma própria constituição de ordem simbólica daquela experiência com um mar anônimo (Portella, 2024, p. 188). Essa falta de lugar das suas paisagens marítimas é evitada por títulos impessoais como *Untitled (Ocean)*, omitindo qualquer referência biográfica ou sentimental a essas obras. Em entrevista com a artista Jeanne Silversthone, Celmins declara que "a fotografia vem e vai muito rapidamente e que é um meio fora dela mesma" (1995, p. 42) e que o longo período que passa ao elaborar um desenho parece "capturar o tempo" (1995, p. 42).



Fig. 5 - Vija Celmins (1970). *Untitled (Ocean)*. Grafite sobre base de acrílico e papel. 36 cm × 48 cm. Fonte: Coleção MoMa © Vija Celmins. <https://www.moma.org/collection/works/37431>

O termo “fotografia” deriva do grego *phos*, que significa “luz”, e *graphis*, que significa “desenhar” – literalmente, desenhar com luz. Tanto a câmara como Celmins desenham o mar que vêem; neste caso, uma provocação entre o que é visto (em inglês é *to see*) é precisamente o mar (*the sea*). O gesto rítmico de Celmins procura traduzir obedientemente e com ternura a imagem fotográfica em grafite, que pode ser lida como suplementar, por vezes mascarando e sublinhando alguma inadequação fundamental inerente ao meio fotográfico. Ao refazer o retrato do mar, o desenho de Celmins implica atender a fotografia em toda a sua plenitude, agregar à sua hermética totalidade é marcá-la como funcionalmente inadequada no seu estado anterior: “Acredito que se há algum significado na arte, ele reside na fisicalidade de um trabalho” (Celmins, 1995, p. 42). Portanto, a artista sugere que não está tão interessada nos seus desenhos como janelas que dão para o mundo, mas que ela está apresentando suas imagens como objetos de contemplação como coisas em si.

Embora seja decididamente uma reconsideração da fotografia, a série *Untitled (Ocean)* pertence ao gênero da paisagem, antigo quanto a própria arte. No entanto, a classificação é incômoda, já que o tratamento da imagem é inteiramente sobre a superfície da água e não há linha do horizonte. Além disso, a organização tradicional da paisagem depende de planos claramente definidos, mas essa renderização é impossível devido ao ponto de vista superior, à falta de horizonte e escala (Alligood, 2009, p. 15). Ainda assim, a recessão espacial é perceptível devido às diferenças na escala das ondas, onde a ilusão de profundidade está desvinculada da perspectiva que dominou a arte ocidental por séculos. Em “*Untitled (Ocean)*” e outras paisagens com grafite, Celmins fornece essa rede de marcações sobrepostas que ilustram a profundidade e textura, aludindo diretamente à obra de Ma Yuan.

Esse tratamento distinto e quase coincidente com o movimento da superfície da água e a perspectiva, sem uma linha do horizonte a partir da qual o observador possa orientar sua posição, sugere uma concepção do sublime segundo a teoria de Burke¹. De acordo com Burke, o sublime é uma sensação de admiração misturada com medo ou terror causados por objetos grandiosos e imponentes, como a natureza. De todas as ideias de Burke sobre a vastidão, a profundidade é, para ele, o que insinua mais sentimentos de horror. A profundidade do campo de Celmins permanece, de claro, inacessível – e, portanto, possivelmente infinito. E o infinito inspira “esse tipo de horror delicioso, que é o efeito mais genuíno e o teste mais verdadeiro do sublime” (Burke, 1990, p. 67).

A vista esmagadora e impassível do mar, retratada por Celmins, certamente evoca esse sentimento, fato que a própria artista procura controlar através do tratamento dado aos limites da imagem, na brancura vazia da margem: “Porque minhas imagens tendem a continuar, como se fossem para sempre, elas precisam ser cuidadosamente terminadas” (Samantha, 2002, p. 14-15). Um movimento que cessa no papel.

Voltemo-nos agora para Joana Patrão, artista plástica que vive e trabalha no Porto. Patrão concentra-se também na paisagem, concebendo-a ao mesmo tempo como um sintoma do conflito entre natureza e cultura, e como um potencial processo de reconciliação. O seu trabalho flutua entre desenho, fotografia, vídeo, matrizes, evidências indexadas e matérias naturais à procura de uma forma de investigação mutável.

Na sua obra, Patrão questiona o ato de desenhar a fluidez do mar para exaltar tanto o instante, como a sua continuidade: “Não estou a me referir à sua aparência, mas ao seu decorrer no tempo, a sua fluidez, a sua alternância” (Patrão, 2021). Para ela, a linha é o elemento fundamental do desenho. Nela, procura identificar a linha com a onda, aproximando-se da escrita assêmica, um desenho táctil que tateia esse movimento ritmado através do gesto da mão. O desenho surge como uma forma de “escrever o tempo” e pode ser compreendido como o vestígio ou traço corporal da pessoa que desenha, ou como sua capacidade de abstração enquanto convenção exclusiva do desenho. Neste sentido, Adam Dziadek acredita que o ritmo é o caminho descobrir sinais de corporeidade em um trabalho artístico e relaciona-o à escritura: “O corpo emite ritmos e sinais, é uma fonte de vida e imortalidade. O ritmo media entre o corpo que escreve e o corpo que lê” (Dziadek, 2014, p. 24).

Joana Patrão respalda-se com frequência na técnica fotográfica, tal como Vija Celmins. Num primeiro momento, sem a câmara, ela observa a fluidez do tempo *in-situ*, seguido de um tempo fragmentado, onde recorre à captura em vídeo e à coleta de seus fotogramas. A sua prática é uma investigação constante por “elaborar pautas ou instruções através das ondas analisadas” (Patrão, 2021). Seguindo estes condicionamentos, a experiência do desenho instruído funciona de um modo próximo à experiência do desenho presencial, diferindo, contudo, no elemento desencadeador e no elemento restaurador da onda.



Fig. 6 - Vija Celmins (1977). *Untitled (Ocean)*. Grafite sobre base de acrílico e papel. 25.4 cm × 32.7 cm. Fonte: Coleção SFMoma © Vija Celmins. https://www.sfmoma.org/artist/Vija_Celmins/



Fig. 7 - Joana Patrão (2016-2019). *Diários - mar composto*. Impressões a preto e branco sobre acetato, 612 desenhos, 237 x 378 cm. Da série *Diários - um mar diário* (2015-...), série de diários, caneta sobre papel. Fonte: Cortesia da artista © Joana Patrão.

No trabalho/exercício denominado *Diários - um mar diário* (2015), a artista desenha o mar ao longo de uma centena de dias, condensando a passagem de tempo, associando a transitoriedade da água à transitoriedade dos dias, a fluidez e mutabilidade encontram-se nas variações da linha, a imensidão potencial na acumulação de desenhos. Os seus desenhos exploram as possibilidades de marcas direcionais, desenhadas com tinta e pincel. Nele, existem vários aspetos que a artista procura controlar ao mesmo tempo, onde o agrupamento de marcas para atingir vários valores tonais para marcar energia, forma e direção. O processo de Patrão fragmenta-se, expande-se, para depois conformar um novo mar que não para ou fixa-se, mas está sempre em movimento. A artista procura, nas suas próprias palavras, “formular a capacidade do desenho de lidar com o movimento ondulatório, seja no exercício de identificação mais direta com a linha, seja na criação de um mecanismo para a sua origem e manutenção” (Patrão, 2021).

Por fim, a sua ‘poética da água’ não deveria se reduzir à soma de obras cujo elemento dominante é o mar. Joana Patrão encontra, na ondulação da areia, uma relação intrínseca com aquela estabelecida pelas águas oceânicas que a cobrem. A performance *O sopro fóssil* (2022) faz uma reflexão sobre a formação do líoz, remetendo a uma ameaça de aquecimento e subida das águas do mar, por outro a sua fossilização remonta à última grande extinção em massa. Nas palavras da artista “nesta mudança de lugar, longe dessa paisagem, mas seguindo a mesma consciência, a instalação transforma-se, a sua forma desfaz-se, e os fósseis desintegram-se. Aqui, já não temos a pedra, o tempo contido, mas a aridez, a areia seca que remonta a um mar longínquo, a areia de contagem do tempo e a areia que apaga as pegadas, apaga os vestígios, a areia do esquecimento” (Patrão, 2022).

Remetendo traços estilísticos evocados por Hockney ou Hokusai, o seu desenho expande para o chão, e propaga-se pelo espaço numa dinâmica tanto especulativa (de reflexão e reflexo) como



Fig. 8 - Joana Patrão (2022). *O sopra fósfil*. Instalação: desenho com areia e goma arábica, areia sobre chapa de alumínio, 122 x 231 cm. Fonte: Cortesia da artista © Joana Patrão.

frágil e efêmera. O tempo carrega significados que se movimentam para além do presente: “Desde a pedra formada no mar ou a areia desfeita por este, testemunhamos um tempo que nos ultrapassa: o tempo geológico, de sedimentação e o tempo de erosão, inapreensível, inevitável” (Patrão, 2022).

Considerações finais

*Me muero, es lo más simple...
El río va al mar,
El mar es origen,
Y la Parca se escampa
Tras la puerta,
Esperándote.*

(Freidel, como citado por Montoya, 2011)

Neste artigo, exemplificou-se como a dança entre o mar e a mão pode ser explorada através do desenho em diferentes artistas, épocas e continentes. Para aprofundar nesta elaboração sobre as modalidades de apresentação do movimento do mar, foram expostas as características estilísticas e as ligações indissolúveis entre duas artistas contemporâneas: Vija Celmins e Joana Patrão. Ambas, de distintas maneiras, demonstram a capacidade latente do olhar no desenho para inventar maneiras de congelar o movimento e, no entanto, fazer com que pareça que ainda haja movimento dentro de si.

Um dos sinais da predominância do tema da efemeridade e do movimento para ambas desenhadoras é o lugar privilegiado ocupado pela metáfora do mar e do tempo formulada

por Heráclito no início deste artigo. Com esta análise, procurou-se justificar a filiação do desenho a uma poética da água. A intimidade é dada forma pelo desenho, que se concentra na relação ou interconexão entre da experiência estética, como expressada pela noção de reciprocidade de Merleau-Ponty entre o eu/corpo e o mundo, neste caso particular, o mar: "O meu corpo é feito da mesma carne que o mundo... esta carne do meu corpo é compartilhada com o mundo" e "a carne (do mundo e minha) é uma textura que retorna e conforma a si mesma" (Merleau-Ponty & Lefort, 1964, pp. 248 e 146). E, em termos heraclitianos, após desenhar o mar, nem a artista nem a água são as mesmas, apenas encontram-se pelo caminho.

Ambas as artistas trabalham com séries, revisitando o tema em comum do mar, uma e outra vez, com a intenção de construir uma ponte entre o olhar e o fazer, num fluxo de presença e percepção que se move e as move. Os desenhos expostos formam uma meditação sobre as linguagens de apresentação do mar, representado como um fenômeno natural que obedece a padrões, mas ainda assim é irrepetível. A paciência e delicadeza no processo de construção do desenho podem parecer desalinhadas com as expectativas habituais de arte mais recentes, mas a presença de intimidade e fisicalidade humana é necessária na neutralização crescente do nosso espaço social, globalizado e acelerado. Os seus desenhos capturam as características da água, os reflexos variáveis, a transparência e a ondulação. Acima de tudo, eles vão além das capacidades de captura do tempo da fotografia - técnica a que ambas artistas recorrem e integram à prática de desenho, tal como Adriana Varejão -, reinventando a experiência contemplativa de olhar (*to see*) o movimento ondulatório do mar (*the sea*).

Para concluir, a experiência fotográfica mantém abertos os instantes que o empurrar do tempo volta a fechar em seguida, destruindo a sua invasão ou a metamorfose. O desenho, pelo contrário, "faz visíveis" estes tempos contínuos (Merleau-Ponty, 2017, p. 60), como um cavalo que tem um corpo que se faz presente com um pé em cada instante. Se a fotografia trata de "visões instantâneas, atitudes instáveis que petrificam o movimento para sempre" (Rodin, 1911, p. 86), o desenho "não procura o exterior do movimento, e sim as suas cifras secretas" (Merleau-Ponty, 2017, p. 60), provando, uma e outra vez, a verdade do desenho que mostra que o tempo não para, e sim flui, acalma-se, mas não espera.

Notas

¹ O sublime como categoria estética foi teorizado (e conseqüentemente revisado) longamente. Este texto as considera como fontes fundamentais para seu argumento: Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford e Nova York: Oxford University Press, 1990); Immanuel Kant, *A Crítica do Julgamento* (Nova York: Hafner Publishing Company, 1951); Jean-François Lyotard, *Lições sobre a analítica do sublime*, trad. Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 1994).

Bibliografia

- AAVV (2007). *La Representación de la Representación*. Ed. Cátedra.
- Alligood, D. (2006). Photograph, presence and physicality in the work of Vija Celmins. [Dissertação de Mestrado, Harvard University]. Disponível em: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/alligood_dustin_c_200905_ma.pdf
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (1896). *Matéria e Memória*. Martins Fontes.
- Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press.
- Celmins, V & Silversthorne, J. (1995). Vija Celmins in Conversation with Jeanne Silverthorne. Parkett 44. <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5f7e2ddc28995a2e3ebd5022/1602104803096/Celmins+Vija+conversation+Parkett+44.pdf>
- Chauí, M. (2007). *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Companhia das Letras.
- Dziadek, A. (2014). *Projekt krytyki somatycznej*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich. Trad. Marta Stańczyk.
- Heráclito (1973). *Os Pré-Socráticos: Heráclito (Coleção Os Pensadores)*. Abril Cultural, p. 85-97.
- Hockney, D. & Gayford, M. (2016, Sep. 26). *David Hockney on what turns a picture into a masterpiece*. The Guardian. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/26/david-hockney-what-turns-a-picture-into-a-masterpiece>
- Kemp, M. (2019). *Leonardo da Vinci's laboratory: studies in flow*. Nature. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-019-02144-z>
- Kovats, T. (2014). *Drawing Water: Drawing as a Mechanism for Exploration*. Fruitmarket Gallery
- Kovats, T & Bright, R. (2018). *Mediating between Nature and Self*. Interlalia Magazine. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.interlialiamag.org/interviews/tania-kovats/>
- Lebowitz, J. (2020). *Somewhere between Distance and Intimacy: Vija Celmins in California 1962-1981*. CUNY Academic Works. [Dissertação de Mestrado, CUNY Hunter College]. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/546
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.

- Merleau-Ponty, M. (2017). *El ojo y el espíritu*. Editorial Trota.
- Montoya, J. (2011). Borges ante el río de Heráclito. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*. 4(1), pp. 3-24.
- Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin*. Wiley-Academy.
- Patrão, J. (2020). *Como desenhar o mar: a linha enquanto vestígio de um movimento ondulatório*. 5 minutos de Desenho. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://5md.belasartes.ulisboa.pt/2020/11/30/joana-patrao/>
- Patrão, J. (2022). *O sopro fóssil*. Porfolio de Joana Patrão. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.joanapatrao.com/o-sopro-fossil>
- Portella, G. (2024). Vija Celmins: O mar como metáfora da transitoriedade. Em *Slow Drawing: Desenho para uma via contemplativa*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa].
- Rodin, A. (1911). *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*. Bernard Grasset.
- Samantha, R. (2002). *The Prints of Vija Celmins*. The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press.
- Segui, J. (2010). *Ser dibujo*. Maireia Libros.
- Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Varejão, A. (2008). Galeria Adriana Varejão. *Inhotim*. [Online]. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-adriana-varejao/>

Natureza Itinerante: Diálogos entre Mark Dion e Tom Uttech

Tiago Rocha Costa

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(Grupo de Investigação em Pintura)
tiago.m.costa.ba@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a ideia de mutabilidade da natureza quando associada aos impactos das atividades humanas, argumentando que esta não é um conceito absoluto e que os seus limites estão sujeitos a constantes reformulações, particularmente no que respeita à sua interação com a dimensão cultural – como evidenciam as instalações de Mark Dion (1961, Massachusetts) ao apropriar-se de metodologias científicas para questionar o papel das instituições museológicas no entendimento e representação da natureza; e as pinturas de Tom Uttech (1942, Wisconsin) que recorrem a um realismo-mágico para reposicionar a natureza como um domínio sublime e intocado pelos humanos, denotando uma romantização dos lugares selvagens que é parcialmente incompatível com as habituais narrativas do Antropoceno, que tendem a encarar o planeta como um lugar intrinsecamente contaminado pela presença humana. Recusando uma polarização destas perspetivas aparentemente contraditórias, argumentaremos que partem, no fundo, de uma questão comum: como pode um artista contemporâneo representar a natureza de forma a traduzir os conflitos e sentimentos suscitados pela sua crescente exploração, domesticação, e desaparecimento à escala global? O corpo do artigo encontra-se dividido em duas partes: a primeira foca-se nas ideias de viagem exploratória e trabalho de campo, analisando a metodologia dos artistas e a sua relação com a paisagem natural no contexto norte-americano; a segunda incide na iconografia animal (omnipresente em ambos os universos criativos) confrontando casos de estudo que nos permitem tecer considerações mais amplas sobre cada abordagem.

Palavras-chave: Mark Dion; Tom Uttech; Natureza; Biodiversidade; Pintura; Instalação

Abstract

This article explores the idea of mutability of nature when associated with the impacts of human activities, arguing that nature is not an absolute concept and that its limits are subject to constant reformulations, particularly with regard to its interaction with human culture – as evidenced by the installations of Mark Dion (1961, Massachusetts) where he appropriates scientific methodologies to question the role of the institutions in the understanding and representation of nature; and the paintings of Tom Uttech (1942, Wisconsin) that embody a magical-realism to reposition nature as a sublime domain untouched by humans, denoting a romanticization of wild places that is partially incompatible with the usual Anthropocene narratives, which tend to view the planet as a place intrinsically contaminated by human presence. Refusing to polarize these apparently contradictory perspectives, we will argue that they depart, deep down, from a common question: how can a contemporary artist represent nature in such a way as to translate the conflicts and feelings raised by its increasing exploitation, domestication, and disappearance on a global scale? The body of the article is divided in two parts: the first one focuses on the ideas of exploratory travel and fieldwork, analyzing the artists' methodology and their relationship with the natural landscape in the North American context; the second focuses on animal iconography (omnipresent in both creative universes) confronting case studies that allow us to make broader considerations about each approach.

Keywords Mark Dion; Tom Uttech; Nature; Biodiversity; Painting; Installation

1. Introdução

Com este artigo proponho-me analisar comparativamente a obra de dois artistas contemporâneos norte-americanos – Mark Dion (1961, Massachusetts) e Tom Uttech (1942, Wisconsin) – abrindo o caminho para um diálogo que ainda não terá sido equacionado, pelo menos nos termos aqui apresentados. No âmbito deste dossiê temático, refletiremos sobre a ideia de mutabilidade da natureza quando associada aos impactos das atividades humanas, argumentando que esta não é um conceito absoluto e que os seus limites estão sujeitos a constantes reformulações, particularmente no que respeita à sua interação com a dimensão cultural. São evidência desta percepção as instalações de Mark Dion (1961, Massachusetts), em que o artista se apropria de metodologias científicas para questionar o papel das instituições museológicas no entendimento e representação da natureza; e as pinturas de Tom Uttech (1942, Wisconsin) que recorrem a um *realismo-mágico* para reposicionar a natureza como um domínio sublime e intocado pelos humanos, denotando uma romantização dos lugares selvagens que é parcialmente incompatível com as habituais narrativas do Antropoceno – as quais tendem a encarar o planeta como um lugar intrinsecamente contaminado pela presença humana e crescentemente despojado de vida selvagem (sendo este um conceito científico que se propõem nomear uma nova época geológica marcada pelo impacto global das atividades humanas, trazendo um conjunto de implicações sociais, políticas e estéticas que não têm passado despercebidas a artistas como Dion e Uttech).

O presente texto encontra-se dividido em dois momentos: um primeiro, em que se aborda a ideia de expedição e de trabalho de campo na obra dos artistas; e um segundo focado na iconografia animal enquanto pretexto para tecer considerações mais detalhadas sobre cada uma das suas abordagens. Colocar Dion e Uttech em diálogo implica não só que nos debrucemos sobre a especificidade dos seus modos operativos, mas também sobre as diferentes percepções da paisagem num contexto geográfica e culturalmente próximo. Neste sentido, apesar de provirem de escolas de pensamento diferentes – Mark Dion ligado à Crítica Institucional, Tom Uttech aos géneros da pintura animalista e da paisagem (conforme surgem ao longo da história da arte europeia) – ambos absorvem influências do paisagismo norte-americano, expresso em autores como Aldo Leopold (filósofo e ambientalista, pioneiro na conservação da natureza), Henry David Thoreau (escritor transcendentalista que se isolou num bosque para refletir sobre a natureza circundante e a essência humana), ou a Escola do Rio Hudson (movimento artístico do séc. XIX com influências do Romantismo europeu, encabeçado por pintores como Thomas Moran e Asher Durand).

Antes de avançarmos, será importante referir que os projetos de Dion

requerem – devido à sua heterogeneidade – um enquadramento mais descritivo que pode contemplar aspetos da história das ciências naturais e dos lugares onde decorrem, ao passo que o trabalho de Uttech permite um conjunto de reflexões comparativamente menos restringidas pelo próprio discurso – já que tem vindo a trabalhar consistentemente sobre as mesmas paisagens e figuração através da pintura. Estes artistas ocupam ainda lugares dispareos no que respeita ao reconhecimento e difusão das suas obras, pois Dion tem um percurso internacional consolidado e é representado por algumas das mais prestigiadas galerias e coleções de arte – tais como a Tanya Bonakdar Gallery, em Nova Iorque, ou a Tate Modern, em Londres, respetivamente – ao passo que Uttech mantém um percurso mais discreto e intimamente ligado ao meio onde vive, encontrando-se representado sobretudo em museus norte-americanos – tais como o Crystal Bridges Museum of American Art, no Arkansas, ou o National Museum of Wildlife Art, no Wyoming. Porém, com este breve enquadramento, não nos devemos precipitar e rotular Uttech como um pintor regionalista sem grande relevância para a cena artística global (um neorromântico preso no seu próprio espaço e tempo), da mesma forma que seria redutor pensar que entre a erudição discursiva e o vaivém transcontinental de Dion não existem ocasiões para uma relação profunda e intimista com a natureza. Tratam-se no fundo de duas abordagens distintas a uma questão comum: como pode um artista contemporâneo representar a natureza de forma a traduzir os conflitos, contradições e sentimentos suscitados pela sua crescente exploração, domesticação e desaparecimento à escala global?

2. Natureza como destino

“Senhoras e senhores, amigos, família, habitantes de Filadélfia, companheiros da Pensilvânia e aqueles que meramente vieram pasmar-se, venho diante de vós para me despedir, pois a minha partida é iminente. [...] Sendo impossível precisar os resultados do meu empreendimento, estou certo de que deverei obter um entendimento sensível das paisagens do Sul. Pois, se nós americanos possuímos a mestria de um género artístico, será, com certeza, o documentário de viagens [travelogue].”

Foi assim que em novembro de 2007, rodeado de bagagens no histórico Jardim de Bartram, Mark Dion anunciou solenemente a expedição que daria início ao projeto *Travels of William Bartram – Reconsidered*. Equipado com redes de borboletas, frascos, herbários e outros utensílios, Dion aventurou-se pelo Sudeste dos Estados Unidos com o objetivo de seguir o itinerário de William Bartram – artista e naturalista que viajou pela mesma região por volta de 1770, tendo feito inúmeras observações sobre os recursos naturais e os povos indígenas que habitavam aquelas terras ainda pouco exploradas pelos colonos europeus. Foram vários os desenhos científicos de plantas, insetos,

aves ou reptéis que nos chegaram, acompanhados por vividas descrições reunidas numa publicação em 1791, na qual Bartram expressaria a sua preferência pela natureza selvagem em detrimento das paisagens cultivadas, bem como o apreço pelos povos nativos e o desprezo pelos vícios da sua própria civilização (de ascendência britânica, é considerado o primeiro naturalista nascido nos Estados-Unidos e uma figura fundamental da emancipação científica da nação). Recorrendo aos seus desenhos e mapas originais, Dion levou a cabo uma viagem exploratória no contexto da atualidade, apropriando-se das metodologias de trabalho de campo do naturalista para recolher os mais variados tipos de objetos ao longo do percurso, simbolicamente enviados para o Jardim de Bartram. Ao regressar, começou por classificar e organizar os achados de acordo com categorias empíricas, tais como a forma, o material ou a temática, constituindo coleções de objetos que apresentou em estruturas compartimentadas que evocam, naturalmente, os gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII (*wunderkammer* do alemão). O maior possuía gavetas que o público podia abrir para descobrir no seu interior elementos tão distintos quanto tampas de garrafa, botões, cacos de cerâmica, conchas marinhas e plantas secas encontradas à beira da estrada – no fundo, uma narrativa de viagem tridimensional composta por fragmentos do longo período compreendido entre a viagem original de Bartram e a expedição orquestrada por Dion, através dos quais seria possível especular sobre as alterações ocorridas no território e tecer inúmeras ligações mais subtis sobre o seu passado individual e coletivo. Outros “gabinetes” evidenciavam categorias mais específicas, como é o caso de *Alligator Cabinet* (2008) que reunia cerâmicas *kitsch*, brinquedos, fotografias e postais ilustrados onde constavam representações de aligatores – homenageando, por um lado, uma das espécies mais vividamente descritas por Bartram e, por outro, aludindo à atual mercantilização da vida selvagem promovida pelo turismo e pela cultura dos *souvenirs*, que assim se imiscui com as práticas de exploração do séc. XVIII.

Este projeto exploratório parte de duas premissas que não verificamos imediatamente nas pinturas de Tom Uttech: por um lado a ideia de que a paisagem (e a própria natureza) difere consideravelmente daquilo que era há poucos séculos, sobretudo devido à ocupação humana e à exploração dos recursos naturais (há espécies que se extinguiriam, outras que foram introduzidas, alterações no solo e no clima, artefactos e vestígios humanos por toda a parte) merecendo, por isso, um olhar atualizado; por outro, a ideia de que natureza pode ser medida, transportada e classificada para ser compreendida e integrada numa ordem material – sendo evidente que o artista assumiu a identidade do explorador-naturalista para questionar o papel histórico destas figuras e investigar a pertinência dos seus métodos na contemporaneidade. Por outro lado, para Uttech a natureza permanece uma força misteriosa e transcendente, cuja compreensão está intimamente ligada à experiência individual – o artista solitário que deseja fundir-se com o bosque que observa – surgindo

a pintura como forma de revelar o tumulto interior provocado pela visão de uma natureza aparentemente intemporal. Mas não é que deixemos de sentir a passagem do tempo nas suas pinturas – pois os detalhes dão-nos conta de uma ciclicidade reconfortante, visível na luz crepuscular, nas árvores de folha caduca ou na presumível migração das aves – mas é como se o tempo geológico, no seu longo e impercetível avançar, tivesse cessado mesmo antes do nosso aparecimento e nos fosse concedido um último vislumbre da natureza primordial. É o Antropoceno em suspenso, para que uma imagem final possa ser registada para memória ou lamento futuro. Sobre a ideia de paisagem como imagem da natureza, Anne Cauquelin refere que:

“Quando supomos que a natureza foi estragada, aviltada, contaminada pela manipulação humana, existe desarranjo. Ela manifesta-se no desacordo que existe entre aquilo que pensamos ser a natureza e aquilo que dela vemos. A paisagem já não adere ao seu «fundo», ao seu solo nativo, ela está como que deslocada, mudou de lugar [...]”

Não há comparações exatas que se possam fazer entre estas duas abordagens à paisagem norte-americana, sobretudo porque os bosques pintados por Uttech, que integram as reservas naturais do Wisconsin, Minnesota e Ontário, dificilmente terão sofrido alterações tão acentuadas quanto os trilhos percorridos por Dion na atual região da Florida e Carolina do Sul – revelando uma dicotomia entre Norte e Sul que poderá refletir diferentes pressões económicas e atitudes perante a preservação dos recursos naturais. Neste sentido, o hemisfério norte tende a ser identificado como uma região parcialmente selvagem e indómita, onde o clima é mais rigoroso e continuam a existir grandes mamíferos selvagens – exercendo, por isso, um certo magnetismo sobre aqueles que procuram a proximidade com a “natureza ancestral”. Arriscando uma comparação rebuscada com o território português, lembremo-nos que em 2019 foi avistado, vindo de Espanha, um urso-pardo no Parque Natural de Montesinho (animal extinto em Portugal desde 1843), e que os cavalos semi-selvagens são uma das imagens de marca do Parque Nacional Peneda-Gerês.

À semelhança de Dion, Uttech separa-se frequentemente do seu atelier (um celeiro adaptado, numa zona rural do Wisconsin) para viajar até lugares selvagens e recônditos onde é possível experienciar a natureza num estado tão puro quanto a podemos idealizar, denotando o mesmo desejo escapista que identificamos noutros pintores que trocaram a vida nas cidades pela proximidade com a natureza, como foi o caso de Paul Gauguin. Destas viagens não resultam desenhos à vista nem pinturas feitas no terreno, apenas algumas fotografias que são entendidas como um corpo de trabalho secundário e que, até certo ponto, podem servir como referência para as pinturas – já que as memórias são a matéria bruta para o trabalho:

“Ao fazer imagens a partir da memória, estou automaticamente a lembrar-me das coisas que são mais importantes para mim. Portanto, há uma especificidade [nas pinturas] que não estaria presente se eu tentasse lidar com tudo aquilo que existe numa fotografia.”

Na sequência desta abordagem, Uttech refere que as suas pinturas são totalmente ficcionais, sem que procurem descrever qualquer lugar, tempo ou evento em particular, pois são “recriações imaginárias de experiências que consistem em estar lá a observar a paisagem, tal como um escritor de ficção escreveria uma história.”. Analisando obras como *Nind Ombisse* e *Enassamishhinijweian* (ver fig. 3) apercebemo-nos do cuidado com que as composições são criadas de acordo com inúmeras relações geométricas (ex. os alinhamentos e triangulações entre os troncos) e também cromáticas (a paleta é geralmente intensificada relativamente ao que seria o seu referencial) – corroborando o caráter ficcional do conjunto e a idealização de um lugar. Neste sentido, a relação destas obras com o território que as motiva compõe-se de várias camadas, sendo que os próprios títulos – em língua Ojibwe, falada pelos nativos norte-americanos e indecifrável para a maioria do público destas pinturas – começaram por referir-se a marcos geográficos que existem realmente, tais como bosques, rios ou montanhas. Uma vez esgotadas as terminologias que se referiam a lugares específicos, Uttech começou a combinar palavras Ojibwe para criar novos significados que pudessem ressoar com as suas pinturas, descontextualizando-as. *Enassamishhinijweian*, por exemplo, traduz-se como “esperança de coisas boas que estão por vir”. Esta opção não deixa de ser controversa, já que tanto poderá ser encarada como um gesto de “apropriação cultural”, na medida em que o artista recorre a elementos de uma outra cultura para exotizar ou mistificar a sua própria obra (sendo descendente de europeus); ou como forma de reconhecer e incorporar o passado, assumindo que esta é uma forma de valorizar uma cultura ancestral que faz parte da identidade norte-americana, a qual resultou de um encontro entre vários povos com as suas próprias visões e sensibilidades acerca da natureza local – uns opressores, outros oprimidos, é certo.

3. Iconografia animal

Qualquer diálogo que procuremos estabelecer entre Mark Dion e Tom Uttech deverá considerar o papel que a iconografia não-humana desempenha nas obras que aqui analisamos, as quais assumem os animais como protagonistas. Para atribuir um foco mais concreto a esta secção, incidiremos na representação de dois tipos de figuras – as aves e os *ursos* – as quais aparecem recorrentemente na produção de ambos os artistas e permitem, a partir de casos particulares, tecer considerações mais amplas sobre as suas sensibilidades e modos operativos. Se em Uttech as figuras animais surgem representadas através do desenho e da pintura (denotando influências da ilustração

científica), Dion aborda esta iconografia a partir das suas múltiplas formas de representação - integrando artefactos históricos, objetos *kitsch*, ilustrações científicas, peças de taxidermia ou mesmo seres vivos - sugerindo que o entendimento sobre um determinado objeto de estudo será tão profundo quanto a nossa capacidade para articular os saberes a que este apela. Ora, para sabermos o que é uma ave ou um urso de um ponto de vista biológico, será essencial abrir uma enciclopédia de zoologia ou demorarmo-nos na observação destes animais nos seus habitats, porém, se quisermos compreender o que estes significam no seio das várias culturas com as quais têm convivido, será mais proveitoso recorrer a eventuais perspetivas antropológicas, folclóricas ou mitológicas - as quais expandem o sentido que a realidade empírica lhes atribui e os torna recetivos às projeções de épocas passadas e vindouras. Ao incluir o não-humano como essencial - conferindo, por vezes, características antropomórficas aos animais - as obras que aqui analisamos têm um carácter antinaturalista que pode muito bem partilhar alguns dos princípios em que se baseia a fantasia (como género literário) e as próprias narrativas mitológicas que a precederam, porém, tendo a capacidade de substituir os antigos mitos (assentes num entendimento da natureza anterior à consciência dos danos que nela provocámos) "por novos mitos que descentrem e que contenham o humano daqui para a frente, enquanto começamos a imaginar um futuro sustentável num planeta danificado." , conforme refere Marek Oziewicz.

Observando as pinturas de Uttech, um dos seus traços mais característicos é o facto dos animais se deslocam invariavelmente para a esquerda, ocupando os vários planos da composição numa ação única e sincronizada. Perante as numerosas figuras, por vezes na ordem das centenas - lembrando as multidões de Bosch e Bruegel - podemos imaginar que presenciamos uma migração em massa ou o desertar daquela terra devido ao presságio de uma catástrofe (talvez um tiro no silêncio da floresta ou um incêndio distante que só os animais conseguem detetar). Uma outra interpretação deste estranho fenómeno, é que tenha origem num chamamento e que, por isso, os animais se movam graciosamente em direção à força que os magnetiza - estará o Flautista de Hamelin escondido naqueles bosques? Este movimento chega-nos também de uma forma sinestésica, trazendo consigo a sinfonia das aves, o trotar dos cervos ou a brisa na folhagem, numa paisagem feita de camadas multissensoriais que aparenta ser absolutamente autónoma e inesgotável - como um *loop* que se repete com ou sem espectador (qual metáfora da natureza emancipada, em conformidade com a perspetiva do ambientalista Bill McKibben de que "a independência da Natureza é o seu significado").

A maneira como as aves surgem representadas nestas paisagens reforça o carácter antinaturalista do conjunto, não só porque a sua visibilidade foi maximizada - o olho humano não conseguiria precisar nitidamente aquelas formas e cores (sobretudo em condições crepusculares) - mas também porque as suas poses parecem ter sido retiradas de um guia de campo para identificação de

aves, onde são estandardizadas. Como sabemos, estas publicações ilustradas têm o objetivo de fornecer um conjunto de sinais que permitam o reconhecimento das aves no terreno – seja uma silhueta, uma mancha de cor ou um padrão de voo – elementos que remetem para uma sistematização das diferenças e semelhanças entre as várias espécies, que podem mesmo ser identificadas nas pinturas, recriando esta experiência. O facto de estarem orientadas para o mesmo lado reforça ainda esta associação com a classificação taxonómica, sendo notável que Uttech tire partido de um recurso, por excelência, objetivo e sistemático, para traduzir a experiência quase espiritual que será avistar estas criaturas nos seus habitats em desaparecimento. O ornitólogo Edward A. Armstrong refere mesmo que “há um interesse e um entusiasmo especiais quando observas uma ave que nunca viste antes. Tal entusiasmo é maior quando sabes que essa espécie é tão rara que poderá tornar-se extinta em breve e que as futuras gerações poderão nunca ter a oportunidade de desfrutar do seu avistamento.”

O número e a hiper-diversidade de espécies que encontramos em pinturas como *Nind Ombisse* são também características pouco naturais, dando conta de uma abundância que dificilmente corresponde à realidade – não porque seja impossível observar todas aquelas espécies no território representado (pois o artista tem o cuidado de as fazer corresponder), mas porque algumas são naturalmente esquivas e outras são extremamente raras. No seu todo, a imagem de um céu saturado por aves diversas – por vezes, quase ao ponto da abstração, lembrando a gestualidade das pinturas de Joan Mitchell – traduz um desejo de proximidade com a natureza que parece reagir à crescente escassez destes encontros e, conseqüentemente, à consciência da diminuição da biodiversidade global. Se no passado as aves foram entendidas como auxiliares dos águeros, mensageiras entre o céu e a terra ou meras fontes de deleite estético pelas suas melodias e espetáculos de penas, são hoje consideradas um poderoso indicador da saúde dos ecossistemas e um paradigma da multiplicidade de relações que os humanos mantêm com os restantes animais.

Foi precisamente com base na tradição do estudo e observação de aves que Mark Dion concebeu a instalação *Library for the Birds of New York* (2016) (ver figs. 1 e 2), que consistiu numa enorme gaiola habitada por canários e outros passeriformes domésticos, em cujo centro figurava um tronco de carvalho que suportava livros – muitos deles sobre ornitologia, mas também antropologia e astronomia (leituras que hipoteticamente podem apelar tanto aos humanos quanto às aves) – e diversos objetos que remetiam para a longa história da nossa coexistência – desde ninhos artificiais, comedouros e câmaras fotográficas, a armadilhas, alvos e munições. Estes livros e objetos têm a particularidade de revelar o espectro das nossas atitudes para com as aves, oscilando entre um desejo de entendimento e cuidado, e a necessidade de controlo decorrente da sua exploração. Como num jardim zoológico mais ou menos interativo – onde os conceitos de liberdade e autonomia serão sempre

questionáveis – os visitantes podiam entrar no recinto para observar as aves e testemunhar o seu particular entrosamento com o *meio intelectual*, verificando que os livros e os restantes objetos se encontravam indiferenciadamente cobertos por dejetos e restos de comida, enquanto as aves pousavam alegremente sobre estes como atores sem um guião fixo. Várias chegaram mesmo a reproduzir-se nesta *biblioteca*, subvertendo a habitual função deste espaço e questionando a ideia de que os ciclos da natureza só podem ser experienciados em lugares recônditos e intocados. Como o artista refere:

“A nossa ligação com as aves é curiosamente diferente daquela com os outros animais, e com a natureza como algo que existe algures no exterior, pois as aves vivem entre nós; elas partilham a nossa paisagem urbana e quintais mais do que qualquer outra classe de animais selvagens, fazem parte das nossas vidas quotidianas.”

Nas instalações escultóricas de Dion é praticamente impossível encontrar figuras animais que não surjam associadas aos humanos através da sua cultura material, contrariando a visão de uma natureza estática e pacificada e demonstrando a impossibilidade de separar o significado dos animais dos seus contextos culturais. Se as aves pintadas por Uttech parecem totalmente alheias à presença humana e aos seus impactos – transparecendo a ideia de que prosperam em número e diversidade enquanto mantém os fluxos migratórios de há milhares de anos (numa aparência de estabilidade e liberdade absolutas) – a instalação de Dion evidencia mais claramente a fragilidade da sua existência na natureza, bem como as questões associadas ao cativo e à domesticação. Como produtos de uma economia global onde circulam como animais de estimação, estas aves contidas em gaiolas e descendentes de antepassados selvagens (que progressivamente têm vindo a perder os seus habitats), colocam-nos uma questão urgente: que termos podemos estabelecer para a futura coexistência entre as aves e os humanos num mundo onde a natureza selvagem e a natureza domesticada se poderão tornar indistinguíveis?

Ao contrário das aves que, nestas obras, figuram como conjuntos de indivíduos mais ou menos indiferenciados (não obstante a importância que podemos dar a cada uma das suas características), os ursos que encontramos na produção destes dois artistas tendem a surgir como verdadeiros *indivíduos*. Quanto àqueles que habitam as pinturas de Uttech, reparamos que são até representados de forma praticamente antropomórfica, não só porque as suas silhuetas em posição bípede ou sentadas sugerem imediatamente um rosto humano, mas, sobretudo, porque em diversas pinturas, como *Enassamishhinjijweian* (ver fig. 3), são as únicas figuras que interrompem o incessante movimento unidirecional dos outros animais, fitando o horizonte como se desfrutassem daquela cena ou devolvendo o olhar ao espectador, como se o pressentissem. Em qualquer dos casos, o urso encontra-se mais próximo



Fig. 1 - Mark Dion, *The Library for the Birds of New York*, 2016 [vista exterior da instalação]. Aço, madeira, livros e aves, 350 x 610 x 736 cm; 889 x 1549 x 1870 cm (no total). Fotografia de Genevieve Hanson, cortesia do artista e da galeria Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque/Los Angeles.

Fig. 2 - Mark Dion, *The Library for the Birds of New York*, 2016 [detalhe do interior da instalação]. Fotografia de Genevieve Hanson, cortesia do artista e da galeria Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque/Los Angeles..



de nós que qualquer outra figura, podendo até ser entendido como um intermediário do espectador que, imerso na paisagem, encurta a distância que a perspectiva lhe impõe. Afigura-se, nestes casos, um paralelismo com a pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) de Friedrich, onde o *viajante*, de costas voltadas para o espectador, observa uma paisagem indômita feita de montanhas e névoa (o tipo de matérias que tradicionalmente constituem o sublime). Existem, porém, diferenças fundamentais, já que o *viajante* assiste ao espetáculo da natureza permanecendo à sua margem - evidenciando uma separação entre os sujeitos e uma gaguez perante o fenómeno atmosférico e transcendente - ao passo que estes ursos contemplan a paisagem a partir do centro da ação, transparecendo um entendimento profundo do meio envolvente, com o qual se confundem. Através da posição dos troncos caídos no chão e da orientação dos feixes de luz em *Enassamishhinijweian*, podemos ainda observar o modo como a perspectiva converge para a figura do urso, afirmando-o como o âmagô sensível da composição.

É curioso que os ursos de Uttech não se limitem ao centro obras, mas que surjam também como protagonistas nas suas margens - mais especificamente, nas molduras. Trabalhadas pelo

próprio artista, estas perdem a mera função de proteção e enquadramento da obra para surgirem como uma extensão desta, adensando a sua narrativa e simbolismo. Neste elemento vigoram, porém, outras regras – ou suprimem-se as que mantêm os resquícios de naturalismo no interior do grande retângulo – e descobrimos figuras que aí não têm lugar, como se nas suas margens se estabelecesse um universo paralelo que cita o primeiro, onde nos fossem revelados detalhes que aí estão ocultos. Nas molduras de Uttech existem ursos que navegam em canoas (ver *Nin Nondetibikisitka*), seres sobrenaturais (como o maligno *wendigo*, presente no folclore norte americano) ou motivos vegetais que ganham destaque ao ser apresentados isoladamente enquanto micronarrativas. As molduras ornamentadas são ainda uma forma de expandir as referências da pintura, condensando múltiplas influências que vão das cabanas em pinho do Wisconsin ao *Rosemåling* norueguês (um estilo de pintura floral e folclórica aplicada em mobiliário, que terá manifestações equivalentes noutras regiões do mundo, como é o caso do mobiliário alentejano, em Portugal) – elementos que constituem uma provocação aos valores académicos que ditam a separação entre a arte erudita e as expressões de carácter decorativo ou regionalista. Mas fará sequer sentido falar em regionalismo quando se evocam aqui geografias tão distantes? Ou tratar-se-á de uma amálgama de estilos tradicionais que nos mantém ancorados ao imaginário bucólico em que a nossa convivência com a natureza é representada de forma idílica e pacificada?

Poucas são as obras que rompem mais violentamente com este tipo de concepções sobre a natureza selvagem que o documentário *Grizzly Man* (2005) de Warner Herzog, em que o realizador conta a história de Timothy Treadwell – um ambientalista amador obcecado por ursos que, ao longo de treze anos, viajou até ao Alasca para filmar e interagir com estes animais de uma forma pouco ortodoxa, ignorando o perigo de uma proximidade excessiva. Aquela que seria uma relação especial e duradoura mantida com estes animais (a prova de uma inédita possibilidade de coexistência, que suportava a defesa dos seus direitos), terminou abruptamente em 2003 quando Treadwell e a namorada foram mortos e consumidos por um urso-pardo que os surpreendeu no seu acampamento. Como ícones da natureza selvagem, os ursos estão sujeitos a um duplo entendimento, pois se é verdade que são predadores de topo que nos lembram dos tempos em que vivemos à mercê de todas as feras (relativizando a nossa capacidade para dominar e prever a natureza), é também evidente a fragilidade da sua existência, já que as consequências das atividades humanas nos seus habitats fazem com que sejam, no final de contas, a principal vítima desta interação – um paradoxo que Dion explora de forma muito particular.

Em 2012 o artista foi convidado a criar uma obra pública (*Den*) para integrar um percurso turístico em Aurlandsfjellet na Noruega – país que tem assistido à transformação da sua paisagem natural e à diminuição das



Fig. 3 - Tom Uttech,
Enassamishhinjijweian, 2009. Óleo s/
linho com moldura do artista, 262 x
285 cm. Crystal Bridges Museum of
American Art, Bentonville, Arkansas,
2019.19. Fotografia por Edward C.

Robinson III, cortesia de Crystal

populações de animais selvagens (tais como os ursos-pardos) devido à ocupação humana e à exploração petrolífera. Procurando refletir sobre esta problemática e intervir na paisagem de uma forma que não fosse impositiva, o artista criou um caminho cimentado para conduzir o público à entrada de uma caverna artificial, no interior da qual se encontra um diorama com um urso-pardo a dormir sobre uma pilha de artefactos. De origem humana, estes objetos pertencem a várias épocas e contextos históricos (desta vez, sem que evidenciem uma relação direta com o animal) encontrando-se organizados de forma estratigráfica - em baixo os mais antigos, tais como utensílios neolíticos e um capacete viking, em cima os mais recentes, como um carregador de telemóvel - mantidos com igual zelo por este *urso-coleccionador* que parece ter encontrado o conforto entre as ruínas da nossa civilização. Apesar da beleza desta cena e da situação de vulnerabilidade em que a criatura (de peluche) se encontra, não podemos ignorar que há um lado aterrador que, certamente, atravessa o inconsciente dos visitantes: primeiro, o facto de estes se encontrarem nas entranhas da terra no covil de um predador, depois a possibilidade de este

acordar para os confrontar com a sua presença (e quantos não terão sido os encontros entre os *primeiros artistas* e as *bestas pré-históricas* com as quais partilhavam as cavernas?). Sem ter tido ainda oportunidade de ver esta obra ao vivo, parece-me que tão importante quanto o conteúdo da fantástica caverna é a jornada dos viajantes que a descobrem naquela paisagem bela e inóspita, a qual aponta para o mesmo imaginário romântico que nos leva a fantasiar sobre um futuro em que os humanos serão subjugados pelas forças da natureza, abrindo espaço para que outras espécies proliferem e possam, talvez, encontrar novas funções para os inúmeros artefactos que deixaremos para trás. Já na obra *Polar Bears and Toucans (From Amazonas to Svalbard)* (bastante anterior, de 1991), Dion apresenta-nos um urso-polar que contraria qualquer associação com este imaginário - uma figura, também de peluche, mergulhada num alguidar com petróleo sobre a respetiva caixa de transporte. Da sua mandíbula obediente pende um rádio que emite sons da Amazónia - floresta onde habitam aproximadamente 1300 espécies de aves, incluindo tucanos - anunciando geografias contrastantes e igualmente fragilizadas por economias extrativistas. Através destes elementos, que tanto remetem para o imaginário das expedições naturalistas (com o transporte transcontinental de animais para estudo científico ou mero deleite das elites de colecionadores) quanto para os interesses económicos associados a estes territórios (nestes casos, o petróleo e a madeira), somos levados a refletir sobre os processos que transformam a vida selvagem e os recursos naturais em mercadorias. Este urso polar, de pelo sujo e descontextualizado do seu habitat, coroa o conjunto escultórico como uma caricatura trágico-cómica do que seria o seu avistamento sublime na paisagem ártica - contrastando profundamente com o soberano protagonista de *Den* (2012) e com os ursos de Uttech que preferem viajar de canoa à deriva dos seus próprios propósitos.

4. Conclusão

Na sequência do diálogo que aqui estabelecemos entre Mark Dion e Tom Uttech, vimos que os seus universos se cruzam ao abordarem a problemática da representação da natureza na atualidade, evidenciando, num primeiro olhar, uma polarização das atitudes que os artistas contemporâneos demonstram relativamente a este tema - por um lado, a visão romantizada de uma natureza selvagem e independente dos nossos propósitos, por outro, o reconhecimento da crescente convergência entre os processos naturais e culturais que caracterizam a época em que vivemos - concluindo-se que estes polos não são mutuamente exclusivos, mas que apresentam diferentes nuances nas obras estudadas. Neste sentido, verificámos que há uma assimilação comum de referências norte-americanas do séc. XIX ligadas ao primeiro imaginário - onde se incluem artistas românticos e transcendentalistas, mas também exploradores e naturalistas (enquanto estudiosos das ciências naturais) - ao mesmo tempo que se reconhece o papel do ser humano na atual crise de biodiversidade e a

sua alienação do meio natural. Deste modo, ao abandonarem os seus estúdios para se deslocarem a lugares recônditos ou outrora selvagens, os artistas evidenciam um olhar «atualizado» sobre estes territórios, reconhecendo que algo de essencial mudou ou está prestes a mudar – a independência e o significado que atribuímos à natureza. É a forma como esta consciência é canalizada para os respetivos trabalhos que difere consideravelmente, pois Dion reposiciona artisticamente os sinais desta mudança (somos confrontados com objetos e situações que no-lo dizem de forma mais explícita), ao passo que Uttech cria imagens-refúgio que nos transportam para um tempo idílico anterior ou para uma possibilidade de coexistência futura (escapando ao confronto direto com o presente). Ao analisar a iconografia animal – focando-nos nas figuras das aves e dos ursos – verificámos que há um interessante cruzamento de convenções de representação e exposição das ciências naturais (como é o caso da ilustração, do diorama e da própria gaiola) com elementos que remetem para outras formas conhecimento e de relação com a natureza, tais como a pintura folclórica de motivos vegetais ou a incorporação de objetos *kitsch*. Através desta sobreposição de referenciais podemos concluir que ambos os artistas questionam a primazia do discurso científico sobre a natureza – privilegiando a experiência individual e subjetiva (no caso de Uttech), ou a crítica aos mecanismos de produção e transmissão do conhecimento conforme estão presentes ao longo da história das ciências (no caso de Dion).

Bibliografia

CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2021.

DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne - *Art in The Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press, 2015.

DION, Mark - *The Incomplete Writings Of Mark Dion: Selected Interviews, Fragments And Miscellany*. Londres: Art Data, 2017.

ERICKSON, Ruth - *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*. New Haven: Yale University Press, 2017.

FOUCAULT, Michel - *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 2014.

GRIMM, Brothers - *Pied Piper of Hamelin [1812] in Grimm's Complete Fairy Tales*. Nova Iorque: Sterling Publishing, 2015.

HARAWAY, Donna - Anthropocene, Capitalocene, Plantatiocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* [online], vol. 6, (2015), pp. 159-165. [Consult. 2022-02-19], disponível em: <https://www.environmentandsociety.org/mml/anthropocene-capitalocene-plantationocene-chthulucene-making-kin>

HERZOG, Werner [diretor] - *Grizzly Man* [filme/documentário]. Estados Unidos, 2005. DVD (103 min.).

LEWIS, Simon; MASLIN, Mark A. - Defining the Anthropocene. *Nature* [online], vol. 519, (2015). [Consult. 2022/07/13] disponível em: <https://www.nature.com/articles/nature14258>

MCKIBBEN, Bill - *The End of Nature* [1989]. Nova Iorque: Random House, 2006.

MENDES, Filipa Almeida - Como se descobriu um urso-pardo em Portugal, de que não havia rasto há 176 anos [online]. *Público* (9/5/2019). Disponível em <https://www.publico.pt/2019/05/09/ciencia/noticia/ursospardos-nao-conhecem-fronteiras-veio-parar-portugal-1872054>

MUSEUM OF WINSCONSIN ART - MOWA | WHVA: Tom Uttech. [entrevista em vídeo]. [online] [2015]. [Consult. 2022-07-29], disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zF1NNVHfHsc>

OZIEWICZ, Marek; ATTEBERY, Brian; DEDINOVA, Tereza - *Fantasy and Myth in the Anthropocene: Imagining Futures and Dreaming Hope in Literature and Media*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM - *The Singing and the Silence, Online Interview with Tom Uttech* [entrevista em vídeo]. [online] [2015]. [Consult. 2022-07-29], disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8QBIJ137IWo>

A Rapariga afegã de Steve McCurry: viagem exterior e interior

João Peneda

Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Investigador do CIEBA.

j.peneda@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Com a fotografia apareceu o instantâneo, e com isso a possibilidade de fixar o movimento. Porém, a imobilidade absoluta – a redução do fluxo da vida ao agora – não impede que a imagem fotográfica, apesar de estática, apresente em si uma dinâmica muito própria. Neste caso, podemos também dizer, como Galileu, *eppur si muove*. Aliás, tal como acontece com as palavras, qualquer imagem remete sempre para além de si própria, isto é, para o seu referente – mesmo quando este é abstracto –, assim como para um 'antes' e para um 'depois' do momento fixado. As imagens geram em nós dinâmica, um "jogo livre entre a imaginação e o entendimento" (Kant).

A vida do fotógrafo norte-americano Steve McCurry está repleta de viagens, de movimento, por mais de 40 anos. Teve a oportunidade de fazer a cobertura fotojornalística de muitos conflitos, centrando a sua atenção nas consequências humanitárias, espelhadas nos rostos deste nosso mundo que tão bem soube retratar.

Tirando partido da recente exposição das imagens mais icónicas de Steve McCurry em Lisboa, o nosso objectivo será analisar a fotografia mais conhecida do autor: a Rapariga afegã (1984). A ideia é avaliar esta obra a partir de um conjunto de parâmetros estéticos, a saber: técnica, dinâmica interna, originalidade, verdade e necessidade. Interessa-nos, em particular, o movimento inerente à própria imagem e o motivo de se ter tornado tão fascinante, um ícone na história da fotografia.

Terminamos com uma reflexão sobre obra de McCurry na área do retrato, onde foi possível detectar, na diversidade cultural, o que nos singulariza e aproxima ao mesmo tempo, "a alma essencial", "a conexão humana entre todos".

Palavras-chave: Steve McCurry, fotografia, viagens, movimento, retrato, humano

Abstract

With photography came the snapshot, and with it the possibility of capturing movement. However, absolute immobility – the reduction of the flow of life to the present moment – does not prevent the photographic image, despite being static, from presenting its own very dynamic. In this case, we can also say, like Galileo, *eppur si muove*. Moreover, as with words, any image always refers beyond itself, that is, to its referent – even when it is abstract – as well as to a 'before' and an 'after' of the fixed moment. Images generate in us dynamics, a 'free play between imagination and understanding' (Kant).

The life of American photographer Steve McCurry has been filled with travel, movement, for over 40 years. He had the opportunity to cover many conflicts photojournalistically, focusing his attention on the humanitarian consequences, mirrored in the faces of our world that he portrayed so well.

Taking advantage of the recent exhibition of Steve McCurry's most iconic images in Lisbon, our goal will be to analyze the author's most well-known photograph: the Afghan Girl (1984). The idea is to evaluate this work based on a set of aesthetic parameters, namely: technique, internal dynamics, originality, truth, and necessity. We are particularly interested in the inherent movement of the image itself and the reason it has become so fascinating, an icon in the history of photography.

We conclude with a reflection on McCurry's work in the field of portraiture, where it was possible to detect, in cultural diversity, what distinguishes us and brings us together at the same time, 'the essential soul,' 'the human connection between all.'

Keywords Steve McCurry, photography, travel, movement, portrait, human

"I'm a very restless person, I want to move, and I really worked from my heart, so fortunately I found photography and it allowed me to travel. Travel and exploring the world was really my main ambition; that was really what I wanted to do with my life, and photography made me satisfy that urge."¹

"Toda a arte é arte do movimento"²

Vida e obra de Steve McCurry

A vida de Steve McCurry está repleta de viagens, de movimento, por mais de 40 anos.³ Com cerca de 10 anos de idade, despertou nele o interesse pelo desenho e pela pintura. Com 12 anos, surgiu o desejo de presenciar *in loco*, ver com os seus próprios olhos, os grandes dramas humanos, algo que o jovem só podia imaginar através das fotografias de revistas.⁴ Neste período, particularmente marcantes foram as imagens das monções (1960) do fotógrafo neozelandês Brian Brake (1927-1988) da agência *Magnum Photos*.⁵ O pai de Steve sempre gostou de fotografia, tinha uma câmara Argus C3; já as crianças lá em casa tinham uma Kodak Brownie. De qualquer modo, a primeira câmara que Steve McCurry possuiu foi uma Kodak Instamatic, com a qual viajou pela Europa, depois de terminar o ensino secundário em 1969. A fotografia acabou por se tornar no pretexto ideal para realizar o sonho de sempre: viajar.⁶ Nas suas palavras: "Penso em mim como um viajante que curiosamente explora a cena do mundo; viajar é a melhor maneira de usar o meu tempo e dá-me alegria poder transmitir esses sentimentos àqueles que olham para as fotografias."

A relação mais entusiasmada de McCurry com a fotografia começou por volta dos 19 anos em Estocolmo, na Suécia.⁷ Nestas primeiras experiências na Europa, aprendeu a ficar "hiper-alerta" em relação ao ambiente ao seu redor. Com a câmara fotográfica desenvolveu um olhar mais sensível e refinado. Estudou depois cinema (*cinematography, filmmaking*) na *Penn State University*, onde teve a oportunidade de ter uma disciplina de fotografia (*still photography class*).⁸ A "epifania" começou aí, tendo ficado claro que era o que gostaria de fazer para o resto da vida. Uma vez interrogado sobre o que poderia ter feito diferente, McCurry confessou que teria dispensado a formação superior e viajado imediatamente para conhecer o mundo real, registando o seu olhar através da sua máquina.⁹ Começou como fotógrafo do jornal da sua universidade (*The Daily Collegian*) e depois no *Today's Post* em King of Prussia, na Pensilvânia. Em seguida, resolveu arriscar tudo na carreira de fotógrafo *freelancer*, fazendo jus ao seu desejo profundo de conhecer o mundo¹⁰ em primeira mão.¹¹ Viajou para a Índia onde viveu durante dois anos, embora a intenção inicial fosse ficar por duas semanas.¹² Tomou conhecimento de uma cultura muito diferente e, sobretudo, tirou

muitas fotografias com história.¹³ Da Índia viajou para o Paquistão, onde conheceu refugiados afegãos e também guerreiros *mujahidin*, tendo sido convidado por estes para documentar a guerra no Afeganistão. Em Dezembro de 1979, quando as agências de notícias começaram a interessar-se por este conflito, as suas fotografias acabaram por ser distribuídas e publicadas nos meios de comunicação mais importantes desse tempo (*New York Times*, *Time*, *Paris Match*).¹⁴ Continuou a viajar pelo mundo durante décadas, por países como o Sri Lanka, Burma, Líbano, Camboja, Tibete, Iémen, Filipinas, Jugoslávia, Cuba, Itália, China, Rússia, Iraque (Guerra do Golfo), incluindo ainda vários países em África. Documentou também os acontecimentos de 11 de Setembro em Nova Iorque.

Durante a sua longa carreira, McCurry recebeu os prémios mais importantes na área da fotografia. Henri Cartier-Bresson (1908-2004), também um grande viajante, foi quem mais o influenciou. Outros fotógrafos foram também marcantes, como é o caso de André Kertész (1894-1985), Brassai (1899-1984), Robert Capa (1913-1954), Elliot Erwitt (1928-), Diane Arbus (1923-1971), Nobuyoshi Araki (1940-). O livro mais destacado por McCurry é a obra de *Henri Cartier-Bresson: The decisive moment* (1952).¹⁵ Ainda que o tivesse conhecido pessoalmente, e recebido alguns conselhos,¹⁶ aprendeu sobretudo com as suas fotografias. Podemos afirmar que a obra de McCurry está entre a fotografia documental (fotojornalismo) e a fotografia artística. Ele situa-se entre o *taking pictures* e o *making pictures*. A partir de 2004, fez a transição da fotografia analógica para a digital.

Para Steve McCurry, o viajar coincide com a sua condição de fotógrafo. Como referiu uma vez, "a viagem é mais importante do que o destino".¹⁷ A viagem constitui um desafio, na medida em que nos obriga a ver para além do nosso horizonte; revela-nos novas realidades, contribuindo ainda para alterar o nosso ponto de vista. Por outro lado, o viajar sempre exigiu o registo dessa experiência, a sua crónica ou narrativa. Hoje temos as fotografias e os vídeos para documentar os nossos encontros e desencontros com o desconhecido. Nas palavras de Susan Sontag, "tirar fotografias é um acto quase obrigatório para quem viaja".¹⁸ Uma boa fotografia tem de ser tantas vezes procurada, o que implica, por vezes, uma longa espera.¹⁹ A viagem é também o tema de muitas das fotografias mais marcantes de McCurry. Em muitas obras, a história a contar é o próprio viajar - veja-se, por exemplo, a fotografia da estação de comboios da antiga Deli.

Por vezes, a oportunidade de uma grande obra ocorre durante a própria viagem. Um dos exemplos maiores é a fotografia das raparigas numa roda durante uma tempestade de areia na Índia (*Dust Storm*, Rajasthan, 1983). Aliás, essa é a fotografia que o próprio McCurry reconhece como sendo porventura a melhor em todo o seu percurso artístico.

A Rapariga afegã

É verdade que o fundamento da apreciação estética é subjectivo, mas tal não significa que o valor da obra seja completamente relativo a cada um. Recorrendo ao exemplo mais emblemático da obra de McCurry, o nosso objectivo é propor um conjunto de parâmetros fundamentais para a avaliação da obra de arte. Neste caso, acentuamos o modo particular como a fotografia lida com o espaço-tempo, gerando movimento e uma viagem interior. Tirando partido de uma exposição recente de fotografia em Lisboa, vamos analisar o exemplo mais icónico de McCurry. A ideia é procurar perceber os motivos que levaram essa imagem a atingir um estatuto aurático.

Esta fotografia acabou por marcar de um modo indelével a carreira de McCurry. Foram dois ou três minutos de um encontro que se tornou num marco incontornável e duradouro do seu percurso. Um simples clique, e a máquina suspendeu e fixou para sempre um momento único, um olhar irrepetível. O fotógrafo chegou mesmo a prever que, quando fosse escrito o seu obituário, ele seria inevitavelmente associado a esta imagem.²³ É o destino das grandes obras, sobreviver ao seu criador, alcançando uma imortalidade simbólica.²⁴

Durante anos, este rosto anónimo simbolizou a condição dos refugiados. O título da fotografia é a *Rapariga afegã* (1984). Porém, no texto da revista *National Geographic* (1985), não aparece qualquer menção do seu nome ou história. Quando foi fotografada com cerca de 12 anos, a rapariga estava num campo de acolhimento no Paquistão (Nasir Bagh).²⁵ A sua imagem acabou na capa da revista.²⁶ Em 2001, os leitores desta publicação elegeram esta imagem como “a fotografia mais conhecida” da história da publicação.²⁷ Na altura, o fotógrafo não esperava que a foto chegasse à capa da revista; contudo, “sabia que havia um poder, que havia algo completamente especial, incomum e extraordinário a respeito desse olhar.” Não se trata apenas de



Fig.1 - Estação de comboios da antiga Deli, Índia, 1983.²⁰



Fig.2 - Tempestade de areia, Rajasthan, Índia, 1983.²¹

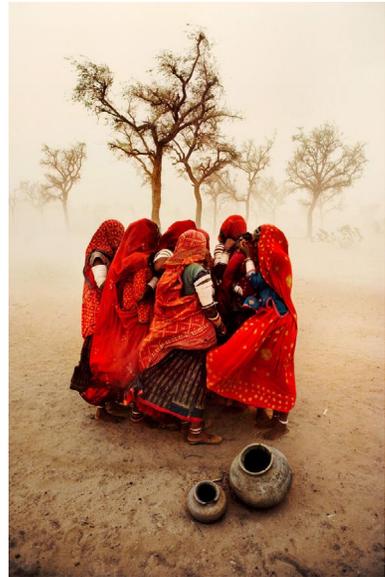
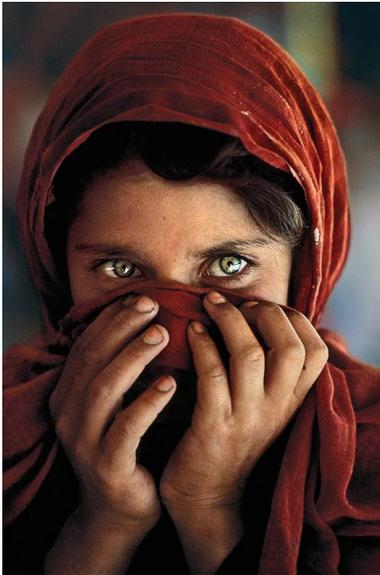




Fig.3- *Rapariga afegã*, 1984.²²



Fig.4 - *Rapariga afegã com a cara tapada*, 1984.³¹



um retrato famoso, mas do ícone dos refugiados afegãos durante a ocupação soviética de 1979 a 1989, ou até de uma espécie de Mona Lisa da história da fotografia.²⁸ Não sem algum exagero foi considerada: «a fotografia mais icónica de sempre».²⁹ A fotografia tem este condão de transformar uma pessoa completamente anónima num ícone quase religioso. Esta é, sem dúvida, uma fotografia com aura.³⁰ Existe nela algo especial, que lhe deu asas para voar por si mesma e tornar-se numa das imagens mais marcantes da história da cultura visual.

Inicialmente, foram apresentadas duas fotos ao editor, a rapariga com a cara tapada³² e a aquela que nós conhecemos com a cara destapada.³³ O editor pegou nesta última e disse: “eis a nossa próxima capa.” Nesta podemos observar em baixo a presença de uma legenda: “Olhos assombrados falam-nos dos medos dos refugiados afegãos”,³⁴ o que não corresponde de todo à verdade. Como foi apurado, ela estava “zangada”, “a morrer de medo” do fotógrafo - como a própria referiu mais tarde -,³⁵ e não da guerra ou da condição de refugiada. Deixar-se fotografar quebrava a sua própria tradição. Não era permitido estar no mesmo espaço, sem o véu, a olhar olhos nos olhos para um homem estrangeiro.

Depois de muitos pedidos de informação à revista, em 2002, agora na sequência da invasão americana do Afeganistão, o próprio McCurry participou numa expedição para encontrar o paradeiro (identidade) e a história por detrás deste rosto sem nome, dando origem a uma nova capa da *National Geographic* e a um documentário: *Search for “The Afghan Girl”* (Lawrence Cumbo, 2003).³⁶ Descobriram, 17 anos depois, que ela se chamava Sharbat Gula,³⁷ uma refugiada desde os 8 anos de idade, devido aos bombardeamentos soviéticos no Afeganistão, em plena guerra fria.³⁸ Em 2002, com cerca de 30 anos de idade, 17 anos depois de ter sido fotografada pela primeira vez, o olhar é bem diferente, um olhar dolorido em resultado de uma vida muito penosa. Os olhos

mostram agora desalento e até resignação. Devido à fama que a fotografia lhe trouxe, Sharbat acabou por ser presa no Paquistão. O que significa que a foto não deixou de lhe assombrar a vida, tornando-se ela própria num fantasma da sua própria imagem.³⁹

Parâmetros de análise

Podemos agora analisar a fotografia de Steve McCurry recorrendo a um conjunto de categorias da obra de arte que tive a oportunidade de desenvolver com uma aluna de doutoramento.⁴¹ A inspiração proveio sobretudo da reflexão de Kant sobre "o génio" na *Crítica da Faculdade de Julgar* (§§46-50); do ensaio *A Origem da obra de arte* de Heidegger e da *Teoria Estética* de Adorno. A ideia é mostrar que é possível avaliar com algum rigor o conteúdo da obra de arte⁴² a partir de determinados parâmetros ou critérios: técnica, dinâmica interna, originalidade, verdade (ideologia) e, por fim, necessidade (ética).⁴³ Segundo esta proposta, o valor da obra de arte decorre de uma apreciação elevada no conjunto destes parâmetros, tendo o critério da verdade preponderância sobre os demais. Desde modo, deixamos de lado outros critérios ou factores exteriores ao conteúdo estético da obra como é o caso do contexto em geral,⁴⁴ do factor institucional, autoral (as opiniões do artista) e também a maior ou menor adesão por parte do público.

As categorias da obra de arte podem ser pensadas em função do espaço/tempo. A técnica seria o modo como uma determinada linguagem artística é aplicada, como agenciamos o espaço-tempo da obra. A dinâmica interna é o movimento gerado pelo seu conteúdo, fruto da sua composição, cores, luz, dando origem ao espaço-tempo ficcional, ao registo imaginário próprio da obra de arte. A originalidade refere-se ao nunca visto, ao novo (*das Neue*, Adorno); à ruptura com o tempo passado; à introdução do futuro através do inédito, ou seja, ao advento de uma pura singularidade com uma identidade



Fig.5 - Sharbat Gula, 2002⁴⁰

própria.⁴⁵ A verdade corresponde à capacidade que terá o conteúdo da obra de desconfinar o nosso ponto de vista, de ir ao encontro daquilo que nos é constitutivo, essencial ou mais autêntico na vida humana. Por último, a necessidade convoca a dimensão da ética em geral e da ética artística em particular (“a necessidade da arte”),⁴⁶ assinalando o que mais importa, a melhor opção, ou até mesmo o alinhamento com uma vontade maior. No caso da arquitetura e design seria ainda importante introduzir o parâmetro da finalidade (utilidade, sustentabilidade), uma vez que estas áreas têm em vista satisfazer determinados fitos práticos, como seja o habitar nas melhores condições, transmitir bem uma certa informação, produzir um objecto que sirva para sentar, etc.

Técnica

Como foi referido, o parâmetro da técnica tem que ver com a singularidade de um determinado dispositivo artístico e com a aplicação dos seus recursos. Este conhecimento⁴⁷ mais especializado passa, muitas vezes, ao lado de um olho não-treinado. Vamos aos detalhes de *hardware*. Steve McCurry tirou esta fotografia (1984) com uma Nikon FM2 e uma lente Nikkor 105mm, Ai-S, com uma abertura máxima de f/2.5.⁴⁸ Esta lente (teleobjectiva) distorce já um pouco a geometria do rosto, tornando-o mais arredondado e até achatado.⁴⁹ Para um retrato tipo *headshot* é comum utilizar-se uma lente por volta de 85mm de distância focal,⁵⁰ enquanto que, para uma foto de corpo inteiro, teríamos uma lente de 50mm.

Quanto aos detalhes técnicos mais importantes desta fotografia, podemos dizer que, como deve suceder num bom retrato, o foco está bem cravado no olho mais próximo da câmara, dando todo o destaque à sua cor verde-claro com um rebordo em azul-escuro. Ao contrário do que acontecia então, hoje, com as câmaras digitais *mirrorless*, é muito fácil cravar o foco nos olhos, porque o processo é, em grande medida, automático. Os sensores da câmara dispõem de um algoritmo de reconhecimento da cabeça/cara e dos olhos em particular, seleccionando ainda o olho que estiver mais próximo da lente.⁵¹ A técnica hoje (*hardware*, objectivas e câmaras; e *software*, *firmware*, algoritmos) está a automatizar um conjunto de processos fotográficos como a focagem, balanço de brancos, abertura, obturação, ISO, redução de ruído, etc. A chamada inteligência artificial (IA) é já utilizada no *software* e *hardware* das máquinas para melhorar o processo fotográfico e o resultado final. A próxima etapa, já em curso, é gerar automaticamente as imagens que pretendemos. Damos um comando de voz ou por escrito a um computador e este produz em segundos uma imagem artística convincente.⁵² Algo que nem Benjamin poderia ter sonhado: a automatização da criatividade. Seria preciso actualizar o seu ensaio para qualquer coisa como *A obra de arte na era da possibilidade da sua criação pela inteligência artificial (IA)*.

Na *Rapariga afegã*, o reflexo nos olhos (brilho) está bem conseguido, como se das pupilas saísse um cone de luz. Vemos reflectida a paisagem

exterior, pois a abertura da tenda, de onde provém a luminosidade, estava situada do lado esquerdo da rapariga. Quanto à profundidade de campo, a zona em foco está muito adequada, no sentido de produzir uma boa definição (nitidez) de todo o rosto. McCurry deve ter recorrido a uma abertura acima de $f/5.6$. Não precisou, portanto, de uma grande abertura ($f/2.5$) para o desfoque do fundo, pois a rapariga parece estar a uma certa distância do tecido da tenda que está nas suas costas. Claro que a lente Nikkor 105mm ajuda a uma maior compressão do plano fundo.

Neste retrato com um plano frontal fechado, o fundo é um autêntico *backdrop* (cenário) de estúdio de fotografia, com uma cor que condiz ainda com a cor dos olhos do modelo e com o vestuário por debaixo do xaile; este apresenta alguns buracos, fruto de queimaduras (ao cozinhar), por onde o verde da roupa sobressai. O facto de o fundo estar esbatido (normalmente desfocado, com *bokeh*)⁵³ permite um recorte maior do tema principal e, portanto, uma maior concentração do observador no rosto retratado, evitando que o seu olhar se disperse por outros motivos secundários. Temos aqui o contraste máximo entre a figura principal e o fundo. Historicamente foi August Sander quem introduziu esta forma de retratar, na sequência de avanços técnicos na produção de lentes com maior abertura.⁵⁴

As cores de McCurry contêm uma vibração intensa, estimulando sensações, emoções, sentimentos e ambientes disposicionais, por exemplo através do contraste entre cores quentes e frias. Têm também, como é sabido, um determinado significado simbólico e cultural. Do ponto de vista cromático, podemos dizer que o fotógrafo recorre a um uso minimal das cores, com cores dominantes complementares (verde e vermelho acastanhado/alaranjado neste retrato), cores frias e quentes, com contraste máximo, bastante saturadas na edição. Neste retrato, a disposição das cores permite um alinhamento entre o fundo verde desfocado (pano da tenda), o verde que ressalta entre os buracos do xaile queimado e o verde dos seus olhos. Por sua vez, o tom de pele combina com vermelho acastanhado, estando este em contraste, por complementaridade, com o verde. Claro que na pós-produção terá havido algum retoque e afinação para as cores combinarem melhor.⁵⁵

No caso da iluminação temos uma luz natural muito suave, porque o retrato foi obtido dentro da tenda. McCurry afirmou que seriam 11 horas da manhã e a que a luz de fora da tenda era muito intensa e dura. O fotógrafo não é adepto do recurso à luz artificial, prefere a luz natural disponível, o que permite emprestar ao retrato um carácter mais genuíno, evitando que o observador se perca nos detalhes técnicos, concentrando-se ainda mais na humanidade do rosto fotografado. McCurry declarou também que recorre a uma subexposição de cerca de "a quarter of a stop" para conferir maior riqueza, contraste, saturação cromática e cores mais vibrantes.⁵⁶ Como ele refere: "Eu gosto desse tipo de aparência meio saturada, escura, temperamental."⁵⁷

Este retrato segue as regras da composição, preenchendo o enquadramento (*fill the frame*) para dar todo o destaque ao tema, convidando assim o espectador a prestar atenção ao que mais importa. O olho mais próximo da câmara, o olho dominante, está sensivelmente no meio da imagem, no centro óptico da composição. Por sua vez, o véu em volta da cabeça funciona como uma espécie de quadro dentro do quadro, enquadrando (*framing*), e dando ainda mais destaque ao rosto e ao olhar penetrante da rapariga. Esta composição tem a designação de *golden triangle*.⁵⁸ O enquadramento é fechado (*medium close up/classic close up*), próximo de um *headshot* de estúdio. De qualquer modo, para alcançar plenamente esse estatuto, seria preciso um corte (*crop*) mais apertado.⁵⁹

A postura da modelo não aparenta ser acidental. O corpo está virado a 3/4 em posição oblíqua e a rapariga olha por cima do ombro direito. Parece um retrato (*headshot*) de estúdio com uma pose construída, apesar de o fotógrafo referir que tudo ocorreu espontaneamente e que se limitou a tirar partido da oportunidade. A outra fotografia, com a rapariga com a cara parcialmente tapada, sugere que este retrato terá sido encenado. De resto, a câmara parece ter sido colocada sensivelmente à altura dos seus olhos, acentuando o olhar directo que nos é dirigido. Se a câmara estiver um pouco abaixo do nível dos olhos, produz-se uma valorização do modelo; se colocarmos a câmara muito acima do nível dos olhos, o resultado é o inverso, tendemos a minorar o indivíduo.

Claro que existem alguns aspectos discutíveis do ponto de vista técnico como o enquadramento escolhido (*crop*), a postura do corpo (algo atarracada, contraída, com medo, parecendo não ter pescoço), a posição do véu na cabeça, a altura do olhar na composição fotográfica (no centro óptico da imagem), a iluminação do lado esquerdo do rosto (sombrias) e o reflexo nos olhos. Todavia, se tecnicamente não há muito a apontar, o valor final desta obra parece ser muito devedor da modelo, da beleza da rapariga em causa, que estava ali *ready-made*, embora a "morrer de medo" do fotógrafo que a descobriu. A ele devemos o mérito por ter realizado esta imagem extraordinária.

Dinâmica interna

Por dinâmica interna entendemos a capacidade que tem uma obra ou imagem (através da sua composição, narrativa, cores, formas, etc.)⁶⁰ de criar movimento imaginário, de gerar um fluxo de forças, de adquirir uma vida própria (ficcional), sendo capaz de captar e manter para si a nossa atenção.⁶¹ Também lhe podemos chamar aura (Benjamin), ainda que, para nós, a aura decorra do resultado positivo em todos estes parâmetros. A dinâmica interna consiste assim na aptidão da imagem para nos fazer viajar no seu mundo (viagem interior), para convocar e pôr em movimento as nossas faculdades num "jogo livre entre imaginação e entendimento" (Kant). A partir da reflexão deste filósofo, diríamos que uma forma (obra) será tanto mais satisfatória e

conseguida do ponto de vista estético quanto maior for o seu potencial para activar e gerar movimento subjectivo,⁶² pois só desse modo podemos experimentar um prazer com qualidade; prazer mais refinado que está justamente na base do “juízo de gosto”.

Num retrato, os três elementos de maior expressividade no rosto são os olhos, a boca e as sobrancelhas. Como se costuma dizer, os olhos são as janelas da alma, ou seja, o elemento que mais nos aproxima da identidade do indivíduo. Nesta fotografia, temos um olhar único, intenso, hipnótico e assombrado no rosto de uma criança indefesa que mais parece um animal assustado; um olhar atemorizado que poderá despertar compaixão no outro. Este olhar que nos é lançado do centro da imagem toca-nos profundamente porque gera dinâmica e diálogo. Para se atingir este resultado, o fotógrafo deve ser capaz de colocar o seu modelo a olhar para ele e não simplesmente para a câmara, como ocorreu com a fotografia de Sharbat no posto de polícia no Paquistão.⁶³ McCurry deixou claro que queria que “a conexão entre os dois fosse suficientemente forte”.⁶⁴ Claro que podemos sempre alegar que no caso da rapariga afegã não houve propriamente conexão, mas sim uma reacção de vergonha, medo ou até aversão.⁶⁵

O retrato de McCurry captou o momento alto e espontâneo do olhar apavorado e perplexo da rapariga. Temos aqui o “momento decisivo” de Cartier-Bresson; contudo, neste caso, no que respeita à expressão emocional. Podemos falar do momento crítico (καίρως) no desenrolar de um determinado movimento físico, de uma expressão emocional e até das vicissitudes do olhar. De facto, a fotografia é um dispositivo que permite varrer os diversos momentos do fluxo do tempo, do movimento, dos agoras (*frames*) de uma sucessão temporal, fixando aquele que possa ser o mais significativo para aquilo que pretendemos transmitir.⁶⁶ Se considerarmos a temporalidade das emoções, o seu arco reflexo, no retrato, em geral, o objectivo é fixar a imagem quando a emoção está a retrair-se do seu máximo (o rir), mas bem antes de ser anulada (leve sorriso). Quando o resultado é positivo, a fotografia tem a capacidade de transformar o momento oportuno, decisivo (καιρός), em algo que poderá ir além do tempo comum (χρόνος), sendo de algum modo imortalizado (αίων).

Analisando em mais detalhe o olhar no retrato de McCurry, verificamos que a rapariga tem as pupilas muito contraídas (ponto negro), o que acaba por dar ainda mais destaque à íris, maximizando a cor verde dos olhos e o rebordo azul, que dá um encanto especial.⁶⁷ As pupilas dilatam quando há pouca luz, e contraem-se quando a intensidade da luz aumenta,⁶⁸ tal como acontece com o diafragma de uma lente fotográfica.⁶⁹ Contudo, as nossas pupilas também se contraem quando estamos perante algo que rejeitamos ou de que sentimos medo, hostilidade, mesmo quando já não estamos a olhar directamente para o objecto em causa. Na fotografia, Sharbat está com as pupilas muito contraídas, o que reforça que estaria de facto a “morrer de medo” ou “zangada” por enfrentar o fotógrafo. Nesta fotografia, o olhar da

rapariga é claramente o *punctum* (Barthes), o detalhe que punge, que de algum modo nos fere, que estabelece contacto com o observador (*spectador*), tal como terá acontecido inicialmente com o fotógrafo (*operator*). Embora se possa aceitar que “isso existiu” (Barthes), não há dúvida que terá sido também “encenado” (Soulages),⁷⁰ como sucede com qualquer fotografia.⁷¹ O retrato não é, portanto, uma réplica da realidade, mas implica, como acontece com as artes em geral, toda uma elaboração que inclui diversas possibilidades e escolhas, assim como, em muitos casos, a colaboração e a cumplicidade da parte do modelo. Por isso, François Soulage afirma que “a pessoa fotografada representa uma personagem.”⁷²

Originalidade

Na época moderna, a originalidade representa uma condição necessária da obra de arte, mas não uma condição suficiente. Ou seja, fazer algo nunca visto não significa que tenha valor por si mesmo; pode ser apenas uma novidade vazia,⁷³ uma extravagância ou até algo absurdo.⁷⁴ Para falarmos de originalidade em sentido próprio, é necessário introduzir aquilo que Fernando Pessoa chamava “novidade abstracta”,⁷⁵ ou seja, conteúdo na originalidade ou originalidade com conteúdo. De qualquer modo, o artista é chamado a forjar uma regra inédita, a fazer algo novo (*das Neue*, para Adorno). Podemos ainda falar da originalidade da obra de um artista no seu todo, do estilo de um autor ou da singularidade da sua linguagem artística. Claro que não há originalidade absoluta, *ex nihilo*, como se diz da criação divina, uma vez que a criatividade humana é sempre derivada.

Nesta fotografia, a originalidade decorre em grande medida da particularidade do ‘objecto’ encontrado (*ready-made*), ou seja, da beleza exótica da rapariga em causa. McCurry referiu que logo que se deu conta da sua presença, percebeu logo o seu “olhar muito especial” (*very special look*). O próprio fotógrafo reconheceu que o encontro com a rapariga afegã foi um daqueles “momentos mágicos” em que tudo se conjugou muito favoravelmente para o resultado final, o que confirma que o mérito da obra se deve em grande medida ao referente e não tanto ao trabalho do fotógrafo. Com todos os elementos (luz, fundo, cores, rosto e expressão da rapariga) a conspirarem a seu favor, a preocupação do fotógrafo foi sobretudo conseguir que a imagem ficasse bem focada. Obviamente, McCurry o mérito de captar este momento (olhar) único e intenso,⁷⁶ reconhecido por todos.⁷⁷

Verdade

Na obra de arte, a verdade passa pela capacidade que o seu conteúdo tem de mostrar ou dizer bem a condição humana; de revelar o que a nossa existência tem de fundamental. Nas palavras de McCurry: “Uma boa fotografia é aquela que nos leva a algum lugar, a compreendermos algo sobre a vida.” Não se trata aqui de verdade no sentido moderno: de mera correspondência

ou semelhança entre a imagem e o seu referente. É bom não esquecer que a fotografia tem ela mesma uma aura de verdade, embora tenha sido sempre retocada, rasurada, manipulada e encenada.⁷⁸ A fotografia aparece como evidência de verdade, de que algo ocorreu (“isso foi” de Barthes), algo que retém em si a marca (vestígio) da realidade, algo que fez parte da ordem do tempo. Em contraposição à fotografia como índice da realidade, temos, como defendeu Flusser (1983),⁷⁹ a fotografia como transformação técnica do real.

De facto, esta imagem, numa acepção fotojornalística, revela-nos pouco ou nada da verdade cruel das condições dos refugiados de então. Se o faz, é de um modo estetizado, fruto da beleza da rapariga. Na capa da revista, como vimos, a fotografia vem ainda acompanhada de uma legenda enganadora, orientando a leitura da imagem segundo os interesses da publicação: “Olhos assombrados que falam dos medos dos refugiados afegãos.”⁸⁰ Porque lhe era conveniente em termos editoriais, a revista desviou o assunto para a guerra e para a condição dos refugiados. Sabemos hoje que a rapariga estava “zangada”, a “morrer de medo” do fotógrafo. O motivo principal para aquele olhar era o facto de estar a ser forçada a quebrar os seus costumes. Pediram-lhe para mostrar a cara destapada, sem véu, o que não era permitido.⁸¹ O rosto de Sharbat funciona sobretudo como uma ilustração, um chamariz para o tema dos refugiados. Esta afegã de 12 anos foi seleccionada entre as colegas devido à beleza especial do seu olhar. Aqui, o estético sobrepôs-se à verdade jornalística. Aliás, não foram respeitadas as suas regras básicas, nomeadamente a regra de ouro da veracidade das imagens. Segundo vários companheiros profissão, esta foto nada tem de fotojornalismo. De qualquer modo, para nós, o fundamental neste retrato reside noutra registo. Não se esgota na beleza, até porque não faltam por aí muitos retratos de raparigas com olhos bonitos que não atingem este estatuto icónico.

McCurry captou, porventura sem o saber, um olhar ímpar, revelando algo que nos é primordial e constitutivo: a pura perplexidade do sujeito perante “o enigma da demanda do Outro” (Lacan), uma experiência próxima da angústia, o único sentimento que, segundo o psicanalista francês, não engana. Este retrato desvela e mostra o sujeito a interrogar-se: o que queres de mim (*Che vuoi?*).⁸² Para nós, esta é a causa do fascínio, da aura associada a esta fotografia: o sujeito assombrado pela demanda incerta e contraditória do Outro. Neste retrato, o olhar, mais do que remeter para a identidade do sujeito em causa, revela um existencial inerente ao humano em geral. Fazendo jus à máxima de que “todo o retrato é um auto-retrato”, esta fotografia é um pouco a imagem possível da origem da nossa condição subjectiva.

Sabemos hoje que houve todo um jogo de sedução. McCurry quis atrair a atenção de Sharbat fotografando inicialmente as colegas, alegando que era para ela perder a timidez, para ficar mais à vontade. No entanto, terá sido para despertar nela o desejo de ser fotografada, porque era o seu olhar que o fotógrafo cria captar. Na tenda, Sharbat acabou por se tornar o centro de todas

as atenções, o objecto do desejo do outro, sem saber o que seria para o olhar desse outro (fotógrafo). Essa é a condição e a fórmula da angústia. Ter-se-ia perguntado o que teria de especial para ser a escolhida. Acresce ainda que a sua professora, “o sujeito suposto saber” (Lacan), autorizou que ela fizesse justamente o que não era permitido, quebrando as regras. Indefesa, expressa obviamente a perplexidade perante as mensagens contraditórias desse Outro que a convida a revelar (a face) o que deveria ficar oculto. Ao ser colocada no lugar do objecto do olhar do outro (objecto *a*), é o próprio sujeito que fica em questão. O retrato de McCurry captou esta verdade psíquica fundamental: a divisão do sujeito (a pura perplexidade).⁸³ Esta fotografia fixou o olhar que acaba de se aperceber que se tornou objecto para o olhar do outro.⁸⁴ Ao apontar para o alvo do seu interesse,⁸⁵ a máquina fotográfica transforma o sujeito num objecto. A verdade aqui, o desvelamento, não corresponde apenas à retirada do véu da face da rapariga, mas sim à remoção do véu psíquico pelo olhar do outro, colocando-a no lugar do objecto (objecto *a*).

Mas podemos dar mais um passo nesta interpretação, afirmando que a nossa identidade (psíquica inconsciente) pode reduzir-se não àquele olhar perplexo, mas ao próprio olhar enquanto tal, ao olhar como objecto causa do desejo (objecto *a*), tal como Lacan propôs. O que nos é mais íntimo (objecto *a*) poderá aparecer no exterior, encarnado pelo outro, o que não deixa de gerar fascínio, ou até angústia, quando está demasiado à mostra. Esta fotografia, apesar de ser uma jovem bonita, vai além do véu da beleza, confrontando-nos de algum modo com o real (Lacan). O psicanalista francês dizia que um quadro é uma armadilha para o olhar. Ora, aqui somos olhados literalmente pela imagem,⁸⁶ tal como acontece, de um modo quase psicótico, no quadro *As Meninas* de Velasquez. Este retrato condensa a beleza (fantasia) e o seu atravessamento (objecto *a*). Daí a condição próxima de um animal assustado, o que nos remete para o quadro *O grito* de Edvard Munch, onde temos o desespero.⁸⁷ Assim, o objecto desta fotografia seria simplesmente o olhar como objecto, o olhar que é precisamente o que no mundo mais se aproxima de um sujeito. Cada um de nós é afectado por este retrato de um modo diverso de acordo com o seu condicionamento inconsciente.⁸⁸ Nesta imagem podemos assim detectar uma regressão (viagem interior) ao começo do tempo psíquico, até ao ponto em que nos constituímos como sujeito (Lacan). Não se trata do “inconsciente óptico” de Benjamin, mas efectivamente do inconsciente freudiano ou, melhor, do inconsciente lacaniano.

Podemos assinalar dois exemplos fotográficos onde essa dimensão existencial extrema está também presente, o que explica o carácter perturbante destas duas imagens. Em ambos os casos, o véu da beleza está ausente,⁸⁹ sendo revelado o real impossível (objecto *a*). Num caso, chegamos ao esbatimento da diferença entre o humano e o reino animal; no outro, vamos ainda mais longe, com a equivalência entre a nossa humanidade e o lixo. Na fotografia de Kevin Carter *O abutre e a criança* (Sudão, 1993)⁹⁰ expõe-se a quebra do

hiato (separação) que julgamos existir entre o mundo dos homens e a natureza (selva), com o conseqüente devir animal do humano, ou mesmo, a sugestão de que não passamos de um qualquer bicho à mercê dos predadores: muito enfraquecida e só, a criança, na condição de mera presa, está prestes a ser atacada e devorada pelo abutre (ave necrófaga). Eis a equivalência entre o humano (criança) e o animal (bicho). A imagem é particularmente chocante porque a criança parece ter sido literalmente largada às feras. Por sua vez, na fotografia do pequeno Alan Kurdi (Turquia, 2015)⁹¹ temos o devir lixo do humano, algo que o mar rejeita e que dá à costa, como é o caso de garrafas, latas ou canas. Esta imagem recorda-nos que neste mundo em que o lixo está por toda a parte – assim como a nossa indiferença –, o humano (criança) corre também o risco de dar à costa como algo rejeitado (objecto a como dejecto). Temos a sinistra equivalência entre a criança e o lixo. Em ambos os casos ressalta o fracasso humano, e daí a revolta gerada por estas imagens, que aliás fizeram mais do que mil palavras (discursos políticos).⁹² No parâmetro da verdade, podemos concluir que o impacto da obra fica a dever-se, em grande medida, à sua capacidade para revelar o existencial, os traços fundamentais do humano.

Ideologia

Este parâmetro é um subcapítulo da categoria da verdade. Refere-se ao condicionamento ideológico do fotógrafo e do público numa determinada época. Existe inegavelmente uma retórica das imagens. A própria fotografia reflecte uma orientação particular, certas intenções; ela carrega em si ideologia. Não revela apenas o “inconsciente óptico” (Benjamin) e o “inconsciente pessoal”, mas também o “subconsciente colectivo”. Aliás, qualquer imagem, ao mostrar por um lado, também esconde e condiciona por outro.

Embora o retrato de McCurry tenha um fundo neutro, parecendo estar alheado do contexto político, na verdade esta imagem está no centro de uma disputa ideológica nos anos 80, entre a antiga União Soviética e os EUA, tendo o Afeganistão como palco. Mais, esta foto insere-se numa longa tradição ocidental de representar o Oriente através de uma mulher exótica, muito bela e, por vezes, também erotizada, como uma espécie de duplo invertido da nossa identidade ocidental (judaico-cristã), tal como acentuou Edward Said na obra *Orientalismo* (1978). Ao inferiorizarem o outro, estas representações procuram justificar o nosso poder sobre ele.⁹³ O outro exótico aparece assim representado de um modo simplista, de acordo com o nosso imaginário a respeito desses povos e locais, muitas vezes recorrendo a clichés.⁹⁴ O retrato de McCurry não deixa de reflectir o olhar da América dos anos 80 através de uma construção estereotipada em busca de um ícone para a barbárie do seu adversário ideológico no contexto da então guerra fria. Mais tarde, a imagem da *Rapariga afegã* funcionou também como um potente símbolo para justificar a narrativa da invasão norte-americana, no sentido de ‘libertar’ esses povos do jugo soviético.⁹⁵

Necessidade

Este parâmetro refere-se à dimensão ética e política, e não meramente ideológica (que corresponde ao negativo da verdade). Está em causa o que é necessário e correcto em geral e, em particular, no campo artístico, ou seja, o imperativo da criação, a necessidade da própria arte e de uma determinada obra de arte em particular. O problema, neste caso, é saber se é possível apurar a necessidade da obra apenas a partir dela mesma, do seu conteúdo.

Na génese desta foto terá estado a busca de um rosto belo e exótico, um olhar intenso e comovente, isto para além de diversos aspectos técnicos (necessidade artística)⁹⁶ e do dever de fazer a cobertura fotojornalística dos refugiados afegãos (necessidade profissional), ou seja, o imperativo de informar e denunciar a situação dramática destas pessoas deslocadas. Estes dois imperativos podem criar um dilema ou até uma contradição. Nem sempre é fácil alinhar o talento, a beleza (a estética) com a ética e a verdade.⁹⁷ Neste caso, podemos também assinalar o eventual antagonismo entre o contributo para a tomada de consciência colectiva (direito e dever de informar) e a dignidade pessoal (direito à privacidade), uma vez que se trata de uma fotografia de uma menor, realizada contra a sua vontade e sem autorização dos familiares nomeadamente quando a sua imagem foi colocada na capa de uma revista de tiragem global.

Ao que parece, o objectivo não foi simplesmente informar sobre os factos, mas construir um retrato esteticamente bem conseguido, um ícone, uma imagem muito atractiva para ilustrar a narrativa jornalística.⁹⁸ A fotografia *Rapariga afegã* nada nos diz sobre a condição dos refugiados; o nome da jovem não aparece uma só vez no texto da revista. Inicialmente, a sua identidade e história foram completamente ignoradas. Por outro lado, como vimos, a revista infringiu uma das regras de ouro do fotojornalismo: a da veracidade das imagens. O editor deslocou a expressão de medo da rapariga ao encarar o fotógrafo para o tema da guerra, para a condição dos refugiados. O problema é que tudo isto foi feito à custa da pessoa envolvida. A sua privacidade não foi respeitada pelo fotógrafo e pela revista; Sharbat terá sido depois usada também pelo marido e pelas autoridades do Afeganistão pelo facto de a sua imagem ser muito conhecida.

Em suma, uma coisa é tirar uma fotografia, outra é publicá-la com um determinado propósito. De facto, tirar uma fotografia implica também tirar alguma coisa da vida da pessoa⁹⁹ em causa (o anonimato, o seu direito à privacidade).¹⁰⁰ Depois de ter sido redescoberta pela revista 17 anos depois, Sharbat viveu de algum modo assombrada pela fama, pagando um preço elevado. Foi presa no Paquistão e deportada para o seu país em 2017; recentemente, em 2021, a seu pedido, e com a intercessão do próprio McCurry, foi evacuada para Itália onde vive uma vez mais como refugiada. Claro que também acabou por ter algumas compensações, para ela e para órfãos e viúvas, através de obras sociais que foram entretanto apoiadas devido à sua fama.

Existem algumas contradições nos relatos sobre o modo como foi obtida esta fotografia famosa.¹⁰¹ Vários colegas de profissão levantaram dúvidas, reservas e até objecções.¹⁰² As recentes polémicas (a partir de 2016) em torno da manipulação e encenação de fotografias, fizeram com que o caçador de imagens acabasse também ele por ser caçado. Como no mito de Acteão e Artemisa, o predador transformou-se em presa para os seus próprios cães.¹⁰³ O fotojornalista que esteve sempre do lado do sujeito, do olhar, do mensageiro, tornou-se ele próprio notícia, objecto de polémica, objecto do olhar do outro, e pelas piores razões. O desejo perfeccionista (“to create the perfect frame”) terá sido tão intenso que o fotógrafo comprometeu a sua própria reputação.¹⁰⁴

Para além da acusação de manipular excessivamente as suas fotografias no *Photoshop*,¹⁰⁵ McCurry foi ainda responsabilizado por encenar imagens (*staging*) de cariz fotojornalístico,¹⁰⁶ o que é mais grave. Apesar de não sabermos a sua extensão desta fraude, não deixa de ser inquietante (*unheimlich*) pensar que aquilo que nos apresentado como um momento autêntico, memorável, único e irrepetível, seja apenas o resultado de um calculismo pérfido.¹⁰⁷ A imagem que nos parecia ter a marca da autenticidade afinal não passa de uma mera simulação, impostura. Eis o fotojornalismo às avessas.¹⁰⁸

Depois de estalar a polémica¹⁰⁹ em torno da manipulação das imagens, McCurry procurou minimizar os estragos, afirmando que viaja muito, que nesse ano da polémica só teria estado em casa 10 dias, e que iria verificar o que se tinha passado com “uma certa fotografia” que terá sido trabalhada (alterada) no seu estúdio, sem a sua supervisão e aprovação. Ele prometeu averiguar o caso, passando em revista as fotografias que foram editadas na sua ausência.¹¹⁰ Entretanto, a polémica subiu de tom, e alargou-se a outras situações, incluindo a icónica fotografia da rapariga afegã. Para além do compreensível ajuste das cores, a fotografia publicada na edição da revista *National Geography: 100 Best Pictures*, em 2002 (à direita),¹¹¹ não corresponde exactamente àquela que foi publicada originalmente em 1985 (à esquerda).¹¹²



Ficou claro que levou a manipulação e a encenação das imagens para além daquilo que é permitido e daquilo que ele mesmo tinha anteriormente declarado.¹¹³ A busca obsessiva da perfeição levou-o a ultrapassar algumas linhas vermelhas que ele próprio tinha anunciado, expondo as suas falhas (imperfeições) éticas. McCurry acabou por tentar responder às críticas de um modo lacónico, recriando a sua biografia e até a sua profissão: afirmando que afinal não seria um “fotografista”,¹¹⁴ mas sobretudo “um contador de histórias

visuais" (*a visual storyteller*).¹¹⁵ Para ele, uma fotografia deveria ser sobretudo capaz de poder contar uma boa história.¹¹⁶ Porém, esta 'nova identidade' de McCurry não apaga a sua condição assumida de fotojornalista durante anos.¹¹⁷ Mais recentemente, no documentário de Denis Delestrac (2022),¹¹⁸ a intenção terá sido tentar reduzir toda a polémica a um pequeno erro na edição (Photoshop) de uma das imagens da exposição em Itália. Nada é dito sobre a alegada encenação de algumas fotografias.

Apesar de estarmos perante um acto assumidamente fotojornalístico e artístico, ele não deixa de ser igualmente um acto ético e até político. No caso desta fotografia, não obstante as diversas declarações do fotógrafo, parece ter havido descuido com a dimensão ética, assim como, noutros casos, houve manipulação excessiva e até encenação.¹¹⁹ Apesar de não existir uma fronteira absoluta entre o fotojornalismo e a fotografia artística, temos aqui um caso de desrespeito pela deontologia do fotojornalista. Esta é uma velha questão: se a fotografia capta a realidade, se a reproduz, ou se se limita a encená-la. Claro que podemos encontrar diferentes patamares entre o instantâneo, o puro fotojornalismo e, por outro lado, o ensaio, a fotografia artística, que poderá ser intencionalmente encenada.¹²⁰ Existem, portanto, diversos níveis de representação. Em última instância, a fotografia, como qualquer imagem, nunca é completamente neutra, decorre sempre de uma certa intencionalidade, propósito, ponto de vista.¹²¹ O caso Sharbat Gula demonstra bem que o facto de publicarmos uma imagem autêntica tal não significa que a história seja ela mesma verdadeira e ética.

Uma outra questão é a de saber se a criação artística pode desvincular-se das exigências éticas, se tem até uma ética própria, se existem linhas vermelhas que não podem ser ultrapassadas. O direito de informar, de contribuir para a tomada de consciência colectiva, assim como a liberdade criativa devem respeitar a ética e a deontologia. Não é correcto colocar o valor de informar e a liberdade criativa acima do direito ao anonimato.¹²² Ao aumento do nível de consciência deve corresponder também um maior grau de responsabilidade. Por vezes, a escolha correcta não é tirar uma fotografia a todo o custo, satisfazer sem mais o impulso artístico, mas sim colocar a câmara de lado, respeitando a honorabilidade das pessoas envolvidas. Sobre a ética do fotógrafo, sobre a linha vermelha que não deve ser ultrapassada, McCurry afirmou que coloca o limite justamente no respeito que se deve ter pela dignidade do outro.¹²³

Considerações finais

"The best pictures are the ones that tell a story, that take us on a journey, perhaps an inward journey, that evoke some emotion, that make us laugh or make us cry, but something that grabs us and something that burns into our memory, something that we want to come back to, a picture that changes you."¹²⁴

Através do seu trabalho, do seu estilo muito diferenciado, McCurry ensina-nos

a olhar o mundo de uma forma muito própria, sobretudo por intermédio dos seus retratos. Na obra *Portraits* (1999), todos os retratos são anónimos com a excepção de duas figuras públicas: o Dalai Lama (1997) e Aung San Suu Kyi (1995). Captou aí as múltiplas faces da nossa humanidade.¹²⁵ Em quase todas as imagens, o retratado está a olhar para o fotógrafo, para nós. Jean Luc-Nancy dizia que o retrato era um lugar de encontro de olhares.¹²⁶ De facto, ao longo da história, o grande desafio do retratista foi sempre procurar captar a singularidade do indivíduo (alma) para além da sua aparência.¹²⁷

McCurry desenvolveu a arte da espera, isto ao ponto do seu referente esquecer a câmara, permitindo que a sua "alma essencial" se revele através do olhar.¹²⁸ São rostos particularmente significativos e belos. Semblantes que, pela sua intensidade e riqueza, se transformam em paisagens¹²⁹ da nossa condição humana.¹³⁰ O propósito assumido de McCurry foi dar um rosto humano aos conflitos do nosso tempo, destilando "a verdade do nosso mundo". O objectivo da sua fotografia é, portanto, "a condição humana", "uma história humana" por detrás de uma determinada personagem, "uma foto que mostre como é a vida que temos neste planeta". Nas inúmeras viagens realizadas, o fotógrafo descobriu que "todos somos fundamentalmente iguais",¹³¹ ou seja, respondemos todos da mesma forma aos estímulos da vida. Na diversidade¹³² é possível perceber o que nos une, o que faz de todos nós uma mesma espécie.¹³³

As viagens de McCurry confrontaram-no com as diferenças na nossa humanidade, algumas muito dramáticas, mas, ao mesmo tempo, demonstrativas da imensa resiliência dos seres humanos. Todavia, o que mais ressalta em todas essas imagens é o que temos em comum, o que nos move a todos, isto "porque somos todos, fundamentalmente, o mesmo." Parecem retratos de pessoas distantes, exóticas, estranhas, mas são todas como nós. A vida e obra de McCurry mostram que, na arte, a viagem tem o condão de nos revelar, nos diferentes lugares e tempos, a mesma humanidade que todos partilhamos. O fotógrafo conseguiu captar o que nos aproxima e singulariza ao mesmo tempo. O que nos diferencia do ponto de vista cultural e o que nos une em essência, ou seja, a "conexão humana entre todos nós" (human connection between all of us).¹³⁴ Como se houvesse algo de comum apesar das diferenças culturais, religiosas, linguísticas, geográficas, etc. O fotógrafo viajou pelos cinco continentes e os seus retratos continuam também a dar a volta ao mundo em diversas exposições, fixando para a memória futura os inúmeros rostos da nossa humanidade, as histórias de vida inscritas na face e no olhar de cada um. Nestes inúmeros rostos da nossa humanidade, McCurry descobriu a mesma "dignidade" e "resiliência" que nos perpassa independentemente da nossa condição.

Diz McCurry que "as melhores fotografias são aquelas que contam uma história e que nos levam a uma viagem." Depois de tanto movimento, é possível descobrir que a viagem mais longa e desafiante de todas é para dentro, pois o exterior não deixa de ser um espelho do nosso interno.¹³⁵ A viagem

exterior (νόστος) é uma alegoria do caminho interior, como acontece numa das obras mais marcantes de toda a literatura: *Odisseia* de Homero. Aí, Ulisses, na “jornada do herói”,¹³⁶ realiza a viagem (exterior) que é um espelho do arco da nossa existência (viagem interior). A própria vida de McCurry está repleta de peripécias, incluindo as diversas etapas da “jornada do herói”. Correu várias vezes risco de vida,¹³⁷ durante a guerra do Afeganistão, mas também em diversas paragens por esse mundo fora; foi preso, assaltado, agredido; sobreviveu a uma queda de avião e até a uma tentativa de afogamento na Índia, em Mumbai. Acabou por regressar a casa (νόστος) são e salvo, alcançando com a sua obra a glória (κλέος). A própria vida parece ser de facto uma viagem.¹³⁸ Vamos para fora em busca daquilo que nos possa preencher, mas percebemos depois que a chave reside no interior,¹³⁹ que esse é o grande destino, que o itinerário mais desafiante é percorrer o caminho para dentro, e até da mente para o coração.¹⁴⁰ Uma vez regressados finalmente a casa, podemos compreender melhor que estamos todos ligados, que fazemos parte de uma mesma unidade (Humanidade). McCurry percebeu-o, por isso não deixou de sublinhar que todos devem ser honrados na sua dignidade, ou seja, que todos merecem o nosso maior respeito.¹⁴¹

Notas

¹ Steve McCurry, *Masters of Photography*, Masterclass, Lesson 11 - Tell a story.

² “A nossa tese é que toda a arte é arte do movimento (das cores, dos sons, do tacto, das matérias, do corpo); que o objectivo do artista é tratar o movimento em trânsito para a formação de signos (ou para a sua abolição); que a expressividade do objecto de arte depende do grau de intensidade com que o artista capta esta passagem ao signo, e do momento em que a interrompe e a transforma. [...] É nesse sentido que o artista não visa criar signos, mas captar o movimento da sua formação ou da sua dissolução, o trânsito entre a coisa dada e o signo constituído, ou entre a forma-signo e a força-fluxo.” Gil, José, *O Tempo Indomado*, Relógio D’Água, pp. 20-21.

³ *One on One* - Steve McCurry: https://www.youtube.com/watch?v=ROySql_No0o

⁴ “Sempre quis viajar, desde que era um rapaz muito novo e, sabe, somos todos diferentes e temos todas as motivações diferentes, esperanças e sonhos, e isto

era o que eu queria fazer. Eu queria ir aos lugares mágicos dos outros e ver, observá-los. Alguns desses lugares, os mosteiros, gostava de vê-los por mim, pareciam-me tão monumentais e tão dramáticos, tão maiores do que a vida, por isso eu queria ir e ter essa experiência por mim.”

<https://www.must.jornaldenegocios.pt/prazeres/artes/detalhe/steve-mccurry-e-o-que-todos-temos-em-comum>

⁵ McCurry faz parte desta agência desde 1986.

⁶ “At first I just wanted to travel, and photography was a way to allow me to do that.”

<https://www.youtube.com/watch?v=1yGqcuupKFc>

⁷ McCurry comenta assim a importância destas primeiras experiências com a fotografia em Estocolmo: “But this experience of just wandering and exploring and just looking at life and looking at sometimes details in the sidewalk or people

sleeping on park benches or just various things was a really great eye opener about the potential of photography." *Masters of Photography, Masterclass, Lesson 2 - The early years*. <https://mastersof.photography/steve-mccurry/>

⁸ Acabou por se formar em 1974 na área de artes cénicas (*theatre arts*).

⁹ "My life is shaped by urgent need to wander and observe, and my camera is my passport." Steve McCurry

¹⁰ "My passion was always to travel." *Masters of Photography, Masterclass, Lesson 2 - The early years*.

¹¹ "I didn't want to spend my life in an office or even a studio or a film set. I wanted to spend it seeing the world, experiencing foreign cultures, satisfying my curiosity, and learning about this world that we live in."

<https://www.youtube.com/watch?v=1yGqcuupKfC>

¹² "If you want to be a photographer, first leave home." Steve McCurry

¹³ "We understand that progress is unstoppable and is inevitable that things will change. But let's at least have some memory of the way we were." *McCurry: The Pursuit of Colour*.

¹⁴ Recebeu o prémio The Robert Capa Gold Medal, Best Photographic Reporting from Abroad.

¹⁵ Outra grande referência foi *Photographs and Anti-photographs* (1972) de Elliott Erwitt. McCurry comenta assim o trabalho do colega: "You don't have to travel far. You can photograph your family, you can photograph in your own neighborhood. These pictures of Elliott's are so human and tell such great stories." *Masters of Photography, Masterclass, Lesson 5 - Other influences*. Podemos mencionar também a obra *The Americans* (1958) de Robert Frank.

¹⁶ "Henri's main piece of advice to me was do your commercial work in colour, but do your personal pictures in black and white. And I must say, I never followed that advice. Maybe that was a big mistake. But I always thought that, you know, for me, the world

is in colour. So much of the story of certain places, certain countries, the story is the colour. And so for me, I decided to go in a different direction." *Masterclass, Lesson 4 - Influences: Cartier-Bresson*. Outra obra marcante foi *Minamata* (1975) de Eugene Smith.

¹⁷ O que se reflecte também no trabalho artístico: "Some of the great pictures happen along the journey and not necessarily at your destination." Steve McCurry. <https://www.youtube.com/watch?v=JYGTYGe0GdM&t=10s>

¹⁸ Susan Sontag, *Ensaios sobre fotografia*, p. 157.

¹⁹ Hoje, com a inteligência artificial, é possível com um comando (prompt) criar imediatamente a realidade que temos em vista, por exemplo, com o recente "preenchimento generativo" no *Photoshop*.

²⁰ "While waiting for my early morning train to Varanasi, I made this picture of a man reading a newspaper on the train platform." <https://twitter.com/McCurryStudios/status/1575589771602120704/photo/1>

²¹ <https://twitter.com/MagnumPhotos/status/1336325306089521155/photo/1>

²² <https://www.artsy.net/artwork/steve-mccurry-afghan-girl-20>

²³ De qualquer modo, numa entrevista, quando foi perguntado sobre como gostaria de ser lembrado, McCurry afirmou: "somebody who did what he loved and left the world a slightly better place than before I came into this world." *One on One - Steve McCurry*: https://www.youtube.com/watch?v=ROySql_No0o Com o estalar da polémica a partir de 2016 (discutida mais à frente), o espectro da fraude (manipulação e encenação de imagens) passou a assombrar a vida e, quem sabe, acompanhará a memória futura do fotógrafo.

²⁴ No Seminário VII, Lacan falou do "entre duas mortes", o depois da morte física, uma sobrevida aquém do apagamento simbólico.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=4qsg31sp0pA>

²⁶ A revista em causa não é propriamente o maior exemplo de jornalismo sério (hard journalism), mas sim, como alguém disse, uma mistura de “coffee table magazine” com “soft journalism”.

²⁷ Em consequência, a revista recebeu mensagens de milhares de pessoas a querer ajudar esta criança; homens que lhe propunham casamento e até casais que se dispunham a adoptá-la.

²⁸ Uma das fotografias mais icónicas de sempre.

²⁹ “McCurry took arguably the most iconic picture of all time”. <https://edition.cnn.com/style/article/steve-mccurry-afghan-girl-photo/index.html>

³⁰ “No other image in my memory is so immediately recognizable and loved by such a large number of people across the globe.” Sarah Leen. <https://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>

³¹ <https://catalogue.swannalleries.com/Lots/auction-lot/STEVE-MCCURRY-%281950--%29-Afghan-Girl-%28Sharbat-Gula%29-hiding-her?saleno=2583&lotNo=290&refNo=788424>

³² <https://www.collectionsocietegenerale.com/en/artworks/afghan-girl-hiding-face-1509.html>

³³ “One of the shots of another student was a powerful portrait in its own right but it has never been published. Another version of Sharbat Gula has her modestly covering her face, having pulled up her shawl (right). The picture editor preferred this version for the magazine cover as the eye contact is very powerful, with bright catchlights and gentle shading light. The modesty is also appropriate for the culture, but the hands do distract from the face. At the last minute the decision was overruled by the magazine editor in favour of the exposed face with its flatter light and less brilliant eyes but revealing the full beauty of the face. McCurry commented wryly, «We came within an inch of it being on the cutting room floor». ANG, Tom, *Photography. The definitive visual history*, New York, DK Publishing, 2014, p. 306.

³⁴ “Haunted eyes tell of an Afghan refugee’s fears” in *National Geographic*, Vol. 167, n.º 6, June 1985.

³⁵ Existe também um relato (lembança) de Sharbat (já adulta) de que, no momento da foto, não estaria propriamente com medo, mas sobretudo zangada.

³⁶ A descoberta desta mulher, então com cerca de 30 anos, ocorreu com ajuda de uma tecnologia avançada de identificação biométrica através da íris e também da peritagem do FBI.

³⁷ Sharbat (ملگ تبورش) significa bebida doce.

³⁸ Em 2002, quando foi encontrada, estava em Tora Bora, no Afeganistão.

³⁹ “Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objectos que podem ser possuídos simbolicamente.” Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, p. 23. A presença do referente na fotografia é o *spectrum* (do latim, espectro, imagem ou figura imaginária, fantasma) de que falava Barthes, uma espécie de fantasma que assoma do passado, assombrando o observador (*spectador*).

⁴⁰ https://www.facebook.com/stevemccurystudios/photos/a.10151048757008511/10154067838988511/?type=3&locale=hi_IN

⁴¹ Tese de doutoramento de Sofia Silva: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/35110>

⁴² Procurou-se evitar uma avaliação da obra a partir da vida e ditos do artista e da recepção do público, daquilo que seria o seu condicionamento e intenções conscientes ou não, evitando assim algumas das aporias da psicologia ou psicanálise aplicada à arte que assumem o artista e o público como um factor determinante para ‘explicar’ o conteúdo da obra.

⁴³ Este factor está associado ao chamado eticismo do ponto de vista da estética. Cf. Gaut, Berys (2006), “The Ethical Criticism of Art”. In *Aesthetics and Ethics: Essays*

at the *Intersection*, ed. Jerrold Levinson, Cambridge University Press, 182-203.

⁴⁴ Walton, Kendall (1970), "Categories of Art". *The Philosophical Review* 79 (3): 334-367.

⁴⁵ Por sua vez, a identidade do conjunto da obra de um artista seria o seu estilo, ou seja, a especificidade da sua linguagem artística e dos temas escolhidos.

⁴⁶ Expressão de Kandinsky no ensaio *Sobre o espiritual na arte* (1912).

⁴⁷ Este seria o inconsciente técnico e artístico.

⁴⁸ O filme utilizado foi o famoso Kodachrome 64, 35mm.

⁴⁹ As objectivas (lentes), consoante a distância focal, alteram a geometria do espaço.

⁵⁰ Por motivos ópticos, nesta distância focal, encontramos as lentes com maior nitidez (o caso, por exemplo, da Sigma 85mm f/1.4 DG DN e HSM 'Art', da Sony FE 85mm f/1.4 GM e da Canon RF 85mm f/1.2 L USM).

⁵¹ A esse respeito, as melhores máquinas da actualidade são por ordem decrescente: Canon R3, Sony A1 e Nikon Z9. No final de 2022 foi lançada a Sony A7RV, com um *chip* de IA, especialmente concebido para o aperfeiçoamento do foco automático.

⁵² O que acontece já hoje com plataformas digitais como a *Midjourney*, *Adobe Firefly*, etc.

⁵³ As linhas verticais do fundo (tenda) estão suficientemente esbatidas para não distraírem a nossa atenção.

⁵⁴ A partir de 1840, as lentes Petzval, com uma maior abertura (cerca de f/3.6), tornaram possível separar melhor o tema principal do fundo, isto para além de tempos de exposição inferiores a um minuto.

⁵⁵ Por isso, muitos dos retratos de Steve McCurry parecem pinturas.

⁵⁶ "I've dedicated my life to pursuing color.

I mean to express the beauty of diversity." <https://www.youtube.com/watch?v=SEsfb32jVrE>

⁵⁷ "I like that dark, moody, kind of saturated look." *IPHF Legends of Photography Series Lecture with Steve McCurry* (46:22): <https://www.youtube.com/watch?v=tFxPDLt88LO>

⁵⁸ Uma das formas de introduzir o movimento na imagem fotográfica é através do recurso a linhas oblíquas.

⁵⁹ O enquadramento mais aberto (*loose framing*) da imagem original teria sido propositado para fazer da fotografia uma potencial capa para a revista, daí o espaço vazio (*espaço negativo*) do lado esquerdo e, em especial, da parte de cima, suficiente para que aparecesse o título da revista, assim como outras informações complementares.

⁶⁰ Gottfried Boehm falou de "viragem icónica" (*ikonische Differenz*) e de "diferença icónica" (*ikonische Wendung*) para nomear o estudo da lógica inerente às imagens, distinta da lógica do discurso. *Was ist ein Bild?*, Munique, W. FINK, 2006, p. 11-38.

⁶¹ O fotógrafo americano Peter Hurley criou o neologismo *lookability* para dar conta deste potencial de uma fotografia: "I define lookability as a measurement of an image's ability to secure the attention of an onlooker." *The Headshot*:

The Secrets to Creating Amazing Headshot Portraits, New Riders, 2016.

⁶² "A fotografia é estática, mas insere-se na dinâmica de um olhar que segue na direcção não apenas do passado, mas de uma transcendência." ENTLER, Ronaldo. *A fotografia e as representações do tempo*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

⁶³ <https://i.redd.it/rtrwx807bfz21.jpg>

⁶⁴ "Para mim é um retrato sobre a conexão; de alguma forma você conecta-se com uma pessoa, visualmente e emocionalmente (for me a portrait is about connection, somehow you connect with a person, visually or emotionally)." McCurry, in *designboom*. <https://www.designboom.com/>

⁶⁵ O retrato da rapariga com os olhos destapados apresenta um olhar de vergonha, de alguém que se recusa a encarar o jornalista, que está distraída a olhar para o outro lado. Não é este o olhar que se procura no retrato comercial de estúdio, onde o objectivo é obter um olhar confiante (*confidence*) e de abertura (*approchability*), segundo Peter Hurley.

⁶⁶ Em áreas diversas da fotografia como é o caso do retrato, da fotografia de rua, do fotojornalismo, do desporto, da fotografia da natureza, etc.

⁶⁷ É também visto como um sinal de saúde.

⁶⁸ As pupilas dilatadas podem também revelar interesse pelo outro, e até atracção sexual.

⁶⁹ Em geral, tendemos a fechar o diafragma da máquina quando há muita intensidade de luz, e a abrir quando a luz é insuficiente.

⁷⁰ *Esthétique de la Photographie*, cap. 2, p. 55ss.

⁷¹ Joan Fontcuberta afirma que: “toda a fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira.” *O Beijo de Judas*, Barcelona, Gustavo Gill, 2010, p. 13.

⁷² *Esthétique de la Photographie*, p. 65.

⁷³ Neste caso temos um produto ou uma informação nova sem um conteúdo diferenciado, singular.

⁷⁴ *Unsinn* é o termo usado por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790) para o demarcar da originalidade do “génio”. § 46, A182.

⁷⁵ *Heróstrato e a busca da imortalidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pp. 67 e 145.

⁷⁶ «É próprio do acto fotográfico a inevitabilidade da testemunha, o «ter estado lá»; os melhores fotógrafos, porém, não permitem a experiência de supostamente também qualquer um poder ter estado lá e as melhores fotografias são as que mostram que só um podia lá ter estado. Mas as melhores entre as melhores produzem a estranheza de ninguém ter lá estado, levando o acto fotográfico ao seu próprio limite.»

MOLDER, Filomena, *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999. p. 85.

⁷⁷ Estas três primeiras categorias (técnica, dinâmica e originalidade) definem a “exemplaridade” (Kant) da obra.

⁷⁸ Hoje temos o *Photoshop* e a Inteligência Artificial (IA).

⁷⁹ *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume, 2011.

⁸⁰ “Haunted eyes tell of an Afghan refugee's fears” in *National Geographic*, Vol. 167, n.º 6, June 1985.

⁸¹ Sabemos hoje que esta fotografia foi editada. A questão será discutida mais à frente no parâmetro da necessidade (ética).

⁸² Lacan retirou esta formulação de uma obra de Jacques Cazotte: *O diabo enamorado* (1772).

⁸³ Se a fotografia seleccionada para a capa fosse a outra alternativa, com o véu a tapar a face e o olhar tímido, o efeito seria completamente diferente. Não estaríamos aqui a falar de uma fotografia icónica.

⁸⁴ “Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por seleccionar e fixar um determinado momento.” *Ensaios sobre fotografia*, Susan Sontag, p. 24.

⁸⁵ A fotografia tem o condão de imobilizar, de alcançar a “majestosa inactividade”, revelando como cada momento é único e precioso. Se o cinema é da ordem do sonho, da alucinação; a fotografia está mais próxima do trauma e da fantasia. O cinema está por isso mais próximo da vida, e a fotografia da metafísica, do arquétipo, da eternidade, ou seja, da suspensão do fluxo do tempo.

⁸⁶ Esta fotografia remete-nos para a condição do ícone religioso, uma imagem que nos olha.

⁸⁷ Neste caso, é a boca (voz) que tem todo o protagonismo, não é o olhar, o que lhe empresta uma condição ainda mais existencial. Lacan comenta este quadro no Seminário XII, na sessão de 17 de Março

de 1965, referindo que “o grito faz o abismo onde o silêncio se aloja.”

⁸⁸ Uma imagem como esta, fascinante (aurática), afecta-nos a partir de um determinado *punctum* (Barthes). Este ponto em que a imagem nos fere pode revelar ao sujeito o seu próprio inconsciente, pode até pôr o nosso inconsciente à mostra, a “céu aberto” como no caso da psicose.

⁸⁹ Estamos perante dois exemplos de puro fotojornalismo, sem elaboração do ponto de vista fotográfico ou estético (grau zero). Uma vez que tinham já sido publicadas inúmeras fotografias de crianças famintas e de refugiados, a questão aqui é o que faz com que precisamente estas duas imagens se tenham tornado fotografias emblemáticas. Não sendo o propriamente o tema e a excelência estética os responsáveis pelo seu carácter icónico, este só poderá residir, a nossa ver, na referida dimensão existencial.

⁹⁰ Na fotografia de Kevin Carter, o enquadramento sugere que a criança foi abandonada aos bichos, na savana. Na verdade, ela estava já a aproximar-se de um centro de atendimento sob o olhar dos presentes. De qualquer modo, esta foto levanta alguma discussão ética, nomeadamente a censura pelo facto do fotógrafo não ter auxiliado a criança indigente.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_vulture_and_the_little_girl

⁹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_Alan_Kurdi

⁹² Esta imagem poderosa, transformada em ícone dos refugiados do mediterrâneo, acabou por ter efeitos políticos: “La instantánea de un niño sirio ahogado en las costas de Turquía es capaz de desatascar acuerdos internacionales sobre refugiados e inmigración, que la burocracia y la desidia de los dirigentes políticos paralizaban.” FONTCUBERTA, Joan, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

⁹³ O Ocidente produtor de imagens e de investigação (ciência) com um olhar

condescendente sobre os povos ‘menos’ evoluídos.

⁹⁴ McCurry foi também acusado de perpetuar determinados estereótipos sobre o oriente.

⁹⁵ O símbolo maior da opressão fundamentalista seria a burca. Revelar a face das mulheres afegãs tornou-se um sinal da sua libertação. De qualquer modo, a própria Sharbat Gula (2002) disse da sua burca que era “uma coisa bonita de usar, não uma maldição”. A imagem da “rapariga afegã” terá assim servido mais tarde para justificar a intervenção americana no Afeganistão. Laura Bush, a primeira-dama dos EUA (2001), tirando partido desta narrativa, chegou a afirmar que a guerra contra o terrorismo seria “uma guerra pelos direitos e pela dignidade das mulheres.” <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2001-nov-18-mn-5602-story.html>

⁹⁶ Como refere Susan Sontag, “o que leva as pessoas a fotografar, com a excepção das situações em que a câmara é utilizada para documentar ou para registar ritos sociais, é a procura da beleza.” *Ensaios sobre fotografia*, p. 87.

⁹⁷ “A história da fotografia podia ser revista como a luta entre dois imperativos distintos: o embelezamento, que tem origem nas belas-artes, e a veracidade, que não só corresponde a uma noção de verdade à margem dos valores, que é uma herança das ciências, como também a um ideal moralizante da veracidade, adaptado dos modelos literários do século XIX e da (então) nova profissão do jornalismo independente.” Susan Sontag, *Ensaios sobre fotografia*, pp. 88-89.

⁹⁸ A necessidade jornalística de dar um rosto à notícia não se pode realizar a qualquer preço.

⁹⁹ Nos alvares do aparecimento da máquina fotográfica, muitos recusavam-se a ser fotografados para que não lhes fosse roubada a alma.

¹⁰⁰ Algo que está consagrado no artigo 12.º da *Declaração Universal dos Direitos do Homem* (1948), de 10 de Dezembro de 1948: “Ninguém poderá ser sujeito a

intromissões arbitrárias na sua vida privada, na sua família, no seu domicílio ou na sua correspondência, nem ataques à sua honra e reputação. Contra tais intromissões ou ataques, toda a pessoa tem direito a protecção da lei.” Temos aqui, por um lado, o direito do fotógrafo de tirar as suas imagens e, por outro, o direito do fotografado à sua privacidade.

¹⁰¹ Nas palavras do próprio fotógrafo: “When I walked into the classroom I was kind of convinced that she was really an amazing person but she was very shy. So I started off by photographing the other students, because I thought if I approach her straight away and she says ‘No’ that would be ‘No’ for the rest of the day. So I photographed her classmates and got them involved in the process. I wanted her to feel that she was almost excluded so that she’d want to take part in it and, sure enough, it got to the point where she agreed.” ANG, Tom, *Photography. The definitive visual history*, New York, DK Publishing, 2014, p. 306.

¹⁰² É o caso do fotógrafo Tony Northrup: https://www.youtube.com/watch?v=RuFKpaV_jjo

¹⁰³ Temos aqui uma espécie de volte-face fantasmático; terá o fotógrafo realizado inconscientemente a sua própria fantasia?

¹⁰⁴ <https://digitalrev.com/2016/06/08/eyes-of-the-afghan-girl-a-critical-take-on-the-steve-mccurry-scandal/>

¹⁰⁵ A polémica estalou com o comentário do fotógrafo Paolo Viglione no seu blog em 23 de Abril de 2016, depois de visitar uma exposição de McCurry (Il mondo di Steve McCurry) na Venaria Reale em Itália e ter encontrado um estranho detalhe numa fotografia de McCurry tirada em Cuba. <https://www.paoloviglione.it/quando-steve-mccurry-etc-etc/>

¹⁰⁶ Neste caso, o fotógrafo indiano, Satish Sharma, fez vários comentários nada abonatórios ao modo de trabalhar de McCurry, reforçando a manipulação das imagens e acusando-o de encenar determinadas fotos que seriam apresentadas depois como instantâneos:

“I am not at all surprised at the digital manipulation (done by him) to create the perfect frame. [...] I have watched him rig (stage) his pictures. (He) arranged the subjects (back then) because chromes (slide film) could not be that easily manipulated.” <https://digitalrev.com/2016/06/08/eyes-of-the-afghan-girl-a-critical-take-on-the-steve-mccurry-scandal/>

¹⁰⁷ Na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), Kant falou da anulação da experiência do belo natural logo que nos apercebemos que houve encenação (Cf. Exemplo do “rapaz travesso” no parágrafo 42).

¹⁰⁸ Em vez de reproduzir a realidade, o fotógrafo passa a criar (encenar) a realidade que quer fazer passar como real, como autêntica.

¹⁰⁹ <https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/>

¹¹⁰ Mesmo depois de estalar a polémica, quando foi interrogado especificamente se era contra o uso do Photoshop, McCurry respondeu: “It shouldn’t add or subtract things. I think that Photoshop is a tool to color correct and to do various sharpening [...]. Everybody does that. [...] I think as far as adding or subtracting things that’s not something that you should or needs to be done or should be done.” <https://www.youtube.com/watch?v=jmp6hLZqJJE>

¹¹¹ Esta versão, a mais próxima do original, é aquela que foi apresentada na exposição em Lisboa, na Cordoaria (2022-2023) e que está disponível no site do fotógrafo. <https://www.stevemccurryshop.com/store/p/do-chua-n4ac9>

¹¹² O que comprova que a fotografia original foi alterada, sofrendo uma operação de limpeza de algumas ‘imperfeições’. <https://digitalrev.com/2016/06/08/eyes-of-the-afghan-girl-a-critical-take-on-the-steve-mccurry-scandal/>

¹¹³ Gianmarco Maraviglia, fundador e director da agência *Echo Photojournalism*, não poupou o fotógrafo norte-americano: “O que ele fez no *Photoshop* está completamente fora dos limites do poder da profissão. Na minha opinião,

ninguém deve mexer num único pixel, quando se trata de fotojornalismo". <https://learnerman.dw.com/en/ethical-lapse-photoshop-scandal-catches-up-with-iconic-photojournalist-steve-mccurry/a-19296237>

¹¹⁴ Na verdade, McCurry está entre o fotojornalismo e a fotografia de viagem (travel photography).

¹¹⁵ "I'm a visual storyteller not a photojournalist." [Entrevista cedida a Olivier Laurent]. TIME, New York, 30 Maio 2016. <http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/> Outras entrevistas, fala sobretudo de produzir "ensaios fotográficos" no sentido de criar "uma história sobre um lugar, uma região, um povo, uma tribo, ou o que seja."

¹¹⁶ Na resposta ao site PetaPixel, McCurry fez a seguinte declaração: "Today I would define my work as visual storytelling, because the pictures have been shot in many places, for many reasons, and in many situations. Much of my recent work has been shot for my own enjoyment in places I wanted to visit to satisfy my curiosity about the people and the culture. For example, my Cuba work was taken during four personal trips. My photography is my art, and it's gratifying when people enjoy and appreciate it. I have been fortunate to be able to share my work with people around the world. I try to be as involved as much as I can in reviewing and supervising the printing of my work, but many times the prints are printed and shipped when I am away. That is what happened in this case. It goes without saying that what happened with this image was a mistake for which I have to take responsibility. I have taken steps to change procedures at my studio which will prevent something like this from happening again." <https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/>

¹¹⁷ Era nessa qualidade que aparecia no seu próprio *site*, assim como ainda consta em muitos outros *sites* e biografias.

¹¹⁸ A partir de 1:09:48, apresenta-se uma visão minimalista e muito parcial da polémica.

¹¹⁹ Uma das questões que poderá colocar-se neste parâmetro sobre a necessidade (ética) é determinar até ponto as falhas éticas poderão comprometer o valor da obra (mesmo quando esta prima pela sua excelência) e até a carreira do artista.

¹²⁰ Na verdade, a encenação começou bem cedo, por exemplo com o *Auto-retrato de um Homem Afogado* (1840) de Hippolyte Bayard. Mais recentemente, temos o caso do fotógrafo norte-americano Duane Michals, por exemplo *Grandpa Goes to Heaven* (1989). De um modo mais evidente e assumido, temos a obra de Jeff Wall.

¹²¹ Nas palavras de Ansel Adams: "You don't take a photograph, you make it." <https://express.adobe.com/page/g9tj6VHGpjdqT/>

¹²² No caso da comédia, a questão da liberdade de expressão é ainda mais delicada, pois os limites são porventura ainda mais difusos.

¹²³ "I think there's never a situation where you don't want to take a picture. You shouldn't take a picture. The only time you would hold back from taking a picture would be if you're disrespecting somebody, or you feel that you're invading somebody's privacy. You don't want to create bad karma. You don't want to create ill will. You don't want to upset people. I think that's kind of the line you have to respect. But I never censor myself. I always make the picture and then decide later if it was the right thing to do. But again, you have to have that base line. You don't want to be disrespectful. That's really never a good thing." *Masters of Photography, Masterclass, Lesson 11 - Tell a story.*

¹²⁴ Steve McCurry, *Masters of Photography, Masterclass, Lesson 11 - Tell a story.*

¹²⁵ Apesar de autênticos, muitos destes rostos são para nós ocidentais exóticos.

¹²⁶ *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

¹²⁷ No caso das grandes obras, ironicamente, podemos dizer que a identidade da personagem não só se tornou devedora como até refém do retrato realizado.

¹²⁸ "Most of my images are grounded in

people. I look for the unguarded moment, the essential soul peeking out, experience etched on a person's face. I try to convey what it is like to be that person, a person caught in a broader landscape, that you could call the human condition." *Portraits*, Steve McCurry.

¹²⁹ Retratos onde não falta a componente emocional. Como vimos, o retrato da "rapariga afegã" está particularmente intensificado a esse nível. Nas suas palavras: "I think a good portrait is one that says something about the person. A portrait should have some emotional component to it." Caso para se afirmar que a boa fotografia sempre foi capaz de despertar a nossa imaginação e o sentimento, contrariando o parecer de Baudelaire e de Proust, de que "o olhar frio da objectiva" estaria vocacionado para uma reprodução de cariz meramente técnico e científico.

¹³⁰ "Fascina-me como, às vezes, a nossa história está toda no nosso rosto, e de uma forma tão contundente, tão evidente." McCurry, JN. <https://www.must.jornaldenegocios.pt/prazeres/artes/detalhe/steve-mccurry-e-o-que-todos-temos-em-comum>

¹³¹ "Somos todos o mesmo, mesmo sendo completamente diferentes" Steve McCurry, JN. *Ibidem*.

¹³² "Mas estas diferenças culturais não são assim muito significativas quando comparadas com uma natureza muito maior que partilhamos, e que tantas vezes sofre de falta de respeito e de outras coisas parecidas..." Steve McCurry, JN. *Ibidem*.

¹³³ "Photography is about appreciating the world, to find an image, to find a situation which speaks a universal language. I have this constant need, or this urge to put together a kind of photo album of our species before the world moves on and its shades get washed way." *McCurry: The Pursuit of Colour*. <https://mccurrythemovie.com/>

¹³⁴ "I've often believed that a person's life stories are kind of written on their face. it's magical, its mystical the way you can connect to a person, its hard to describe, you know it

when you see it." McCurry, *designboom*.

¹³⁵ O exterior seria uma encenação visível da nossa condição interna.

¹³⁶ *The Hero with a Thousand Faces* (1949), Joseph Campbell.

¹³⁷ "The most important thing is you should always be safe. No picture is worth a life. I think it's always important to take risks. But you always should work inside a margin of safety." *Masters of Photography*, Masterclass, Lesson 3 - Going to War.

¹³⁸ A viagem é porventura uma das maiores metáforas para dar conta da vida humana. McCurry viajou para aprender e ser transformado pela viagem.

¹³⁹ Nas suas próprias palavras: "A minha intenção é obter imagens dotadas de sentido e, com isso, dar sentido à minha própria vida." <https://www.revistaprosaveroearte.com/steve-mccurry-clicando-a-alma-do-mundo/>

¹⁴⁰ "You never go wrong following your heart. You never go wrong photographing what you care about and what you're passionate about." *Masters of Photography*, Masterclass, Lesson 2 - The early years.

¹⁴¹ Podemos assim perceber que o estético poderá conduzir ao ético, ou seja, que a experiência empática com o outro nos revela a sua dignidade, reforçando em nós o respeito por cada ser. Quando perguntado sobre a lição mais importante que aprendeu na vida, McCurry respondeu: "that people wherever they are, whatever country or nationality, there's a commonality among people, and people, wherever they are in the world, they want be respected and they want to be loved and if you can respect people, it's a wonderful world and doors open up and everything's fine. When people are disrespected, then things get ugly and thinks get nasty, and I think a lot of... I look around at some of the conflicts in the world and I think that's the root of the problem. People are disrespected, and that's kind of the major thing I have kind of learned." *One on One - Steve McCurry*: https://www.youtube.com/watch?v=ROySql_No0o

Framing a paisagem.

Movimento, Paisagem e Cinema

Vitor dos Santos Gomes

Artista plástico e docente do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes da Universidade de Évora. Doutor em Belas Artes, especialidade Ciências da Arte na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Centro de História e Investigação Artística (CHAIA). Investigador - IN2PAST: Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território.

vmsg@uevora.pt

Resumo

Este ensaio pretende refletir a relação do tempo, espaço e movimento, com a temática da paisagem nas artes visuais e no cinema. A noção humana de tempo encontra-se ligada de forma íntima às percepções fornecidas pelos sentidos - com destaque certamente para o sentido da visão - o que faz com que a noção humana de tempo se encontre diretamente influenciada pela luz e pelo movimento. A maneira como o mundo físico é observado, como se regista visualmente e assume o seu poder visual é profundamente relevante para o manuseio dos materiais da paisagem no cinema; os termos da relação permitem que a experiência seja captada num sentido de primeira ordem. Isso acontece através dos próprios processos de representação que constituem a faculdade da memória, do tempo e do movimento e não como um subproduto psicológico das percepções e pensamentos ligados a essa experiência. A mobilidade implica a conjugação do espaço e do tempo, mas também mobiliza rupturas na paisagem.

Palavras-chave: Cinema; Paisagem; Tempo; Movimento.

Abstract

This paper aims to reflect the relationship between time, space, and movement, with the theme of landscape in visual arts and cinema. The human notion of time is intimately linked to the perceptions provided by the senses - with emphasis certainly on the sense of vision - which means that the human notion of time is directly influenced by light and movement. The way in which the physical world is observed, how it is visually registered and assumes its visual power is profoundly relevant to the handling of landscape materials in cinema; the terms of the relationship allow the experience to be captured in a first-order sense. This happens through the representation processes that constitute the faculty of memory, time, and movement and not as a psychological by-product of the perceptions and thoughts linked to this experience. Mobility implies the combination of space and time, but it also mobilizes ruptures in the landscape.

Keywords Cinema; Landscape; Time; Movement



Fig. 1. Claude Monet,
Manneporte (Étretat), 1883.

Take One: Definição de paisagem

A paisagem envolve o isolamento de uma certa medida espacial e de um determinado período temporal. Ou seja, todas as noções de paisagem são produzidas pela interpretação humana que, simplesmente devido à fisiologia humana ou devido à obliquidade política ou cultural, é seletiva. Os subseqüentes tratamentos estéticos da paisagem, seja em pintura, fotografia ou filme, envolvem mais seleção, interpretação e omissão, seja por um indivíduo ou por um grupo. As paisagens podem ser reconfortantes ou assustadoras, desafiadoras ou tranquilizadoras; como salienta Kenneth Clark: “Na paisagem a pintura tem tido uma história curta e descontínua. Na maior idade da arte europeia, da idade do Pártenon e a idade da Catedral de Chartres, a paisagem não poderia existir; para Giotto e Michelangelo era uma impertinência. É só no século XVII, que grandes artistas ocupam a pintura de paisagem por si só e tentam sistematizar as regras. Somente no século XIX vai tornar-se a arte dominante e criar uma estética¹”

Paisagens retratadas são, muitas vezes, simbólicas e frequentemente contribuem para a formação social, que refletem sobre as sociedades humanas e as normas sociais onde se inserem. Neste sentido a paisagem pode ser encarada como um espaço ilusionista, em que as características inventadas são desenvolvidas e a topografia é secundária para a sua evocação, onde a relação entre o indivíduo, ou o coletivo, e a sua representação é ainda mais acentuada².

Uma definição de paisagem, portanto, precisa reconhecer diferentes tipos de ambientes, do rural para o urbano, do macro ambiente da ecologia ao micro-ambiente da habitação humana. Representações de paisagens podem incorporar as manifestações da modernidade, isto é, inteiramente compostas de acontecimentos da natureza. Enquanto é possível reduzir as definições de

paisagem com base na intervenção humana, na sua ausência, na presença de recursos naturais, ou através, do impacto das suas características notáveis. O ponto-chave sobre paisagens é que elas são compostas de muitos elementos e estes elementos interagem para criar a nossa concepção global do mundo.³

Como um mapa, a paisagem cinematográfica é a instituição da ordem sobre os elementos da paisagem, recolhendo a distinção entre o construído e o descoberto. Como um mapa, a paisagem cinematográfica tem envolvido tecnologias e técnicas que têm evoluído. Através do século XX, a associação de novas tecnologias do cinema com a formação de paisagens cinematográficas, procedeu para melhorar as formas em que a comunicação e a interpretação da paisagem foram compartilhadas⁴.

A escrita cinematográfica exprime-se como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. Na opinião de João Mário Grilo, “quaisquer que elas sejam, as palavras de ordem no cinema, as unidades elementares da sua linguagem e dos enunciados institucionais em que ela se exprime e atualiza, relevam, portanto, de uma pragmática que se representa nos filmes e na natureza performativa dos seus enunciados. A profundidade de campo da imagem do cinema não esbarra na Natureza, nem na intencionalidade da mise en scène, nem sequer nos modos e nas dificuldades técnicas de conjugação ótica do mundo, mas no contorno e nos limites de uma palavra institucional e no efeito-território que ela produz; o campo cinematográfico – a porção de espaço contido pelo enquadramento da câmara – não é, por isso, apenas imagético; possui uma substância política”⁵.

O cinema atingiu um ponto-chave do seu desenvolvimento na última parte do século XX com a chegada das novas tecnologias do cinema digital. Tecnologias digitais, progredindo rapidamente na frente doméstica como o *hardware*, como o Apple Mac, o primeiro computador doméstico prontamente acessível, aparecem na década de 1970 depois, softwares como o CD-ROM, chegaram no início de 1980, oferecendo armazenamento de dados, prosseguindo com o DVD na década de 1990.

A chegada das tecnologias digitais ao cinema coincidiu com uma reorientação da nossa compreensão do que constitui uma nação, ou estado-nação, com uma reavaliação da ideia de comunidade, correspondente ao surgimento de comunidades fundadas no *world wide web*, facilitado pela internet e com a crescente importância do global, apoiada por esta comunicação digitalmente melhorada. No entanto, conceitos e ideias que atualmente informam a nossa compreensão do cinema e das paisagens cinematográficas, são aqueles conceitos e ideias, formadas na era analógica do século XX.

No futuro, aqueles que nasceram na era digital emergente podem ter uma resposta diferente a paisagens cinematográficas, fundadas sobre a coerência da imagem e som, talvez, em vez de sobre a correspondência do filme para com um sentido da forma preexistente, ou verossimilhança conectada com experiência. Mas aqui, no fim da era analógica, as paisagens cinematográficas⁶

relacionam-se com a natureza análoga da representação, e esta representação é produzida pela seleção, construção ou de uma mistura destas, e estas paisagens têm graus correspondentes de autenticidade e de originalidade.

"Framing" a paisagem

A película cinematográfica, é composta por fotogramas⁷ de referência, bem como de fotogramas de composição, e em grande parte apresenta a sua arte como uma escolha de sequências. Representações de paisagens, como combinações complexas de encontros visuais ou de características escolhidas, enfatizam a incrível variedade de possíveis inter-relações que compõem o mundo.

As paisagens cinematográficas são ainda mais complicadas pela leitura da observação do movimento, pois dependem do fotograma para sugerir uma leitura e limitar o alcance das interpretações. Embora possa ser possível visualizar um filme em que a linha entre um fotograma e o seguinte pode ser vista como totalmente contínua, os fotogramas dão-nos a aparência de estarem desprovidos de limites, e as tecnologias do cinema têm sido utilizadas para fornecer imagens encapsuladas que, ao invés de limitar a percepção humana, têm a capacidade de melhorá-la.⁸

Ou seja, a importância do fotograma cinematográfico é a sua capacidade de tornar possível uma interpretação e uma compreensão conferida pela forma. Essa estrutura formal, relacionada com

Fig.2 Frame: *Playtime*, Jacques Tati's. 1967.



o contexto histórico da arte pictórica, é um dispositivo que permite, tanto quanto as estruturas formais de certos tipos de poesia, que ensinam o poeta a melhor traçar o seu argumento poético.

Como Ross Gibson⁹ assinala: “A câmara não é uma máquina projetada para expressar a sublimidade - baseada num padrão panteísta romântico ou pós-modernista, o tipo de um sistema global, que antes de uma união centralizada, começa a se desintegrar. A câmara não expressa uma “inepressividade”, muito pelo contrário. Ela é projetada para não deformar os códigos da perspectiva que foram instalados na prática da arte durante o renascimento.”¹⁰

O papel do enquadramento no cinema, usando a câmara para gravar ou selecionar paisagens, é diferente, no entanto, do papel da tela na pintura. Dentro da “moldura” cinematográfica o movimento, geralmente, é um dos indicadores essenciais do significado. O *frame*, mais frequentemente, é um contributo para o movimento (isto é, ele é conhecido por ser uma parte de um continuum); muitas vezes contém o movimento, mas sugere que este movimento vai além de seus limites.

Dentro do fotograma, o movimento da câmara pode ocorrer, através da utilização de uma focagem profunda ou menos profunda; O plano, em cinema, é um fragmento de filme rodado ininterruptamente, ou que parece ter sido rodado sem interrupção. É, portanto, um conjunto ordenado de fotogramas ou imagens fixas, limitado espacialmente por um enquadramento (que pode ser fixo ou móvel) e temporalmente por uma duração. Os fotogramas, planos, cenas e sequências constituem uma hierarquia de unidades do produto audiovisual, tanto para o planeamento e realização quanto para a receção e análise do seu significado.

No momento da filmagem, o plano inicia-se sempre que a câmara é ligada para a captação de imagens e termina quando ela é desligada. Neste sentido, a noção de plano confunde-se muitas vezes com a da filmagem. No entanto,



Fig.3 - Frame: *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

no cinema ficcional, um mesmo trecho narrativo pode ser encenado e filmado várias vezes de um mesmo ponto de vista, constituindo várias filmagens de um mesmo plano. Portanto, na filmagem, cada tomada é uma tentativa de rodar um plano.

Dentro de qualquer fotograma ou panorâmica geral de qualquer paisagem cinematográfica, não só o movimento, mas a cor e a forma possuem um papel central. A cor e a forma no cinema têm precedentes naturais. Precisamos de olhar para os reinos animal ou vegetal para reconhecer o papel da cor e da forma em revelações de perigo ou de segurança, na formação de padrões de comportamento ou nos ciclos de atividade sazonal. O mundo natural, informa os nossos próprios sentidos, instintivos e práticos, e tem minimizado a nossa natureza construtiva, sugerindo-nos modos em que pode compor e instrumentar a nossa arte visual.¹¹

Dada a qualidade expansiva do cinema, a gama de potenciais tonalidades e configurações alternativas é considerável, e o papel dos cineastas ou colaboradores criativos numa equipa de cinema, é reforçado. Em muitos casos, as paisagens cinematográficas envolvem um grupo ou uma visão compartilhada; em alguns casos, eles são o produto de um forte senso individual, no entanto, relacionado com uma história cultural ou social. No entanto, em todos os casos clássicos ou em configurações alternativas, assentam ambos em convenções comuns de referência.

Estes funcionam como memórias coletivas, recordando-nos a nossa compreensão do mundo natural e podem descrever as nossas associações intuitivas que, em muitos aspetos, são anteriores à nossa linguagem oral. O cinema, portanto, e a “língua” das paisagens cinematográficas, são retratos que conectam os cineastas e os diversos públicos com um senso inato e primitivo do eu e do mundo.¹²

As paisagens cinematográficas não são simplesmente instantâneas, rementem para os nossos “lugares” e para uma categoria geral, que as definem, antes da sua representação. Este auxiliar mnemónico, fundado sobre a complexidade de um enquadramento e de uma justaposição de enquadramentos, onde o lugar dos elementos da composição cinematográfica na nossa compreensão humana é inata, é atemporal e não necessariamente corresponde ao tempo do dia-a-dia, que é sujeita a vida humana.

Pelo contrário, da forma discutida por Henri Bergson¹³, desta vez é real ou pura e estimula as memórias que se entrelaçam com as ações de superfície da existência quotidiana. As sugestões de Bergson tem uma especial referência aqui porque, na análise das paisagens cinematográficas, é possível observarmos um conjunto de características de referenciais que são tanto metafísicos como físicos. Bergson relatou:

“Tudo, então, deve acontecer como se uma memória independente reunisse as imagens com o que elas sucessivamente ocorrem ao longo do tempo; E como se o nosso corpo, juntamente com o seu contorno, nunca foi mais do

que uma de entre estas imagens, o último é o que obtemos em qualquer movimento fazendo uma secção instantânea no fluxo geral do devir.”¹⁴

Por paisagens cinematográficas, enquanto obviamente parte de um *continuum* e igualmente compostas por *frames*, podem ser consideradas também condutores de memórias e de uma forma de tempo, que transcende o próprio cinema.

Seria incorreto, no entanto, sugerir que as paisagens cinematográficas são compostas apenas de imagens e o de um “arranjo cuidadoso”, de uma coleção, ou de uma construção dessas imagens. E os sons da paisagem? Som e música são partes integrantes das paisagens cinematográficas. Se estes funcionam como reforços naturalistas da imagem, ou se eles são complementares, a sua contribuição é considerável. Os ambientes acústicos no cinema revelam um conjunto de relações com o som, bem como oferecem uma variedade de associações para a narrativa cinematográfica, para as respostas do público bem como para as possibilidades de composição disponíveis para os diretores e os editores.

Como o movimento, a cor ou a forma, as paisagens cinematográficas podem usar o som no filme como um atributo, mas não como um elemento discreto, concreto; em vez disso, o som de cinema é experiente em relação ao que vemos na tela; o que ouvimos, adiciona, pergunta, progride, estende, conclui ou desafia a ação, a imagem, o movimento, a cor ou a forma.

O som, ou a música, pode num primeiro plano - fazer uma sinalização próxima da ação ou do evento, sugerindo traços de caráter ou de potenciais narrativas. Um momento específico de movimento, por exemplo, pode ser indicado na paisagem cinematográfica, tanto através da incorporação de som e de música, como pelo uso de certo tipo de vestuário ou de uma configuração narrativa. Também o som ou em especial a música, salienta a natureza performativa do filme, e os aspetos teatrais da paisagem cinematográfica podem ser aumentados pelo uso de som e/ou da música.

Considerando que o espaço visual é quase exclusivamente sólido ou opaco, o espaço *cinematográfico* pode ser transparente. Curiosamente, se invertermos as ideias desta relação em termos do visual e do auditivo no cinema, poderíamos ver o filme como um mapa transparente com o seu próprio som.

Os mapas representam a tentativa para encarnar o físico. Não mais objetos em si, mas pelo contrário são a tela em que a representação encontra a sua forma. O som e a música, como com a imagem, têm uma perspetiva. Eles podem adicionar uma profundidade mimética de um *frame*, ou a sequência de um filme. Eles também podem ser puramente evocativos, e este é frequentemente o caso com a música nos filmes. Os aspetos sensoriais das paisagens cinematográficas notavelmente são avaliados na diferenciação entre o som, a música e de fato o barulho. O barulho, que tende a denotar o som desagradável ou o inesperado, interrompe uma paisagem cinematográfica, sugerindo uma perturbação para o equilíbrio da imagem ou de uma banda sonora.¹⁵

O enquadramento de uma paisagem cinematográfica envolve uma complexa combinação de características encontradas ou escolhidas - um pouco visuais, algumas sonoras, algumas relacionadas com o movimento, algumas com base na compreensão inata. A variedade de inter-relações entre esses recursos é infinita e depende não só na criatividade individual ou interpretação individual, mas também do grupo ou da compreensão cultural. A paisagem cinematográfica também é formal e conceptual e a leitura das paisagens cinematográficas endereça-nos para ser cúmplices com os cineastas e os espectadores do cinema. A memória do "olhar" é ao mesmo tempo construída temporalmente, social e culturalmente, que reúne e a coloca em primeiro plano, quando é necessário.

Ao lidar com os elementos pictóricos e sensoriais separados uns dos outros no tempo, também é essencialmente uma operação social que define como eles vão juntos, ou o que eles têm em comum, e então o que permite que esses dados sejam recuperados numa retrospectiva visual. É igualmente numa base culturalmente partilhada que a nostalgia do lugar, do tempo, das paisagens e do passado implica um retorno em

Fig.4 William Turner, *Chuva, Vapor e Velocidade - O Grande Caminho-de-Ferro Ocidental*, 1844.



direção a um estado anterior da existência, marcado por um papel comum e lembrado, que nos é dado pela natureza.

Quais as implicações das nossas experiências visuais, num mundo cada vez mais centralizado no olhar, movimento e no tempo?

Construindo ficções visíveis e paisagens, o cinema apropria-se de modo particular do espaço e do tempo através das texturas de cenário/espaço, montagem, luz, som e edição. A paisagem, como uma escrita do imaginário e da memória social, integra o cinema no seu movimento permanente de re-criação e de tempo.

Por outro lado, o cinema ao criar diferentes realidades torna-se num potente intermediário na construção da própria paisagem e do seu tempo. O cinema torna-se assim num arquivo que reúne não somente um vasto repertório de documentação sobre o espaço paisagístico, quanto sobre as mudanças nas conceções da paisagem no imaginário coletivo, uma vez que esse também entende as alterações constantes do tempo na paisagem. Roland Barthes refletiu com um propósito diferente em mente e reconheceu que tanto quando, influenciado por *Eisenstein*, pensou numa teoria de fotogramas (ou *Frames*) no cinema, a fim de compreender o que escapa à temporalidade, ao movimento e fixa na condução do filme através do projetor e da narrativa. "O fotograma", escreveu Barthes, "ao instituir uma leitura que é ao mesmo tempo instantânea e vertical desconsiderando o tempo lógico (que é apenas um tempo operativo); ensina-nos a dissociar a restrição técnica (as filmagens) do autenticamente fílmico, que é o significado do 'indescritível'.¹⁶

Quando contemplamos um momento ou um movimento, um *Frame* de um filme, suspendemos de seguir a história por um momento, mesmo que a narrativa não desapareça completamente da nossa consciência - ao qual podemos acrescentar que é precisamente porque a narrativa não desaparece da nossa consciência, porque podemos rever novamente a "*história*" a qualquer momento. A interrupção da narrativa pela contemplação tem o efeito de isolar o objeto do olhar, momentaneamente, libertando-o da sua função narrativa.

Descrevendo de uma maneira diferente, a contemplação do espetáculo fílmico, depende de um olhar autónomo: "é este olhar que permite a noção da paisagem fílmica na ficção narrativa (e documentário com base num evento); torna possível a transição da configuração à paisagem.¹⁷" A contemplação da configuração espacial liberta-a brevemente de sua função narrativa (mas talvez, nalguns casos, somente para o tempo de um pensamento); por um instante, o cenário natural ao ar livre, de uma narrativa de ação, é considerado por seu próprio direito, como uma paisagem.

Depois de quatro séculos de desenvolvimento, este modo de ver a paisagem constitui hoje um hábito cultural e um modo de olhar o mundo, revelando-se não só na nossa capacidade de ver paisagens reais no local, mas também na nossa capacidade de trazer um "olhar de paisagismo" sobre imagens que não imediatamente derivam do género (por exemplo, obviamente, imagens

filmicas). Nesses casos, é o contexto cultural que torna possível direcionar o olhar de “paisagem” para os espaços narrativos de filmes de ficção, apesar da ausência de estratégias ou intenções para torná-los autônomos. Repousando sobre o espectador para assegurar o movimento de ajuste à paisagem e, quando possível, tornar o espaço autônomo, para interromper, por um momento, a sua ligação com a narrativa. A paisagem comparece quando, ao invés de seguir a ação ou o movimento, ligamos o nosso olhar em direção ao espaço e vamos contemplá-lo, em e em si mesmo.

Notas

¹ Cf. CLARK, Kenneth; *A Paisagem na Arte*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1964. P.12.

² Ver JACKSON, John Brinckerhoff; *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

³ Ver ANDREWS, Malcolm; *Landscape in western art*. New York: Oxford University Press, 1999. P.43-44.

⁴ Ver CASEY, Edward S.; *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis/London: n University of Minnesota Press: 2002.

⁵ Cf. GRILO, João Mário; *A Ordem no Cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993. P. 4-5.

⁶ Ver LEFEBVRE, Martin; *De la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*, 1998. P.94.

⁷ Denomina-se fotograma cada uma das imagens impressas quimicamente no filme cinematográfico. Fotografados por uma câmara a uma cadência constante (desde 1929 padronizada em 24 por segundo) e depois projetados no mesmo ritmo, em registo e sobre uma tela, os fotogramas produzem no espectador a ilusão de movimento. Isto deve-se à incapacidade do cérebro humano de processar separadamente as imagens formadas na retina e transmitidas pelo nervo ótico, quando percebidas sequencialmente acima de uma determinada velocidade. Esta persistência da visão faz com que

a nossa percepção misture as imagens de forma contínua, dando a sensação de movimento natural. Como imagem individual de um filme, o fotograma corresponde ao “frame” do vídeo, e ambos são genericamente chamados de ‘quadros’ de um produto audiovisual. A origem do fotograma remonta às origens da própria fotografia, quando o alemão Johann Heinrich Schulze em 1724 descobriu a sensibilidade dos sais de prata à luz.

⁸ P. Adams Sitney realça o efeito desta temporalidade, adequada à linguagem da paisagem filmica: “o uso de paisagens sublimes frequentemente coincide com situações meteorológicas espetaculares. O cinema foi a primeira arte que poderia representar a temporalidade e o ritmo de uma tempestade.” Cf. Sitney, P., Adams; “Landscape in Cinema: The Rhythms of the World and the Camera,” In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. Salim Kemal e Ivan Gaskell, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p.112.

⁹ Ross Gibson (1956) é Professor da Creative & Cultural Research na Universidade de Canberra. Nessa função, ele trabalha de forma colaborativa na produção de livros, filmes e obras de arte. O autor supervisiona estudantes de pós-graduação e durante o início de 2000, foi diretor executivo da criação para o estabelecimento do Centro Australiano para a imagem em movimento na *Federation Square*, em Melbourne. Nos últimos anos, ele desempenha funções de Professor na UTS e na Universidade de Sydney.

¹⁰ Cf. GIBSON, Ross; *Camera natura: Landscape in Australia feature films, framework 22/23* (1983), 47-51. (50).

¹¹ Ver BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin; *Film Art: An Introduction*, Fourth Edition, Nova Iorque; McGraw Hill, 1993, p.212.

¹² Idem, ibidem, p.214.

¹³ Henri Bergson (1859/1941) foi um filósofo e diplomata francês. Conhecido principalmente pelos seus livros *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *Matéria e Memória*, *A Evolução Criadora* e *As Duas Fontes da Moral e da Religião*; a sua obra é de grande atualidade e tem sido estudada em diferentes áreas como o cinema, literatura, neuropsicologia, bioética, entre outras. Recebeu o Nobel de Literatura de 1927.

Referências

ANDREWS, Malcolm; *Landscape in western art*. New York: Oxford University Press, 1999.

BARTHES, Roland; "Le troisième sens," in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris: Gallimard, 1982).

BERGSON, Henri; *Matéria e Memória*. Londres, 1991.

BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin; *Film Art: An Introduction*, Fourth Edition, Nova Iorque; McGraw Hill, 1993.

CASEY, Edward S; *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis/London: n University of Minnesota Press: 2002

¹⁴ Cf. BERGSON, Henri; *Matéria e Memória*. Londres, 1991, p.77.

¹⁵ Ver BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin; Idem, ibidem, p.218.

¹⁶ Cf. BARTHES, Roland; "Le troisième sens," in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris: Gallimard, 1982), p.61.

¹⁷ Cf. LEFEBVRE, Martin; *De la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Collection: Champs visuels; Editions-Harmattan. Paris, 1998. P.94.

CLARK, Kenneth; *A Paisagem na Arte*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1964.

GIBSON, Ross; *Camera natura: Landscape in Australia feature films, framework 22/23*. Sydney (1983).

GRILO, João Mário; *A Ordem no Cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993.

LEFEBVRE, Martin; *De la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Collection: Champs visuels; Editions-Harmattan. Paris, 1998.

Da gravidade da mortalidade à mobilidade em queda da imortalidade: uma análise de “As Asas do Desejo”, de Wim Wenders

Mónica Santana Baptista

Doutorada em Artes (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa), estudou Ciências da Comunicação (FCSH-UNL) e Cinema na (ESTC-IPL). Trabalhou como argumentista e anotadora em várias longas-metragens. Docente de Cinema, nas áreas de Narrativas, Argumento e Guionismo, desde 2009. Professora da Licenciatura e Mestrado, no Departamento de Cinema da ESTC, desde 2015. Autora de diversos ensaios de Cinema e Narrativas, publicados em revistas científicas da área. Realizou e escreveu em 2023 uma curta-metragem.
monica.santana.baptista@gmail.com

Resumo

O presente artigo procura analisar *As Asas do Desejo* e as suas personagens, à luz do conceito de mobilidade. No filme de Wim Wenders, as dimensões do imanente e do transcendente entram em relação, nas suas várias intercepções, convocando, desse modo, um questionamento sobre o espaço e o tempo. A cidade de Berlim é também uma das personagens entre tempos e espaços, com um muro ainda a dividi-la, bem como aos seus habitantes. Para uma reflexão mais aprofundada do tema e do filme foram convocados os autores George Steiner, Simone Weil, Santo Agostinho, Miguel de Unamuno e Emanuel Levinas.

Palavras-chave: Cinema; Mobilidade; Anjo; Imanente-transcendente; Berlim; Wim Wenders

Abstract

The article studies *Wings of Desire* and its characters, having mobility as the center issue of analysis. In Wim Wenders' film, dimensions of immanence and transcendence are in relation in their multiple interceptions, calling attention to new ways of questioning space and time dimensions. Berlin is also a "character" between times and spaces, with the wall still dividing the city, and consequently its habitants, and their ways of living and feeling. To a more complete reflection on this issue, the theoretical studies of George Steiner, Simone Weil, Santo Agostinho, Miguel de Unamuno and Emanuel Levinas will be important.

Keywords: Cinema; Mobility, Angel; Immanence/Transcendence; Berlin, Wim Wenders

"Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia a sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo o Anjo é terrível.

E eu contendo-me, pois, e reprimindo o apelo do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia valer? Nem Anjos, nem homens e o intuitivo animal logo adverte que para nós não há amparo neste mundo definido. Resta-nos, quem sabe, a árvore de alguma colina, que podemos rever a cada dia; resta-nos a rua de ontem e o apego quotidiano de algum hábito que a nós se afeiçoou e permaneceu."

Rainer Maria Rilke,

in Elegias de Duíno - Primeira Elegia

O céu, os anjos e a câmara de Wenders sobre Berlim

"Quando a criança era criança não sabia que era criança. Tudo era cheio de vida e a vida era única. Quando a criança era criança não tinha opinião sobre nada. Não sabia que era criança. (...) Sentava-se de pernas cruzadas, saía a correr..."

No começo surge um poema. Alguém escreve e lê num tom cantante versos desse poema. Peter Handke, co-argumentista, é o autor destes versos que vão aparecendo ao longo do filme. Sabemos, no fim, que se trata da escrita e da voz de Damiel, o anjo que caiu na mortalidade, e que por amor se tornou humano.

O que interpretamos desta entrada de *As Asas do Desejos* (1987), de Wim Wenders: o homem antes de se tornar adulto ou perder a sua essência de criança, vive a existência sem necessidade de conceitos ou formulações sociais. O poema de Handke depreende um momento em que a criança que é criança deixa de o ser, quando entra no mundo dessa espécie de consciência de si e do mundo, racionalizando o que sente.

Simone Weil, em *A Fonte Grega*, recorda uma espiritualidade helénica transversal à *"Ilíada"*, a uma certa "memória dolorosa" em Ésquilo, e ao princípio da reminiscência platónica:

Que somos crianças do Céu, ou seja, de Deus. Que a vida terrestre é um esquecimento. Aqui em baixo estamos no esquecimento da verdade transcendente e sobrenatural. E que a condição da salvação é a sede. É necessário ter sede dessa verdade esquecida até sentir que a sede nos mata. Se tivermos sede suficiente dessa água, e se soubermos que nos cabe bebê-la como crianças de Deus, então ser-nos-á concedida. (WEIL, 2006: 71)

A leitura e a escrita do poema (acompanhadas pela música de violinos) juntam-se ao sépia preto-e-branco, escolhido por Wim Wenders para sublinhar a melancolia que envolve o filme. Mas esta é também a visão a quatro dimensões que os anjos possuem: para eles as cores não existem.

Passamos para o céu nublado de onde o sol tenta despontar - vemos um olho em pormenor. Depois viajamos sobre Berlim: neste movimento aéreo, descobrimos no topo de um edifício, o protagonista. Damiel (Bruno Ganz) observa a cidade, junto à estátua de um anjo. Wenders explica o ponto-de-partida.

Foi um dia, no centro de Berlim, aperceber-me daquela figura dourada, o "anjo da paz", (...) foi a ideia de coexistência e justaposição de universos de hoje e de ontem em Berlim, "imagens duplas" no tempo e no espaço, foram, desde sempre, as imagens infantis de anjos como observadores invisíveis e constantemente presentes; resumindo, foi, por assim dizer, a velha "nostalgia do transcendente" (...). (WENDERS, 1990 :106)

O realizador faz coexistir figuras aladas com a ideia de Humanidade: aquele que tem uma criança dentro de si; as crianças; as "imagens duplas" (passado/memória e presente), que coexistem em cada pessoa e dentro de uma mesma cidade.

A mobilidade está, desde logo, relacionada com este protagonista a quem aparecem e desaparecem, como num sonho, umas asas. Lá em baixo, pessoas atravessam a rua, andam de autocarro. Só as crianças o vêem. Uma delas fica parada na passadeira; outras duas, sentadas no autocarro, fixam o olhar de espanto em Damiel. O contra-campo é o ponto-de-vista do anjo, com a câmara em movimento. Esta ideia de movimento é central no pensamento artístico do realizador alemão. Como referiu em 1983, num festival em Roma: "Para mim, a melhor maneira de fazer um filme reside no movimento contínuo - a minha fantasia trabalha então melhor." (WENDERS, 1990: 56)

Um homem caminha com o bebé nas costas, e pensa: escutamos as suas preocupações, a sua voz interior. Aves esvoaçam pelo céu de Berlim. Uma mulher anda de bicicleta, e pensa: "Enfim louca, não mais sozinha". Tomamos

conta de todas as suas indagações existenciais interinas. O movimento das pessoas está ligado ao que se move no chão, na gravidade e no plano terreno. Mas também ao movimento do avião que as leva pelos céus da cidade. Dentro do avião, escutamos uma polifonia de vozes interiores, sobretudo de Peter Falk, actor que faz de si mesmo no filme dentro do filme sobre a II Guerra Mundial. (Sabemos mais tarde que é um anjo que decidiu tornar-se humano, e tem agora uma família.) Uma menina sorri para Damiel. E é através do olhar de Falk que voltamos para o céu sobre Berlim¹: as nuvens, e uma câmara que se move para nos dar a ver a panorâmica geral da cidade. Escutamos um coro: vozes que em tudo se assemelham a vozes que vêm do "alto".

As Asas do Desejos marca o regresso de Wenders à Alemanha, depois de oito anos a trabalhar nos Estados Unidos. O intuito era filmar novamente na sua língua materna, e sobretudo:

Eu desejei e vi brilhar um filme EM e, por isso, SOBRE Berlim. Um filme em que pudesse estar contida uma noção de história desta cidade desde o fim da guerra. (...): uma sensação, sim, mas também alguma coisa no ar, e sob os pés e nas caras - aquilo que justamente distingue de modo tão total a vida nesta cidade da vida noutras cidades. (WENDERS, 1990: 102)

Em 1987, a Alemanha era ainda um país com feridas por sarar consequentes da II Guerra Mundial. O elemento mais visível era a divisão feita pelo muro, que delimitava dois países, e dos modos de vida e pensamento. Wenders não queria fazer um filme que sublinhasse este pendor histórico - mas queria que ele pairasse no ar e em todos os cantos da cidade (como aliás se sentia então) que iria filmar. Seria uma obra sobre a existência e a vida humanas.

É claro que não desejei fazer um filme exclusivamente sobre Berlim, sobre um lugar.



Fig. 1 - O anjo Damiel (Bruno Ganz) olha sobre Berlim

Desejei ainda mais, e precisamente, que se ocupasse de pessoas e, assim, da única e constante questão: “como devemos viver?”.
“BERLIM”² surge neste desejo, por conseguinte, também como representante de “O MUNDO”. (WENDERS, 1990: 102)

O início de *As Asas do Desejo* estabelece uma relação primordial entre o que está em cima e o que está em baixo; entre o que se move e pode sentir a sensação do movimento, e o que observa tais movimentos sem os conseguir experimentar. De um lado, estão os humanos, que na terra se fixam na gravidade, e no céu estão presos à máquina-avião. Do outro, estão os anjos com Damiel. Os anjos conseguem escutar os pensamentos que dominam esses humanos. Observam sem poder intervir efectivamente. Se a gravidade não o afecta, a sua afectação está nessa ausência de sentimentos, experiências sensíveis próprias dos homens mortais.

O movimento de câmara é sereno, como que coreografado; nessa visão panorâmica, passa pela antena principal de Berlim, e escutamos uma multiplicidade de vozes. Como se os humanos tivessem como centro também a fala, a linguagem: sobretudo uma linguagem silenciosa e interior. Wenders conclui que, mesmo os que têm possibilidade de, temporariamente, ir num avião “em cima”, passam o tempo “em baixo”, olhando pouco para cima³, encapsulados nos seus pensamentos.

Continuamos a viajar sobre a cidade, para descermos sobre os prédios e entrarmos num deles. Percorremos as divisões de vários apartamentos onde cada pessoa está a pensar: sobre a sua relação com outros e a vida em geral - aborrecimento e descontentamento caracterizam a generalidade destes fluxos de pensamento individuais. Para cada voz, aparece uma música, que podemos tomar como diegética (é referido por um avô que o seu neto só ouve aquele tipo de música barulhenta) ou não-diegética. O essencial é a confusão que o som estabelece, confusão interna, e não tanto derivada da acção externa destas personagens (que não mais aparecem no filme, e são representativas do ser humano e das suas preocupações): estão quase todos sentados, ou acabam por se sentar, a olhar para um televisor, ou apenas a reflectir. Wenders quer acercar-se do “outro”, de acordo com o que escreve Weil em *A Gravidade e a Graça*: “O outro. Perceber cada ser humano como uma prisão onde vive um prisioneiro, com todo o universo em redor.” (WEIL, 2004: 134). A gravidade relacionada com essa prisão do ser aos pensamentos que o dominam.

Do sentimento trágico da vida à existência sem sensações dos anjos: diferentes mobilidades e dimensões espaço-temporais

A panorâmica mostra, em contra-picado, as crianças que correm nos quintais; e depois outras a jogar computador. Por fim, encontramos uma menina que sorri para o anjo, e em *off* ressurgue a leitura do poema de Handke:

Quando a criança era criança era o tempo destas perguntas: Por que sou eu, e não tu? Porque estou aqui, e não ali? Quando é que o tempo começou onde é que o espaço termina? Não seria o que vejo, escuto e cheiro uma visão do mundo antes do mundo?

Por outras palavras: as perguntas sobre a existência e a vida, que os adultos (esquecidos da sua "criança" interior) já não colocam, sem que tais perguntas sem resposta lhes causem angústia. A consciência da mortalidade.

Somos ainda, mais do que homo sapiens, o homo quaerens, o animal que não pára de perguntar. (...) na convicção, eloquente ou elementar, meta-fisicamente misteriosa ou tão imediata como um grito de criança, de que há "alteridade" e "alhures". (STEINER, 2002: 30)

Miguel de Unamuno chama-lhe "sentimento trágico da vida".

Há qualquer coisa que, à falta de melhor, chamaremos o sentimento trágico da vida, que arrasta atrás de si toda uma concepção da própria vida e do universo, toda uma filosofia mais ou menos formulada (...). E esse sentimento, mais do que brotar das ideias, determina-as (...)- Além de não haver uma noção normativa de saúde, ninguém provou que o homem tenha de ser alegre. Mais: o homem por ser homem, por ter consciência, é já, em relação ao burro ou ao caranguejo, um animal doente. A consciência é a doença. (UNAMUNO, 1989: 18)

A câmara volta ao céu, e do céu vai para dentro de uma ambulância: uma grávida pensa sobre o filho que vai nascer e sobre o parto. Damiel pousa a mão no ventre da mulher, para a acalmar. De novo, constatamos que dimensões de mobilidade e deslocamento no espaço são diferentes para a figura angelical. Por outro lado, surge pela primeira vez a relação entre esta e um humano através do toque. Trata-se de um gesto paradoxal: os anjos cuidam, protegem e tocam, sem sentirem esse toque e sem serem vistos pelos que tocam.

Uma relação de outra ordem é estabelecida: duas dimensões se tentam unir. A etimologia de "anjo", "ângelus", significa "mensageiro de Deus". Estes "mensageiros de Deus" são muitas vezes representados com asas, acompanhados por crianças (ou são mesmo crianças⁴), e têm como missão ajudar a Humanidade a aproximar-se de Deus e do transcendente.

Wenders mostra os anjos como apaziguadores e cuidadores. Além disso, são eles que observam e registam gestos e momentos espirituais que as pessoas têm no seu quotidiano. Vemos Damiel e o companheiro Cassiel sentados num carro de um stand de automóveis. Damiel chama à atenção para o que se passa do outro lado do vidro da montra: na praça movimentada, um casal beija-se apaixonadamente. A divisão dos espaços estabelece a separação entre

mundos e dimensões: o exterior de vida, e o interior estático. O movimento é agora o movimento da Humanidade. A vida é também esse movimento de afectos e emoções, reveladores do que as pessoas sentem. Os anjos não sentem, por isso o protagonista chama a atenção do companheiro para aqueles jovens. É o seu despertar do desejo de sentir.

Os dois anjos partilham aquilo que observaram nas pessoas que rasga com uma espécie de monotonia, testemunhando algo de espiritual: um estudante descreveu ao professor o crescimento de uma árvore e este ficou surpreendido; no meio da chuva, uma mulher fechou o chapéu; uma mulher cega tirou o relógio, e sentiu a presença do anjo. Damiel confessa que gosta de testemunhar estes momentos, mas, por vezes, se farta da sua existência espiritual. "Gostava de sentir o peso, gostava de a cada passo e a cada lufada de vento dizer: Agora, agora."

Como escreveu Wenders:

Embora os anjos observem e escutem já há tanto tempo as pessoas, muito escapa, contudo, à sua compreensão. Eles não sabem, por exemplo, o que são as cores. Não as conseguem sequer imaginar. Os cheiros ou sabores! E aquilo que as pessoas designam por "sentimentos", os anjos pressentem-nos, mas não os podem "experimentar". (WENDERS, 1990: 109)

Sempre que participam em alguma coisa é como experiência indirecta e insensível: fingem comer, ter febre, sentir uma pedra na mão, sujar as mãos com a tinta do jornal. Damiel queria ter entusiasmo não apenas com coisas do espírito, mas com as mundanas (saborear uma refeição, por exemplo). Os anjos só podem transmitir confiança na fé, dar testemunho: não vivem na mortalidade das sensações. Ficar na palavra é permanecer no espírito, como confessa Cassiel - que parece concordar com o companheiro. É a ausência de corpo, peso e gravidade.

Segundo Santo Agostinho: "não se deve de forma alguma conceber Deus como corpóreo, nem a alma, que é a realidade mais próxima de Deus" (AGOSTINHO, 1988: 27), pois "parece-nos evidente que somos compostos de uma alma e de um corpo." (Idem: 33)

Então, o homem esquecido de ter uma alma - também ela invisível, interior - vive em angústia, sendo um correlato dessa angústia o fluxo de pensamentos e monólogos interiores. Por isso, quando a criança era criança - quando o homem esquecido de ser homem ainda vivia através da alma a gravidade dos dias - a mortalidade não se abatia tanto sobre ele. O corpo precisa de alimento, de refeições; a alma é alimentada pela frugalidade, palavra que, lembra Santo Agostinho, deriva de fruto, e não do "nada": "Por outro lado, o que se mantém, o que é firme, o que é sempre idêntico, isso é alguma coisa, tal como a virtude, cuja parte mais elevada e mais bela é a temperança e a frugalidade". (Idem: 37)

Se mortalidade, na sua relação com a gravidade, deixa os homens na angústia, desejando um desconhecido lugar de transcendência, a mobilidade sem fronteiras físicas de espaço-tempo é o obstáculo dos anjos. Neste sentido, é interessante referir a entrada de *Biblioteca*, de Gonçalo M. Tavares, referente a Santo Agostinho, uma vez que estabelece a relação entre o movimento e a crença, a gravidade e a ausência daquela:

A crença é uma invenção de quem não se pode deslocar até ao sítio do acontecimento. As crenças cedem o seu lugar aos transportes rápidos, que em nove horas nos levam ao outro lado do mundo. Mas nenhuma crença poderá ser investigada por fiscais atentos. Porque é invisível. (TAVARES, 2004: 156).

A crença mobiliza-se para um *outro* espaço invisível - para o lugar que o indivíduo não alcança no movimento tridimensional do espaço-tempo. Temos, deste modo, duas velocidades: a da mobilidade etérea dos anjos; e a dos homens, imóveis, a caminhar, nos seus carros, com pressa para chegar a um lugar, ao acontecimento. À espera do acontecimento maior - a morte.

Porque é que a crença e a fé se ligam com a gravidade e a graça? Levinas elucidá-nos:

"A verdadeira vida está ausente". Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém este álibi. Está voltada para o "outro lado", para o "outro". Sob a forma mais geral, que revestiu na história do pensamento, ela aparece, de facto, como um movimento que parte de um mundo que nos é familiar, de uma "nossa casa" que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, para um além. Neste sentido, caminhamos para o acontecimento que permita ver a conversão - o que está do "outro lado". (LEVINAS, 1988: 21)

Homens e anjos anseiam mais do que a sua condição e dimensão. Se atentarmos ao que escreve Santo Agostinho, anjos e mortais querem é a felicidade, sendo que esta está relacionada com a verdade. A verdade de viver no corpo, para os anjos; a verdade do que está além da mortalidade, para os humanos.

(...) não é feliz quem não tem o que quer, e que ninguém procura aquilo que não quer encontrar, uma vez que eles procuram a verdade constantemente, então querem encontrar, e querem, na realidade, descobrir a verdade. Mas não a encontram, e por isso também não são felizes. (AGOSTINHO, 1988: 47)

Uma das cenas cruciais da primeira parte de *As Asas do Desejo* acontece na Biblioteca Central de Berlim. Os movimentos de câmara acompanham a mobilidade dos anjos: realizador e figuras espirituais estão de fora como testemunhos. Estes olhares circulam pelo espaço e observam os leitores, nos seus

lugares, a ler e a pensar para si mesmos. A câmara comunga do ponto-de-vista transcendente. Os anjos deixam de observar para se sentarem e transmitirem apaziguamento aos mortais. À polifonia das vozes interiores destes junta-se um coro extra-diegético. Som e imagem operam em duas dimensões: o que escutamos vem, invisível, dos pensamentos dos homens e dessas vozes corais (vozes sem matéria corpórea); o que vemos são seres humanos e seres sem corpo material. A coreografia dos movimentos de câmara, em sucessivas panorâmicas, sublinha estes atravessamentos entre o invisível e o invisível, entre a mortalidade e a imortalidade.

A certa altura, Damiel pega num lápis que nas suas mãos fica translúcido; caminha pela biblioteca, e câmara pára quando se senta, com o lápis entre dedos, a reflectir. Sabemos que não sente o lápis. O plano-sequência segue até Cassiel, que o observa; depois repara num homem idoso, que sobe as escadas com dificuldade. Damiel levanta-se, cruza-se com esse senhor: páram frente-a-frente, os seus olhares cruzam-se. O olhar do ser imortal observa aquele que está nos derradeiros anos da sua mortalidade. O homem parece ver o anjo, mas está apenas a recitar interiormente acerca da liturgia das histórias que em si permanecem e sobre o significado dessas palavras, que une crianças e velhos. Senta-se na cadeira onde instantes antes estivera o Damiel. A ligação espiritual é estabelecida pela *mise-en-place* de ambas as personagens, através da movimentação e ritmos a que esta acontece. O homem que se movimenta lentamente, no fim da vida, está ligado ao anjo, mas talvez porque está também “lembrado” da criança que tem dentro de si. Talvez seja isso, o despertar da alma para Deus. As (misteriosas) palavras de Weil podem concluí-lo:

A alma, para voltar o seu olhar para Deus, deve, por conseguinte, desviar-se inteiramente das coisas que nascem e perecem, que se alteram, das coisas temporais. Inteira; por conseguinte, incluindo a parte sensível carnal da alma que está enraizada nas coisas sensíveis e delas retira a vida. É necessário desenraizá-la. É uma morte. A conversão é essa morte. (WEIL, 2006: 88)

Não é por acaso que a sequência termina com este velho homem. Ele é a prova (misteriosa) de que o espaço pode ser uno, tal como o amor (assim como as dimensões da mortalidade e imortalidade; memória e imaginação; passado, presente e futuro – ou seja, o tempo). “O nosso amor deve ter a mesma extensão através de todo o espaço, a mesma igualdade em todas as porções do espaço que a própria luz do sol.” (WEIL, 2009: 89)

A conversão da alma e do olhar: o movimento interior em busca da transcendência

Uma carruagem de metro a grande velocidade. Em contraste, logo depois vemos os que estão sentados no seu interior, sentados. Damiel observa-os:

um longo plano-sequência dos rostos “fechados” e das mãos inquietas dos passageiros, enquanto escutam o correlato interior dos pensamentos. Esta polifonia segue o movimento da câmara, que, mais uma vez, corresponde ao olhar do anjo. Damiel senta-se ao lado de um homem, coloca a mão sobre o ombro dele. Com este gesto (que o homem não vê, e provavelmente sente de uma outra forma, tal como o anjo), os seus pensamentos transformam-se, e ele dá a si mesmo algum alento para enfrentar os seus problemas.

À mobilidade dos corpos e da matéria une-se o movimento interino, sem espaço ou tempo tridimensionais, da alma. Simone Weil, a este propósito, recorda Platão:

Platão pensa que aquele que alcançou a verdadeira sabedoria nada mais tem em si do que anteriormente, porque a sabedoria não está nele, mas vem-lhe perpetuamente de outro lado, ou seja de Deus. Só teve de se voltar para a fonte da sabedoria, converter-se. Aquilo que o homem pode fazer pelo homem não é acrescentar-lhe algo, mas voltá-lo para a luz que vem de outro lado, de cima. (WEIL, 2006: 88)

No fundo, a mudança no movimento da alma - a (re)conversão - é uma mudança de visão interna, que, em última instância, começa e termina também na forma como cada um pensa e constrói o fluxo dos seus pensamentos. Os homens que esqueceram a criança interna ligada a esta reminiscência da alma. “Mas apesar de podermos mudar a direcção do nosso olhar deixando o corpo imóvel, ou quase, com a alma não é assim. A alma não pode dar ao seu olhar uma direcção nova sem se voltar inteiramente.” (Idem) De acordo com Platão e as constatações de Weil, é como se os homens precisassem de se lembrar, e, com isso, de mobilizar o seu olhar noutra direcção que não implica a força motriz.

O homem antes da conversão é a “Imagem da caverna. Imagem da terrível miséria humana. Somos assim (e não fomos...)”. (Simone Weil, 2006: 89) Também aqui os homens são testemunhas, mas pela carne. Vivem a miséria humana e a experiência diferida da alma por apenas permanecerem ligados à matéria e ao imanente. Essa miséria é, para Steiner, o cansaço que sentimos, por exemplo, em Berlim no pós II Guerra Mundial e antes da queda do muro.

Na atmosfera espiritual deste fim de século, há, todavia, segundo creio, um cansaço fundamental. A cronometria íntima, os contratos com o tempo, que em tão larga medida determinam a nossa consciência, indicam o fim da tarde sob formas ontológicas: que se referem à essência, ao tecido do ser. Chegámos tarde. Ou temos pelo menos a impressão de termos chegado tarde. (STEINER, 2002: 12)

Os anjos testemunham e não vivem o lado corpóreo, este cansaço e insatisfação da imanência - que no fundo é um apego ao corpo. Por isso, para

o anjo, a conversão é a queda nessa corporalidade e na matéria - é a mobilização para o exterior. A queda do espírito que ganha *anima* terrena e humana, logo, mortal. A queda no amor carnal, em contraponto com o que Platão refere sobre a conversão dos mortais, de acordo com Weil.

A inteligência reside em todos os mortais. O uso da inteligência tem por condição o amor sobrenatural. (...) Por isso, o desprendimento total é a condição do amor de Deus, e quando a alma realizou o movimento de se desprender totalmente deste mundo para voltar inteiramente para Deus, é iluminada pela verdade que nela desce de Deus. (WEIL, 2006: 88-89)

O que Damiel faz é inverter a ordem: desce de Deus, apega-se e enreda-se no mundo dos sentidos e da imanência. Faz este caminho para sentir; por amor e desejo platônico pela rapariga que, um dia, ainda como anjo, observou a baloiçar-se no ar.

Quando entramos com Damiel na tenda de circo, Marion está a ensaiar no trapézio com asas de anjo. Cá em baixo, um homem diz que ela tem de voar, que é um anjo. "Não posso voar com estas coisas.", diz ela; "É mais fácil voar com elas", responde o homem. De antemão, também ela tem no corpo e nos movimentos características de figura alada: paira entre o chão e o ar, naquela oscilação do trapézio, num intervalo da gravidade, entre o imane e o transcendente. Damiel observa-a, os movimentos de Marion são harmoniosos, lembrando aquilo que de etéreo já existe nela. "A trapezista vai cambaleante", diz para si mesma (depois de terem anunciado que o circo vai ser desmantelado). "O tempo curará tudo, mas se o tempo for a doença?", pergunta ela, descendo do trapézio para o chão. Marion, no trapézio, elevada no ar, é a imagem que fascina e atrai Damiel. No final do filme, é ele, já mortal que a ajuda nessa ascensão entre o solo e as alturas.

Este primeiro encontro marca o início da queda metafórica de Damiel: a queda é a conversão ao amor. Damiel segue Marion, coloca a mão sobre o seu ombro quando ela se senta sobre o capô de um carro: Marion tira as asas de anjo, e diz que não mais será trapezista. A viagem do protagonista passa a ter uma intenção pessoal, derivada do seu interesse por aquela mulher.

Marion é também uma *outsider* em Berlim, uma francesa que agora não tem para onde regressar. "Como viver? Talvez a questão seja: como pensar?" Damiel acena afirmativamente com a cabeça⁵. Continua a escutá-la: Marion fala das cores e do desejo de amor que sente. Damiel não sente a pedra que tem na mão, mas parece começar a sentir aquilo que não sente: o amor por Marion. Vemos pela primeira vez um plano a cores, que não corresponde ao olhar do anjo: Marion veste o robe e lança bolas no ar: testando os limites da gravidade.

Este princípio do despertar para o amor é conflituoso para Damiel. O anjo prossegue nas suas deambulações por Berlim. Perto de uma ponte, encontra um homem moribundo após um acidente de carro. Damiel ampara-o,

consegue que ele se recorde de momentos e situações da sua vida que lhe dão paz; acaba por se afastar não esperando pela morte do homem. Permanecemos com a voz do homem, enquanto Damiel caminha ao longo da ponte. Depois vemo-lo no topo da torre sentado no braço da estátua do anjo: olha o céu, observa a cidade. Em que pensa? Qual o eco de tudo o que tem visto e vivido? O que é que pode ser para ele a mortalidade e a vivência corpórea?

A errância dos seres por uma cidade também em busca de si mesma

As ideias de deambulação e errância no espaço sem destino são características das personagens dos filmes de Wenders.

As pessoas pensam frequentemente que estas personagens que vão a "lugar nenhum" perdem alguma coisa. Que lhes falta alguma coisa, uma vez que não têm um lugar para onde possam ir. O caso é exactamente o contrário: estas pessoas têm a felicidade de não terem de ir a lugar nenhum. Isto significa para mim uma grande liberdade: continuar a andar, sem saber para onde. Que não tenhamos uma casa para onde tenhamos de regressar, isto é para mim um pensamento inteiramente positivo, tem um poder de atracção. (WENDERS, 1990: 56)

A casa de Damiel foi até então o céu, e o céu no topo de Berlim, observando os humanos. O que será o movimento irreversível da descida para gravidade? "Alavanca. Baixar quando queremos elevar. Do mesmo modo, 'aquele que se baixa, será elevado'" (WEIL, 2004: 95)

Entramos na segunda parte do filme. O tempo torna-se central para falar sobre as personagens. O tempo torna-se também central para falar da própria cidade de Berlim.

O princípio da continuidade do tempo pressupõe o movimento. Nos humanos, tal continuidade expressa-se pela tríade passado-presente-futuro, e na minha (in)capacidade de os unir, vivendo no presente. O tempo não é eterno - como humanos não o somos - e a sua apreensão é, em última análise, subjectiva. Steiner salienta:

Os conceitos do tempo são tão diversos como a experiência humana. (...) As "durações" são a corrente da experiência individual, tão fluída e anárquica como a própria consciência. (...) Mais precisamente: o tempo do relógio relaciona-se com a duração existencial segundo uma espécie de paralelismo irrelevante. (STEINER, 2002: 269)

É a isto que se refere o homem idoso que vemos novamente na biblioteca, enquanto olha para uma representação do sistema solar, numa mesa onde estão vários globos terrestres: "Chega de pensar nos séculos passados e futuros, agora vivo um dia de cada vez." E essa é a sua eternidade. É também



Fig.2 - Cassiel e o idoso deambulam por Berlim: duas dimensões de tempo e espaço.

este o movimento do tempo que marca *A Divina Comédia*, como recorda Steiner:

Se jamais houve uma cosmologia relativista e tangível, foi com efeito a de Dante: nos três campos da experiência ultra-mundana, a gravidade, literal, do mal ou da graça, inflecte os espaços-tempo, arrancando-os à sua forma significativa ou conferindo-lhes essa forma. Nos lugares da danação, o tempo verga em infinidades que os sofrimentos demarcam. Nas esferas da bem-aventurança, abre uma luz infinita, sem cansaço concebível. No Purgatório, as acelerações do tempo, as dimensões temporais que são espacialmente representadas, transformam-se ao sabor do avanço da alma em direcção à eternidade. (STEINER, 2002: 93)

Cassiel acompanha o idoso por Berlim ao ritmo, lento, a que este é capaz de andar. Atravessam baldios, vemos ruínas, uma cidade em construção e o muro que dividia Berlim e a Alemanha. O homem anda em busca da praça Postdamer: “Devo desistir? Se eu desistir a Humanidade perde aquele que se diz contador de histórias, e sem o seu contador de histórias perde a sua infância.” As imagens alternam com imagens de arquivo de Berlim destruída (em algumas delas, está espelhado o terror das pessoas vendo corpos no chão). “O que se passa com a paz, cuja inspiração dura tão pouco?”, questionam os pensamentos

do velho. Vivendo um dia de cada vez, o homem recorda-se do passado. Com estas lembranças, surgem as imagens do pós-guerra.

Segundo Eduardo Prado Coelho:

Se considerarmos o homem em si, fora da história e do tempo, o homem eterno, estamos a imobilizar, a petrificar essa estrutura que somente existe como forma latente do processo que nos engendra. Fixar a autêntica estrutura humana é dar-lhe as dimensões do inautêntico. (COELHO, s/d.:59)

Trata-se do "inautêntico" em que a História concede um lugar diacrónico à Humanidade. Uma História da Humanidade que não deixa de ser cíclica. Esta Berlim de Wenders é mais do que uma cidade de anjos e homens. É uma Berlim com marcas do passado: com memória, e em processo de convalescença.

A Berlim do muro de Berlim, não era a Berlim anterior à II Guerra Mundial, nem é a Berlim contemporânea. A divisão de espaços, proibição de mobilidade entre uma parte e a outra atravessa o tom melancólico de *As Asas do Desejo*. Por isso, para o realizador, o ponto-de-partida do filme tem subjacente um Deus que se afastou da Humanidade, mas alguns anjos não desistiram dos homens e os continuam a amparar o seu sofrimento.

Vêm também a cidade tal como ela se apresentava quando Deus virou costas à Terra e os nossos anjos foram repudiados, no início de 1945. Por detrás da actual cidade, "no meio" e "por cima", elevam-se ainda como que congelados pelo tempo, os escombros, as ruínas, as fachadas queimadas das casas e as chaminés da cidade de ontem (...). (WENDERS, 1990: 108)

Uma cidade sem Deus é também uma cidade sem Pai, sem pátria, des centrada, onde todos os caminhos vão dar a um muro e ao fim da liberdade - para transpor tal fronteira espacial e interior. Esta é a realidade dos homens, e não a dos anjos: a fronteira só existe para os que vivem na gravidade.

Por conseguinte, a angústia que presenciamos nos berlinenses é a angústia que paira no mapeamento de uma cidade apartada de si mesma. Berlim, separada por um muro físico e psicológico inibidor do espaço e do movimento através dele, em última instância, não permite aos seus habitantes ter esperança, acreditar na liberdade e também no transcendente. Como sentir a presença de um Deus que virou costas, e criou duas Alemanhas? Como acreditar?

Simone Weil, numa carta ao padre Perrin, publicada em *Espera de Deus*, tenta as suas respostas. "Dito de outra forma, é necessário sentir a realidade e a presença de Deus através de todas as coisas exteriores, sem excepção, tão claramente quanto a mão sente a consistência do papel através da canela e do seu apar." (WEIL, 2009: 35-36) É necessário estar nessa presença das coisas que nos tornam sensíveis, humanos, e que acabam por ser as coisas da alma. É necessário encontrar o grau derradeiro da existência, para dar conta

da importância desses gestos que comungam com o outro. Como sucede com o homem que jaz moribundo na ponte, e que recorda para si mesmo momentos-pilar da sua vida, antes de morrer. Momentos e memórias que tocam a espiritualidade, e que, por tal, são uma variação do que Daniel e Cassiel partilham no início do filme, no stand de automóveis.

Na ausência dessas coisas da alma, acontece o desenraizamento. Desenraizamento presente na Alemanha, que Wenders retrata no filme.

Cassiel acompanha, depois, um homem que conduz o seu carro pelas ruas da cidade, enquanto pensa: “Ainda existem fronteiras? Mais do que nunca. Cada rua tem a sua fronteira. Cada inquilino mostra o seu nome à porta de casa como se isso fosse um escudo. Na Alemanha cada indivíduo é um estado próprio”.

A infelicidade é o desenraizamento da vida, um equivalente mais ou menos atenuado da morte, feita irresistivelmente presente à alma pelo golpe da dor física ou pela angústia que lhe é contígua. (WEIL, 2009: 108)

Tal desenraizamento pressupõe separação e fronteiras físicas e metafóricas: muros; ausência de fé no transcendente; falta de confiança no outro, que vive na nossa rua ou conosco viaja no metro. O desenraizamento é a ausência da esperança e da comunhão.

O anjo segue viagem, e nesse percurso deambulatório de carro, escutando o homem, vê do outro lado da janela uma cidade destruída. São-nos restituídas imagens de arquivo dessa *Alemanha Ano Zero*⁶ que tentou reconstruir-se depois da guerra.

A *Alemanha Ano Zero* talvez seja também a aceitação da misericórdia divina depois da destruição total. Mesmo que Deus vire costas, e, no lugar da Sua misericórdia, fiquem os anjos sobre a cidade e sobre a Humanidade.

A misericórdia de Deus é patente na infelicidade como na alegria, do mesmo modo, mas talvez mais ainda na primeira, porque sob essa forma não encontra qualquer análogo humano. A misericórdia do homem não surge senão no dom da alegria ou no infligir de uma dor com vista a efeitos externos da infelicidade que testemunham a misericórdia divina. (...). É na infelicidade que resplandece a misericórdia de Deus. Bem no fundo, no centro da sua amargura inconsolável. (WEIL, 2009: 81-82)

Esta “amargura inconsolável” só pode ser salva pelo amor. O amor que une homens, homens e anjos: que une invisível ao visível, o efémero e o eterno. É esse amor que faz Daniel atravessar a vida eterna para ficar na mortalidade. O amor que *re-liga*, em vez de separar. O amor e a beleza como dádivas da Humanidade, que fazem ressurgir a criança em cada ser humano. “Quando

a criança era criança, achava que todas as coisas era belas, agora isso acontece raramente.”

É essa beleza que as crianças ao lado de Damiel vêem no circo. É lá que Damiel leva o companheiro anjo Cassiel - para, juntos, continuarem a errância por Berlim, cruzando nos seus discursos a História da Humanidade (Humanidade que viveu sempre entre a paz e a guerra). Este caminho culmina no muro, com ambos de costas. É aqui que Damiel revela a Cassiel que quer a sua “história própria”. Ambos desaparecem da imagem: ficamos com o Plano Geral do muro.

Damiel e Cassiel continuam a deambular por Berlim: “Quero entrar na História do mundo, ou apenas segurar uma maçã na mão”, diz Damiel. Quer ter uma biografia: um caminho contínuo do tempo, no qual possa viver nessa relação com a História e a sua história individual. É neste sentido que Marion diz a si mesma na última actuação do circo: “Tenho uma história e continuarei a tê-la”. Assim Damiel e Marion estão unidos: “O objecto da procura não deve ser o sobrenatural, mas o mundo. O sobrenatural é a luz: se fizermos dela um objecto, rebaixamo-la.” (WEIL, 2004: 131)

A queda dos anjos: do suicídio ao amor

A afirmação da trapezista contrasta com o que, momentos antes, vimos: um rapaz atira-se do topo de um prédio. Suicídio que o anjo Cassiel não consegue evitar. A este incidente trágico, segue-se a sua queda do alto da torre, onde jaz a estátua angelical. Esta queda é representada por um conjunto de imagens que se sucedem a um ritmo vertiginoso: imagens da cidade actual e imagens da cidade do passado. Trata-se da queda no abismo de não conseguir deter o fim de uma história individual (que não deixa de ser uma história da História). Com esta queda do anjo, entramos na terceira parte do filme.

Não é a queda no mundo e na mortalidade que acontece a Cassiel: antes uma quebra das suas capacidades de amparo para com os homens. Por isso, vemo-lo depois à noite na biblioteca vazia, a folhear um livro, pensativo. Apenas o acompanham outros anjos que com ele cruzam olhares. Entre mundos, dimensões e tempos, a mobilidade é também ela perene - assente nesse caminho errante feito a cada passo e a cada instante. Vemos isso acontecer com os homens, com os anjos e com os anjos que se tornaram humanos.

Trata-se da imprevisibilidade e incerteza, que, em Wenders, se prende com a ideia de apreensão do espaço: “A palavra inglesa drifting exprime-o muito bem. Não é o caminho mais curto entre dois pontos, mas uma linha em ziguezague. Uma palavra ainda melhor seria talvez “meandro”, pois implica caminhos e desvios.” (WENDERS, 1990: 81) Em *As Asas do Desejo*, esses meandros, caminhos e desvios são de uma cidade como Berlim, em busca da sua identidade; são também de todos os seres que pululam o filme. Como Wenders sublinha:

Uma viagem é uma aventura que se desenrola no Espaço e no Tempo. Aventura, Espaço, Tempo - todos estes três momentos são importantes. Histórias

e viagens têm todos os três em comum. Uma viagem é sempre acompanhada de curiosidade por uma coisa desconhecida, cria uma expectativa e uma percepção intensa: a caminho, começa-se a ver coisas que já não víamos em casa. (Idem)

É essa a casa do ser. Qualquer que seja a sua história, qualquer que seja a sua dimensão.

Pessoalmente, acredito mais no caos, na complexidade inexplicável de todos os acontecimentos à minha volta. Nunca penso que as situações isoladas não estão relacionadas umas com as outras e as experiências, na minha vida, consistem sempre e apenas e situações isoladas; nunca encontrei uma história com princípio, meio e fim.” (WENDERS, 1990: 76-77)

Talvez seja esta também uma definição da infinitude - unindo visível e invisível, imanente e transcendente nos seus imprevisíveis movimentos. Como refere Steiner:

As dicotomias que determinam a condição humana, como a vida e a morte, a luz e a treva, podem ser compreendidas como entradas em acção especializadas, ainda que invasoras, da dualidade perfeitamente ligada da presença e da ausência. Ser presente não é ser ausente. O vazio aparente da ausência implica, (...) a plenitude da presença. (STEINER, 2002: 144)

São esses imprevisíveis movimentos de deambulação que acabam por unir num único tempo-espaco Damiel - já humano - e Marion, ultrapassando muros e fronteiras. O amor: “a oração é feita de atenção” (WEIL, 2009: 97). Ou como também escreveu Simone Weil:

O melhor suporte da fé é a garantia de que se pedimos pão ao nosso Pai, ele não oferece pedras. Mesmo fora de toda a crença religiosa explícita, sempre que um ser humano realiza um esforço de atenção com o único desejo de se fazer mais apto a apreender a verdade, ele adquire esta aptidão maior, ainda que o seu esforço não tenha produzido qualquer esforço visível. Um conto esquimó explica assim a origem da luz: “O corvo que na noite eterna não podia encontrar alimento desejou a luz, e a terra iluminou-se.” Se há verdadeiramente desejo, se o objecto do desejo é verdadeiramente a luz, o desejo de luz produz a luz. Há verdadeiramente desejo quando há esforço de atenção. É verdadeiramente a luz que se deseja se está ausente qualquer outro móbil. (WEIL, 2005: 99)

Notas

¹ A tradução literal do título original do filme é precisamente: *O Céu Sobre Berlim*.

² As letras maiúsculas são do próprio Wenders.

³ A este propósito recorro um verso de Paul Celan: “Nós não olhamos para cima”, que resume esta carência ou esquecimento do mundo transcendente, daquilo que pode vir do alto.

⁴ Também no cinema existem crianças como representações de figuras angelicais, que amparam os humanos. Veja-se o exemplo do início de *A Barreira Invisível* (Terence Malick, 1998) em que a mãe de um dos soldados sente nos últimos instantes de vida a figura de uma criança de branco junto de si.

⁵ Referimos como, numa cena anterior passada no metro, um homem transforma os seus pensamentos de desesperança em algo mais esperançoso e apaziguador (talvez isso consiga mobilizar as suas ações).

⁶ Referência ao título do filme de Roberto Rossellini, de 1948, *Alemanha Ano Zero*, em que o realizador italiano filma em Berlim, uma cidade totalmente destruída pela guerra.

Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. “*Diálogo sobre a Felicidade*”. Edições 70. Lisboa: 1988.

COELHO, Eduardo Prado. “*O Reino Flutuante*”. Edições 70. Lisboa: s/d.

LEVINAS, Emanuel. “*Totalidade e Infinito*”, Edições 70. Lisboa: 1988

STEINER, George. “*Gramáticas da Criação*”, Relógio d’Água, Lisboa: 2002.

TAVARES, Gonçalo M.. “*Biblioteca*”. Campo das Letras, Lisboa: 2004.

UNAMUNO, Miguel de. “*Do Sentimento Trágico da Vida*”. Círculo de Leitores, Lisboa: 1989.

WEIL, Simone “*À Espera de Deus*”. Assírio & Alvim. Lisboa: 2009

WEIL, Simone. “*A Fonte Grega*”, Cotovia. Lisboa: 2006.

WEIL, Simone. “*A Gravidade e a Graça*”, Relógio D’Água. Lisboa: 2004.

WENDERS, Wim. “*A Lógica das Imagens*”. Edições 70. Lisboa: 1990

Pontos de Situação | Livro de Resumos



Residências Artísticas

Contextos, mapeamentos e estratégias de programação

19 – 20 maio 2022

CARPINTARIAS DE SÃO LÁZARO

Comissão Organizadora

Ana Gago: Bolseira de Investigação FCT (SFRH/BD/148865/2019) no programa de Doutoramento em Estudos de Património, no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa.

Bruna Lobo: Bolseira de Investigação FCT no programa de Doutoramento em Belas-Artes na especialidade Ciências da Arte e do Património, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, onde é investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

Diogo Freitas da Costa: Bolseiro de Investigação FCT (SFRH/BD/137237/2018) no programa de Doutoramento em Artes (Especialidade Ciências do Património) Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; Investigador convidado do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

Comissão Científica

Fernando Rosa Dias: Professor Auxiliar, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

Laura Castro: Professora Assistente, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes. Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

Susana Gastal: Professora Titular no Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade da Universidade de Caxias do Sul, Brasil.

Co-produção

b
a

cieba

belas-artes
lisboa



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

1909/2012



CATOLICA
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES

1978



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Apresentação

*Ponto(s) de Situação*¹ teve como primeira motivação contribuir para a investigação, reflexão e discussão alargada em torno da programação de Residências Artísticas (AiR), enquanto modelo de produção, socialização, curadoria, gestão e divulgação.

Ao convocar para a discussão diversas vozes e abordagens, procurou-se refletir o caráter multifacetado e polivalente dos espaços e organizações que têm adotado o modelo de Residência Artística como veículo privilegiado na promoção da criação artística ou de ação cultural num sentido alargado, indo ao encontro da sua afirmação contemporânea como plataforma de intervenção política, económica e social. A escolha das **Carpintarias de São Lázaro** (<https://www.carpintariasdesaolazaro.pt>) enquanto entidade de acolhimento e parceria, prende-se com o desejo de promover redes de contacto e troca de conhecimentos entre a academia (enquadrada pelos centros de investigação dos organizadores) e instituições independentes com atividade no âmbito da investigação, produção, curadoria e divulgação artística e cultural.

Assim, o diferencial do seminário esteve em promover uma tessitura com a diversidade dos ponto(s) de situação da residência artística, numa práxis desenvolvida por investigadores, organizações artísticas e artistas.



Foto 01: Bruna Lobo, Ana Gago e Diogo Costa (Comissão organizadora do evento) com Fernando Belo e Alda Galsterer das Carpintarias de São Lázaro.

Programa

19.05.2022: 11h30 | SESSÃO DE ABERTURA

Carpintarias de São Lázaro: residências artísticas

Fernando Belo

Da arte ao património, do património à arte e assim por diante

Laura Castro

Breves anotações para pensar a Residência Artística

Susana Gastal

Das deslocações e das fixações artísticas - porquê as residências?

Fernando Rosa Dias

19.05.2022: 12h30 | LANÇAMENTOS EDITORIAIS

Convocarte N.º 14/15: ARTE E MOBILIDADE: Eppur si muove!

Fernando Rosa Dias, Susana Gastal e Bruna Lobo

Seminário: Residências Artísticas: Pontos de Situação Contextos, Mapeamentos e Estratégias de Programação

Diogo Freitas da Costa

19.05.2022: 14h00 | KEYNOTE SESSION

O hóspede estrangeiro. Os Artistas Residentes nas escolas do Plano Nacional das Artes

Paulo Pires do Vale

19.05.2022: 14h30 | PAINEL 1

Os artistas viajantes portugueses: da viagem humanista à viagem cultural

Moderação: Bruna Lobo

Em Roma sê romano. A viagem, residência e estratégia social dos artistas na capital cosmopolita das artes entre Setecentos e Oitocentos

Michela Degortes

O estrangeiro visto pelos portugueses viajantes da Belle Époque

Maria João Castro

Viajar e desenhar ou viajar para desenhar?

Mário Linhares

Desenho e Distância; o Caderno de Viagem

Manuel San-Payo

19.05.2022: 16h45 | PAINEL 2

Genealogias e antecedentes da Residência artística em Portugal

Moderação: Diogo Freitas da Costa

Os caminhos de uma viagem: as residências artísticas em perspetiva

João Paulo Queiroz

Os anos 70 em Portugal: Modernidade, eventos coletivos, Revolução, neovanguarda

Isabel Nogueira

Pico do Refúgio - Residência de Artistas

Bernardo Brito e Abreu

20.05.2022: 11h00 | PAINEL 3

Criação artística, Património e valorização dos territórios

Moderação: Ana Gago

Pelos que andam sobre as águas do mar.

Um projeto itinerante pelas comunidades piscatórias

Raquel Belchior

Deslocações – Residências artístico-pedagógicas

Samuel Silva e Álvaro Moreira

Corpus Cultural Interior: identidade como matéria-prima

Lara Seixo Rodrigues

Alianças entre seres humanos, gerações, espécies e saberes para salvar o futuro

Andreia Garcia

20.05.2022: 14h00 | PAINEL 3

Perspetivas ativistas: colaboração, intervenção e mobilização

Desformatar: para criar uma rede de possibilidades

Virgínia Fróis

Contrarrepresentações à musealização de corpos humanos indígenas:

Da residência artística ao sítio na internet

Rui Mourão

Encontros improváveis com a vida comum

Luís Costa

Artist-in-residence: Carpintarias de São Lázaro

Alda Galsterer e Fernando Belo

Resumos

Sessão de Abertura

Da arte ao património, do património à arte e assim por diante

Laura Castro

Vice-Presidente do Património Cultural, I.P. e anterior Diretora Regional de Cultura do Norte. Professora na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, de que foi igualmente diretora entre 2013 e 2017, e investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da mesma Escola.

lcastro@ucp.pt

Breve reflexão sobre o modo como se relacionam arte e património, entendidos como práticas, entidades, instituições culturais que vivem em convergência, sobreposição, desafio, confronto, oposição, validação, estímulo. Quando a arte habita o património e o património habita a arte surgem como abrigos intermutáveis.

Breves anotações para pensar a Residência Artística

Susana Gastal

Professora Doutora Titular na Universidade de Caxias do Sul. Editora científica da Revista *Rosa dos Ventos Turismo e Hospitalidade*, desde 2009.

susanagastal@gmail.com

Falar em “residência artística” supõe considerar, além do artístico, movimento e locus. O primeiro supõe a questão do deslocamento. O segundo reporta à mudança temporária de lugar. Se teóricos incluem como “residência artística”, por exemplo, a estada de Leonardo da Vinci no Vale de Loire, a convite, para ali criar livremente (Batista, 2008), a questão acirrou-se no contexto da arte contemporânea, com propostas em termos de mecenato privado e de políticas públicas. Postas estas considerações, o presente propõe trazer à discussão a Feira Anual de Artes Plásticas, promovida na cidade sul brasileira de Rio Pardo, durante a Semana Santa. Se nas primeiras edições (1974-1975) a presença de grupos de artistas se restringia a quinta e sexta-feira, em anos que se seguiram aumentou o número de dias de presença na cidade, ali realizando trabalhos nas técnicas de desenho, pintura e gravura.

Das deslocções e das fixações dos artistas - porquê as residências?

Fernando Paulo Rosa Dias

Professor Auxiliar do Departamento de Ciências da Arte e do Património

da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa (FBAUL), membro integrado do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
f.dias@belasartes.ulisboa.pt

Ao longo da história da arte sempre houve uma dialética entre a fixação do artista num lugar de trabalho, num estaleiro de construção ou num atelier, ou de deslocações, em função de trabalho, de formação, do prazer da aprendizagem da viagem, entre outras. Através de breves exemplos desta vasta dialética, mais completar que tensa, abordaremos algumas razões da necessidade atual das residências artísticas.

Keynote Session

O hóspede estrangeiro. Os Artistas Residentes nas escolas do Plano Nacional das Artes

Paulo Pires do Vale

Foi Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte - Portugal. É, desde 2019, Comissário do Plano Nacional das Artes, uma iniciativa dos Ministérios da Cultura e da Educação.

paulopiresdovale@pna.gov.pt

Qual o lugar das artes e do artista na escola? A partir do filme de Pasolini, "Teorema", tentarei dar algumas respostas a esta pergunta, explicando o que propomos com a medida "Artista Residente" do Plano Nacional das Artes.



Foto 2 : Ana Gago, Paulo Pires do Vale e Diogo Costa durante a Keynote Session.

PAINEL 1 | Os artistas viajantes portugueses: da viagem humanista à viagem cultural

Moderação: Bruna Lobo

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

brunalobo@campus.ul.pt

O Painel I do Seminário sobre Residências Artísticas convidou para uma viagem no tempo, pelos séculos XVI e XVIII, buscando desvendar as origens das residências artísticas contemporâneas. Através da análise das viagens empreendidas por artistas portugueses, o painel *Os artistas viajantes portugueses: da viagem humanista à viagem cultural* propôs uma releitura crítica das características inerentes às residências artísticas. Essa releitura transcendeu da mera dimensão da formação profissional para explorar as profundas nuances das dimensões sociais e culturais da experiência do deslocamento. No período entre os séculos XVI e XVIII, a Itália se configurava como um destino de excelência para o aperfeiçoamento artístico. A busca pelo conhecimento impulsionava artistas portugueses a cruzarem o oceano em busca de contato com os grandes mestres, as Academias e os vestígios da Arte Antiga (Lobo, 2023). Nomes como Francisco Vieira Portuense (1765-1805), Domingos Sequeira (1768-1837) e António Manuel da Fonseca (1796-1890) trilharam essa jornada de formação, seja como bolsheiros ou de forma independente, frequentando instituições em Roma, como a Academia de São Lucas ou a Academia Real Portuguesa de Belas Artes. Ao revisitar as viagens dos artistas portugueses, o painel propôs uma ampliação do conceito de residências artísticas. Para além da dimensão formativa, a experiência do deslocamento e do contato com diferentes culturas, emerge como um elemento crucial na construção da identidade artística. As práticas sociais e as estratégias de inserção no mercado de arte, como bem demonstrou na pesquisa de Michela Degortes sobre Giovanni Gherardo de Rossi, revelam as nuances dessa vivência em Roma. A comunicação de Maria João Castro sobre “O estrangeiro visto pelos portugueses viajantes da Belle Époque” evidencia a importância da viagem como ferramenta de exploração da diversidade e da alteridade. Através da análise dos relatos de viajantes portugueses da época, a investigadora revelou as diferentes perspectivas sobre o “outro” e as relações de poder existentes na sociedade da época. A palestra de Manuel San-Payo traçou um panorama da relação entre o desenho e a viagem ao longo da história. O papel fundamental dos desenhadores na documentação e na compreensão de diferentes culturas é

ênfatizado, evidenciando a importância do registro visual na experiência do deslocamento.

O projeto Sketch Tour Portugal, apresentado por Mário Linhares, demonstrou como a arte e o turismo podem se entrelaçar de forma inovadora. Através da experiência do desenho como ferramenta de exploração e registro, o projeto propõe uma nova forma de vivenciar o património cultural português.

Ao revisitar as viagens dos artistas portugueses, o painel revelou a multiplicidade de experiências que permeiam a vivência em residência, transcendendo a mera formação profissional e abarcando as dimensões social, cultural e identitária do deslocamento. As viagens dos artistas portugueses se configuram como um rico legado que contribui para a compreensão das residências artísticas como espaços de transformação e enriquecimento individual e profissional.

O painel "Os artistas viajantes portugueses: da viagem humanista à viagem cultural" abriu um diálogo profícuo sobre as origens e as múltiplas dimensões das residências artísticas. A revisão histórica e a análise de diferentes perspectivas enriqueceram o debate sobre as residências como espaços de formação, experimentação e construção da identidade artística. As pesquisas e projetos apresentados no painel demonstraram a relevância da temática e a necessidade de um aprofundamento contínuo nos estudos sobre as residências artísticas em suas diversas nuances.

Referências

Lobo, B. A. (2022). Art, history and tourism: The role of the travelling artist. *Dos Algarves: Tourism, Hospitality and Management Journal*, 43, 1-16. <https://doi.org/10.18089/DAMeJ.2023.43.1>

Em Roma sê romano. A viagem, residência e estratégia social dos artistas na capital cosmopolita das artes entre Setecentos e Oitocentos

Michela Degortes

Instituto de História da Arte (ARTIS) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

mdegortes@gmail.com

O sentimento de sublime exaltação face ao encontro com Roma, capital do mundo clássico e meta de viagem para artistas e intelectuais, foi sugestivamente expresso por Johann Wolfgang Goethe em 1786: «Não estou aqui apenas por simples deleite; quero mergulhar no estudo desta magnificência, quero, antes de ter quarenta anos, instruir e cultivar o meu espírito».

Com o mesmo entusiasmo e com o objetivo de aperfeiçoar a própria aprendizagem deslocavam-se a Roma artistas de todas as proveniências, inclusive os portugueses, vindo consolidar uma tradição que alcançou o seu ápice entre finais de Setecentos e o primeiro quartel de Oitocentos. Estes

não iriam mergulhar apenas na magnificência enfatizada por Goethe, mas também num ambiente cosmopolita onde se cruzavam culturas, línguas e trajetórias artísticas diferentes, um contexto inspirador e criativo, mas também caracterizado por uma feroz concorrência. Este breve contributo propõe um olhar sobre as dinâmicas da residência dos artistas em Roma entre Setecentos e Oitocentos, procurando destacar os elementos da sua sociabilidade e as estratégias na aproximação a mecenas e compradores.

O estrangeiro visto pelos portugueses viajantes da Belle Époque

Maria João Castro

Centro de Humanidades (CHAM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA/FCSH). Pós-Doc com bolsa da FCT com o projeto "ArTravel. Viagem e Arte Colonial na Cultura Contemporânea"

mmariajoaocastro@fcs.unl.pt

O grande movimento de viagem de lazer ocorrido no século XIX chegou tarde a Portugal, muito por influência das vicissitudes geopolíticas da primeira metade de Oitocentos e de que se destaca as invasões francesas e o conseqüente refúgio da corte portuguesa para o Brasil, bem como a guerra civil liberal subsequente. Nesta atmosfera cambiante, a dimensão do estrangeiro tornou-se, para os nacionais, num imperativo mais desejado e cantado do que vivido, pelo que, só quase no fim do século se reunirão as condições necessárias para alguns portugueses fazerem as malas partindo além-fronteiras. Por outro lado, as viagens internas foram pouco promovidas mercê de uma sociedade pouco esclarecida, pobre, bem como da tardia implantação do comboio, da falta de estruturas de apoio (rodoviárias, hoteleiras e de lazer) e de uma iliteracia generalizada que impedia a concretização de deambulações viaticas no seio do próprio país.

Por isso, os viajantes foram raros e os seus testemunhos (literários, artísticos) ainda mais escassos, facto que faz com que os existentes constituem um precioso legado para se (re)pensar a Belle Époque portuguesa. Esta reflexão pretende realçar a singularidade de algumas destas viagens, inserindo-os à luz do contexto cultural-artístico da sua época numa Europa então em completa mutação mas cujos ecos e derivas tardavam em chegar à ponta ocidental do Velho Continente.

Desenho e Distância; o Caderno de Viagem

Manuel San-Payo

Professor Auxiliar de Desenho na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Membro fundador da *Galeria Monumental*, em Lisboa, de cuja direção faz parte e é curador.

mgmonumental@gmail.com

O desenho, registo da transitoriedade e do efémero, é, em si mesmo, movimento. O artista/desenhador e a mobilidade social. Arte e círculos de poder e a sua circulação. Confrarias e oficinas. Cadernos de Padrão e de Modelos: a busca do cânone. Ver sem ser visto: o estrangeiro e a fronteira. A viagem filosófica, Impérios e Colónias (o distante exótico). Grand Tour, turismo industrial e turismo de massas. O caminho do artista tornado mercadoria.

Viajar e desenhar ou viajar para desenhar?

Mário Linhares

Professor e Investigador no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

mrlinhares@campus.ul.pt

Nesta comunicação apresenta-se o projeto Sketch Tour Portugal, concebido e implementado em parceria com o Turismo de Portugal e os Urban Sketchers. Para que o tempo da viagem se fundisse com o da visita no destino, procurou-se uma vertente holística na captação dos sentidos. Além de um diário de viagem com desenho e escrita, registaram-se também paisagens sonoras, imagens em vídeo e fotografia, proporcionaram-se degustações gastronómicas, assim como a recolha de vestígios geológicos. Nem todas as pessoas viajam e desenham. Menos são ainda as que viajam apenas para desenhar. Mas qualquer viajante sente vontade de registar algo e, sem saber, deixa também o seu registo, nem que seja o da pegada carbónica.

PAINEL 2 | Genealogias e antecedentes da Residência artística em Portugal

Moderação: Diogo Freitas da Costa

Investigador convidado no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL)

mdiogo.costa@campus.ul.pt

Do mesmo modo que o modernismo, nas suas sucessivas vanguardas, foi dominado pela projeção para um tempo futuro e pela operacionalização do conceito de rutura, pode dizer-se - na esteira de uma análise proposta por Hal Foster (1996) - que a arte contemporânea, na sua viragem do “discurso em torno do médium para os projetos centrados no discurso” (1996:xi), tem-se visto frequentemente enredada num presentismo sempiterno, de al-

guma forma quebrando uma coordenação crítica entre os eixos diacrónicos - ou dimensão histórica - e sincrónico - ou dimensão social - da arte. Esta perspetiva ajuda-nos a compreender o motivo pelo qual uma parte dos debates e discursos construídos em torno do modelo da Residência Artística, tal como se tem afirmado ao longo das últimas três décadas, têm evidenciado resistência a leituras centradas em fenómenos de continuidade e na identificação de genealogias. Este painel propõe, precisamente, contribuir para uma contextualização do fenómeno contemporâneo das residências artísticas em Portugal, ancorada num olhar retroativo que - ao invés de um exercício negativo de retroversão - se possa constituir como elemento de aproximação e exponenciação de uma situação atual.

Os caminhos de uma viagem: as residências artísticas em perspetiva

João Paulo Queiroz

Professor e Investigador no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL)

mjoaqueiroz@campus.ul.pt

Do Grand Tour aos pensionistas das academias, dos ar-livristas aos bolsiros do século XIX-XX, até às intervenções mais contemporâneas junto de comunidades, há instantes de reflexão e fulgor que reposicionam o artista no território. Podem-se propor linhas de construção e articulação dos discursos, ontem como hoje, em confronto com a viagem e o território nos contextos atuais.

Os anos 70 em Portugal: Modernidade, eventos coletivos, Revolução, neovanguarda

Isabel Nogueira

Investigadora integrada no CIEBA/Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

isabelmnoqueira@hotmail.com.

Os anos 70 em Portugal são assinalados pela Revolução de Abril de 1974, que pôs cobro a 48 anos de ditadura. Do ponto de vista artístico, verificava-se já uma clara modernidade, operada por artistas que desejaram ser inequivocamente modernos, independentemente da sua condição geopolítica e cultural. Por outro lado, verifica-se também um cruzamento entre as tendências artísticas da neovanguarda internacional que, entre nós, também se afirmavam, com uma arte que reflete sobre a Revolução e que a espelha. Ao mesmo tempo, toma corpo um conjunto de eventos coletivos relevantes e que seria também uma tônica da década, fazendo antever vários modos de agregação artística. Esta comunicação centra-se nos anos 70 em Portugal, fazendo uma breve reflexão sobre o cruzamento destes aspetos definidores de fundo.

Pico do Refúgio - Residência de Artistas

Bernardo Brito e Abreu

Diretor do Programa de residências artísticas do Pico do Refúgio; Mestre em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da UL e especializado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte na Faculdade de Belas-Artes da UL
geral@picodorefugio.com

O programa de residências artísticas do Pico do Refúgio teve início em 2015 numa quinta com cerca de 400 anos, localizada na ilha de São Miguel, nos Açores. O Pico do Refúgio, serviu, desde então, como plataforma criativa para dezenas de artistas das mais distintas áreas e nacionalidades. Perpetuando o passado artístico deste local, especialmente durante o período em que a quinta foi residência da escultora, e professora, Luísa Constantina, o programa é dedicado a apoiar artistas nacionais e estrangeiros nas suas pesquisas e trabalhos nos Açores, promovendo a criação e a difusão da arte contemporânea. Através dos seus artistas residentes e das suas obras, este programa tem alcançado também o objetivo de promover os Açores pelo mundo, como um local onde a natureza, a sustentabilidade e o património cultural convivem com uma dinâmica artística emergente e próspera.

PAINEL 3 | Criação artística, Património e valorização dos territórios

Moderação: Ana Gago

Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia e doutoranda em Estudos de Património, no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR (Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa).
malgago@gmail.com

Na intervenção que realizou, aquando da sessão de abertura do seminário “Ponto(s) de Situação”, Laura Castro veio (re)colocar-nos uma questão fundacional: o que é que veio primeiro? Neste caso, a arte, ou o património? Ou teria sido a arte e o património, num movimento contínuo, paralelo, interdependente, de mútuo questionamento e (re)definição? Naquele que foi o terceiro painel de discussão deste nosso seminário, o foco foi colocado precisamente na associação da criação artística ao património; uma relação com implicações bastante conhecidas. Começando, por um lado, pelo potencial da primeira para a geração de processos de valorização do património - ou, inclusivamente, de processos de *patrimonialização*, através da (re)criação de (novas) formas e de (novos) lugares de património. Por seu

lado, o património a provocar questionamentos sobre o que pode ser arte, sendo que, em ambos os casos, bastará pensar nas implicações da “descoberta” da arte rupestre como produto de uma colaboração *criativa* entre arqueólogos e artistas visuais, resultando na validação de um e na promoção de outro. Por este motivo, mais uma vez, também a arte a espoletar questionamentos sobre o que poderá ser património, “e por aí em diante”, até, e olhando para o contexto português, chegarmos ao momento atual, mais concretamente a 2021, ano de apresentação da Carta de Porto Santo, que vem acrescentar um campo de ação concreta para esta, extraordinariamente profícuca, relação; o *território*.

Em “Ten Principles of Values-Based Heritage Practice”, Kate Clark destacou o crescente número de vozes, e de práticas, em torno dos Estudos do Património, provenientes de origens diversificadas, incluindo “arquitetos e topógrafos, curadores, planeadores, arquivistas, ecologistas”, entre outros (2019; tradução nossa). Considerando a intervenção que tem vindo a ser preconizada pelos artistas, na reinterpretação ou mesmo revitalização de práticas e de usos patrimoniais, pareceu-nos, portanto, justo que estes pudessem ser acrescentados à lista de *praticantes* de património (Gago & Castro, 2021). Neste entendimento, pela sua ligação particular ao lugar e ao trabalho sobre o lugar, a residência, enquanto formato ou modelo de criação artística, apresenta-se, à partida, como o facilitador ideal para as dinâmicas que lhe são subjacentes. Talvez por esse motivo, não será coincidência que a programação de residências artísticas tenha vindo a afirmar-se enquanto tendência crescente, à escala (inter) nacional², elegendo o património (i) material como *leitmotiv* preferencial para a criação artística (ainda que, frequentemente, tratando objetos que são enquadráveis do ponto de vista patrimonial, mas que, curiosamente, não estão classificados). E, no reverso da moeda, estes programas, pela sua natureza multi e interdisciplinar, convocam questionamentos sobre a natureza da prática artística, ou das práticas artísticas, colocando-as frequentemente em diálogo e aproximando-as de práticas limítrofes às das indústrias criativas³.

A intervenção no domínio do património, engloba porém, outros tipos de instrumentalização política (e económica), associando-se, a título ilustrativo, a estratégias de *placemaking*, frequentemente sustentadas em fenómenos de *folklorização* (Peixoto, 2004) e de *tokenismo* (Waterton & Smith, 2010), a que os artistas não são imunes (do mesmo modo que ocuparam, aliás, um papel central na promoção do património cultural e identitário das nações emergentes novecentistas⁴). Nesse sentido, também Françoise Choay (2008) alertara para a atratividade dos monumentos para a sua capitalização enquanto produtos culturais, quando fabricados e difundidos numa lógica consumista e, de modo similar, acompanhando a globalização das economias e dos hábitos de lazer, Christian Barrère (2013), introduzira o património no domínio da gestão dos territórios, primeiro como objeto de

consumo e posteriormente como meio de produção em si (Gago, 2022). Reconhecendo-se, não obstante, o potencial da associação da criação artística ao património, para a promoção da democracia cultural, enunciado proclamado pela Carta de Porto Santo, urge, portanto, repensar abordagens. Aproximando-se de problemáticas como a da representatividade cultural, mas também a ecológica, e alinhando-nos com um entendimento coletivo (interespécie) sobre o património, a necessidade de uma chamada para metodologias de *heritage-action*, feita por autores e *praticantes* do campo vasto dos Estudos Críticos do Património (Graham & Vergunst, 2019), torna-se incontornável. De que forma estará a criação artística poderá contribuir para fenómenos de patrimonialização, associados, por exemplo, a estratégias de promoção dos territórios? E de que outra(s) forma(s) poderá então, igualmente contribuir para contrariá-los? Podem os artistas trazer novas leituras (mais participadas e participativas) ao património? Neste painel propusemos-nos refletir conjuntamente sobre este campo de possibilidades posto à descoberta, a partir de exemplos concretos de programas de residência artística, desenvolvidos por intervenientes, em contextos e com objetivos bastante distintos; um projeto performativo e itinerante de investigação-criação, co-produzido a partir da obra de Raúl Brandão e recriando a história e memória de várias comunidades piscatórias, *Pelos que andam sobre as águas do mar*; um programa de residências artístico-pedagógico, *Deslocações*, proporcionando o encontro entre o contexto museológico (/arqueológico/ escultórico), o Museu Internacional de Escultura Contemporânea | Museu Municipal Abade Pedrosa de Santo Tirso e o meio educativo, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; um festival de artes, *Fazunchar*, propondo-se trabalhar a indetentidade de um *Corpus Cultural Interior como matéria prima* para a valorização (cultural) dos territórios de baixa densidade; a primeira edição da Bienal Art(e) facts, encetando *alianças* entre artistas, arquitetos e designers, portugueses e estrangeiros, com artesãos da região da Beira Interior, ou, por outras palavras, *humanos, gerações, espécies e saberes, para salvar o futuro*.

Referências

- Barrère, C. (2013). "Les Trois Temps du Patrimoine." In 50ème Colloque de l'ASRDLF: «Culture, Patrimoine et Savoirs».
http://www.asrdlf2013.org/IMG/pdf/C_-_Barrere_-_Les_quatre_temps_du_patrimoine_culturel.pdf
- Choay, F. (2008). *Alegoria do Património*. Edições 70.
- Clark, K. (2019). "Ten Principles of Values-Based Heritage Practice". In *History and Approaches to Heritage Studies* (150-153). University Press of Florida.
- Fernandes, J. L. (2012). "Artes visuais, Representações e Marketing Territorial". In *Património Cultural e Paisagístico: Políticas, Intervenções e Representações* (213-234). Imprensa da Universidade de Coimbra.
<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/11948/5/Patrim%C3%B3nio%20>

Cultural%20e%20Paisag%C3%ADstico%20-%202012.pdf

Gago, A. (2022). "(Re)criar o património: levantamento de tendências na programação de residências artísticas em Portugal", In MIDAS [Online], 14 | 2022. <http://journals.openedition.org/midas/3302>

Gago, A.; Castro, L. (2021). "Portuguese museums in pandemic times: change and adaptation through heritage-based artist-in-residence programming". In *Museological Review*, (25), (Re)visiting Museums (38-52).

https://www.academia.edu/49967382/Museological_Review_Issue_25_Re_visiting_Museums

Graham, H; Vergunst, J. (2019). "Introduction: heritage as community research". In *Heritage as community research. Legacies of co-production. Connected Communities - Creating a new knowledge landscape* (1-24) University of Bristol: Policy Press.

Peixoto, P. (2004). "Identidade como Recurso Metonímico dos Processos de Patrimonialização." In *Revista Crítica de Ciências Sociais de Coimbra 70 (1)* (183-204). <https://journals.openedition.org/rccs/1056>

Waterton, H.; Smith, L. (2010). "The recognition and misrecognition of community heritage". In *International Journal of Heritage Studies, Volume 16, Issue 1-2, Heritage and Community Engagement: Collaboration or Contestation?*. Taylor & Francis.

<https://www.tandfonline.com/toc/rjhs20/16/1-2>

VV.AA. (2021). Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia. <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>

Pelos que andam sobre as águas do mar. Um projeto itinerante pelas comunidades piscatórias

Raquel Belchior

Diretora de Produção do festival FIAR - Festival Internacional de Artes de Rua. Licenciada em Produção de Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema e mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação pelo ISCTE- ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

mraquel_belchior@hotmail.com

Fazer um projeto é como entralhar uma rede. Aliás poderíamos descrever todo um processo de criação artística recorrendo a metáforas piscatórias. Será por que com os pescadores, os artistas partilham esta capacidade de resistência face a um mar nem sempre afável? Alguém nos dizia na borda d'água: a pesca é uma questão de fé... A rede que caracteriza *Pelos que andam sobre as águas do mar* é feita de malha literária e comunitária, de nós viajantes, feitos de encontros, escuta e presença.

Quando esticamos bem o cabo observamos os pequenos laços que a compõem e que são todos os territórios por onde a rede passou, das docas aos palcos municipais, das festas religiosas à beira rio às salas de ensaio onde as palavras de Brandão e a pesquisa etnográfica se cruzaram. Este foi um projeto itinerante, que colocou no mesmo barco pessoas e instituições muito diversas, e que só foi possível nesse esforço partilhado.

Deslocações: Residências artístico-pedagógicas

Álvaro de Brito Moreira

Arqueólogo, investigador colaborador do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” (CITCEM), chefe de divisão de Património e Museus da Câmara Municipal de Santo Tirso.

amoreira@cm-stirso.pt

Samuel Silva

Artista Plástico, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e investigador integrado no Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade (I2ADS).

msamuel.jm.silva@gmail.com

O projeto de residências artísticas e pedagógicas *Deslocações*, como o nome sugere, procura proporcionar um lugar/momento temporário de encontro entre o contexto museológico, o Museu Internacional de Escultura Contemporânea | Museu Municipal Abade Pedrosa de Santo Tirso e o meio educativo, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, através da transferência temporária do espaço de aula para o museu ou outras realidades patrimoniais relacionadas. Este movimento introduz um processo de desinstalação e de reconfiguração funcional dos processos de trabalho dando lugar à construção de novas experiências: os estudantes vêem-se confrontados com a possibilidade de enfrentar um espaço repleto de significados transportando os seus sistemas introspectivos de criação para o confronto com o contexto museológico, arquitetónico, histórico, social, político e territorial; o Museu e a sua equipa vêem-se habitados por novas presenças transformadoras das suas dinâmicas e rotinas quotidianas configurando um momento privilegiado de aprendizagem e interação, relevante para o desenvolvimento das suas aptidões e capacidade de resposta e adaptação.

Alianças entre seres humanos, gerações, espécies e saberes para salvar o futuro

Andreia Garcia

Professora Auxiliar na Universidade da Beira Interior (UBI). É cofundadora e cocuradora da Galeria de Arquitectura, no Porto.

mandreia@architecturalaffairs.pt

A comunicação foca-se na primeira edição da Bienal Art(e)facts que nasceu da ideia de criar colaborações entre artistas, arquitetos e designers, portugueses e estrangeiros, com artesãos da região da Beira Interior. O intuito será apresentar este modo de cuidar a memória imaterial do território a partir de diálogos para a construção de um património contemporâneo de obras e processos de conhecimento artístico, com enfoque na valorização da região e na reinterpretação dos saberes tradicionais, de forma profunda-

mente enraizada no território, e numa constelação de práticas e imaginários que instigam todas as gerações a pensar um planeta hoje mais habitável.

PAINEL 4 | Perspetivas artistas: colaboração, intervenção e mobilização

Os artistas têm, cada vez mais, vindo a ser propostos como mediadores, para as comunidades locais e, desta forma, contribuindo para múltiplas agendas (políticas); desde a promoção da participação cultural até à promoção (cultural) dos territórios.

Neste painel, iremos centrar-nos na realidade portuguesa, analisando diferentes exemplos de práticas artísticas e, mais especificamente, de programas de residência artística, compondo uma perspetiva sobre o desenvolvimento de abordagens participativas e artistas, desde os anos 1970 até aos dias de hoje.

Qual a importância de estar para criar mudança? E que mudança?

Desformatar: para criar uma rede de possibilidades

Virgínia Frois

Escultora, Professora e investigadora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e VICART.E

mvirginiafrois@gmail.com

Como é que as aprendizagens em contexto informal se constituem como aprendizagens flexíveis e se estabelecem como processos evolutivos ao longo da vida?

Para além da formação académica destes alunos quais as implicações destas experiências na sua vida profissional atual?

Abordaremos três exemplos de atividades realizadas em regime de residência com alunos da FBA.Ul:

Do Projetar Rio para a Mala com pés em Cabo Verde em Trás-os-Montes no município do Tarrafal de Santiago trabalho com a escola, em 2006 e em 2008;

Telheiro / Oficina de cerâmica: um anel em construção;

Guizos / Bienal Internacional de cerâmica de Aveiro.

Contrarrepresentações à musealização de corpos humanos indígenas: Da residência artística ao sítio na internet

Rui Mourão

Investigador na Faculdade de Ciências Humanas (NOVAFCSH).

mmourao.rui@gmail.com

Apesar de um crescente debate público, muitos museus europeus continuam a deter nas suas coleções objetos de outras culturas adquiridos em contextos coloniais. Esta é uma história com quase dois séculos, frequentemente longínqua das agendas institucionais, porém o movimento pela descolonização dos museus parte da premissa de que *o passado ainda não acabou*. O passado é pensado como um campo contestado, cuja interpretação foi historicamente decidida por alguns em detrimento de outros. Tratando-se o museu de um dispositivo que constrói e naturaliza representações, nunca poderá ser um espaço neutro. É moldado por relações de poder.

Neste contexto, o projeto O TEMPO DAS HUACAS partiu de uma residência artística no Museu Arqueológico do Carmo, mas continuou de forma não-institucional com um processo de questionamento artístico, científico e ético sobre a exposição de corpos mumificados de pessoas indígenas nesse museu. Reuniu colaborações críticas, propostas de diálogo e contrarrepresentações que abrem uma pluralidade de perspetivas de pensadores, profissionais dos museus e artistas (com destaque para artistas contemporâneos indígenas). O resultado foi reunido num sítio na internet que é simultaneamente espaço de exposição e arquivo, fórum e palco, reflexão e ativismo.

Em suma, O TEMPO DAS HUACAS convida a um olhar não musealizado ao museu que reflita sobre corpo(s), imagem(ns) e narrativa(s) na sua complexidade, diversidade, intersubjetividade e interculturalidade. Começa por reconhecer desequilíbrios historicamente construídos para imaginar como podem ser tecidos novos modos de relação, dentro e fora dos museus, com a arte e na vida.

Encontros improváveis com a vida comum

Luís Gomes Costa

Pesquisador sonoro e Coordenador da Binaural Nodar.

mluis.costa@binauralmedia.org

Há muito tempo atrás, em meados dos anos 70, quando ainda não havia eletricidade em muitas aldeias serranas da Beira Alta, era comum ouvirem-se histórias improváveis contadas por anciãos. Essas histórias incluíam as andanças de personagens locais dissidentes como mendigos, músicos errantes, agricultores cegos, bruxas misteriosas, padres diabólicos e gente

que voltava do reino dos mortos para verificar suas propriedades. De certa forma, essas histórias e o poder estar perto de pessoas que viviam essencialmente da mesma forma de como se vivia dois séculos antes, colocam em evidência características humanas presentes em contextos rurais, como ser-se engenhoso, empático, franco e livre para imaginar e compartilhar ideias e histórias não ortodoxas, numa permanente consciência da fragilidade da vida e da presença duradoura do passado e da natureza em redor das suas comunidades. Estamos, portanto, num plano um pouco diferente do que hoje se designaria por património cultural, uma escolha e redução da complexidade social e cultural dos lugares a alguns aspetos com valor transacionável para além das fronteiras dos contextos socioculturais específicos.

Muitos anos depois, em 2006, decidimos fundar a Binaural Nodar, um projeto de acolhimento e criação artística e de investigação social em contexto rural. Concretamente, com o projeto de acolhimento de residências artísticas Lafões Cult Lab parte-se, entre outros aspetos, de uma identificação de contravalores presentes em contextos locais que se distanciam de um certo otimismo progressista baseado na mudança tecnológica e no crescimento económico infinito, fazendo-o através de uma prática curatorial que identifica temáticas e lugares de investigação, questionando algumas tensões bem atuais, como entre permanência e mudança, entre artista e comunidade, entre local e global, entre perene e efémero, entre manual e intelectual, entre prático e poético, entre racional e irracional, entre compreensão e mal-entendido, etc.



Foto 03: Virgínia Fróis, Ana Gago e Bernardo Brito e Abreu, durante o evento.

Notas

¹ A ideia para o Seminário de Residências Artísticas: Pontos de Situação surgiu de um encontro entre três investigadores que estão actualmente a levar a cabo projectos académicos ligados ao tema da programação de residências artísticas, em diferentes áreas de estudo/contextos e com ligação a diferentes universidades portuguesas.

² A título de exemplo, Vd. levantamento realizado no âmbito do projeto de investigação “Mapping Contemporary Art in the Heritage Experience” (Newcastle University), sobre a criação artística no contexto de sítios de património: <https://research.ncl.ac.uk/mcahe/> ; <https://research.ncl.ac.uk/media/sites/researchwebsites/expandedinteriorsrestaged/Mapping%20Contemporary%20Art%20in%20the%20Heritage%20Experience%20Industry%20Stakeholders%20Report.pdf>

³ Esta foi uma das conclusões preliminares do projeto de investigação “(Re) criar o Património - Caracterização de Problemáticas e Tendências para a Curadoria de Residências Artísticas em Portugal”, em desenvolvimento no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa). Para síntese do levantamento e análise realizada no âmbito deste projeto, debruçando-se sobre a programação de residências artística de base patrimonial, em Portugal (os seus principais promotores, patrocinadores, práticas artísticas, tipologias de património em destaque, Vd.Gago, 2022: <https://journals.openedition.org/midas/3302>

⁴ A este respeito, Vd. Fernandes, 2002

Parcerias e Apoios



binaural  nodar

**Mistaker
maker** | Plataforma
de Intervenção
Artística



Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos dos N.º 14 e 15 de *Convocarte*

Pares Académicos Internos à Universidade de Lisboa:

Ana Sousa – Professora Auxiliar Convidada na FBAUL e Professora Adjunta Convidada na ESEL. Foi coordenadora do grupo de Educação Artística do CIEBA (2019-2023), onde é investigadora integrada, responsável principal pelo projeto internacional Arte, Educação e Infância e corresponsável pelo projeto Confiarte - Oficinas de Arte e Cidadania.

António Oriol Trindade – Professor Auxiliar do Departamento de Desenho na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA.

Annabela Rita – Faculdade de Letras e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, APE, Observatório da Língua Portuguesa

Cristina Azevedo Tavares – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA

Eduardo Duarte – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Coordenador do Departamento de Ciências da Arte e do Património

Fernando Rosa Dias – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa; Coordenação Científica Geral da Revista *Convocarte*

Isabel Nogueira – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Investigadora do CIEBA. Curadora independente

João Peneda – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA

Leonor Veiga – Professora de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA

Margarida Calado – Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte e do Património; Investigadora do CIEBA

Pares Académicos Externos à Universidade de Lisboa:

Angela Ancora da Luz (Brasil) – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

António Quadros Ferreira (Portugal, Porto) – Professor Emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

António Trinidad Muñoz (Espanha) – Doutor em Filosofia e Letras, Universidad de Extremadura, España-Universidade do Porto, Portugal. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Master of Arts, KU Leuven, Bélgica

Carlos Marecos (Portugal) – Docente e investigador na Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Docente na Universidade de Évora; Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa; Compositor

Cristina Pratas Cruzeiro – Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Joana Cunha Leal (Portugal) – Professora Catedrática no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Instituto de História da Arte

José Francisco Alves (Brasil) – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

Juan Carlos Ramos Guadix (Espanha) – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada

Julieanna Preston (Nova Zelândia) – Professor of Spatial Practice, Masters of Fine Art Coordinator, Spatial Design Acting coordinator, Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa

Leonardo Charréu (Portugal) – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa

Lucienne Jung de Campos (Brasil) – docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Psicóloga (PUCRS). Psicanalista.

Luis Achutti (Brasil) – Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Membro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRG. Fotógrafo

Mário Caeiro (Portugal) – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa

Mark Harvey (Nova Zelândia) – Professor na University of Auckland, New Zealand, Performer

Marlon Miguel (Portugal, Alemanha) – Investigador FCT no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e Investigador associado no ICI (Institute for Cultural Inquiry) Berlin.

Marta Cordeiro (Portugal) – Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. Directora do ramo de Design de Cena da Licenciatura em Teatro

Marta Mendes (Portugal) – Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. Coordenadora da Área de Estudos e Coordenadora da Área de Argumento

Martin Patrick (Nova Zelândia) – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff; MFA, Doctoral Supervisor, White Rehua School of Art, Massey University Wellington, <http://www.martinpatrick.net>

Mónica Oliveira (Portugal) – Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti

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

Pedro Roxo (Portugal) – Doutorado em Ciências Musicais. Professor Auxiliar (Etnomusicologia), Departamento de Ciências Musicais da FCSH-UNL e investigador de pós-Doutoramento no INET-MED, Aveiro

Raquel Henriques da Silva (Portugal) – Professora Associada com agregação da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História da Arte FCSH-UNL.

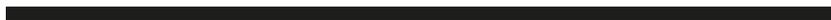
Ricard Huerta (Espanha) – Professor Catedrático, Educação Artística, Instituto de Criatividade e Inovações Criativas, Universidade de Valência. Coordenador da revista EARI “Educación Artística Revista de Investigación”. Director de Museari (www.museari.com)

Stefanie Franco (Portugal) – Investigadora, Professora e membro integrado do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Susana Gastal (Brasil) – Professora no Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul. Editora Científica da Revista Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade.

Sylvie Coellier (França) – Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Université Aix-Marseille (UAM); Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses Universitaires de Provence.

Vanessa Lucena (Suíça) – Haute Ecole Pédagogique des Cantons de Berne, du Jura et de Neuchâtel



Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com *Leitura e Revisão de Pares* (*peer review*), sem chamada de textos (*call for papers*) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de *Revisão de Pares* (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Editorial (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o *Dossier Temático*, terá que colocar o seu trabalho também em processo de revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto

ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 – legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou *email* de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número ímpar de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia