



Universidade do Porto

Faculdade de Belas Artes

Mestrado em Artes Plásticas-Pintura

Relatório de Projeto

"Reverberações no Tempo: A transformação de Narrativas Lendárias, Míticas e Contos
Populares na Pintura Contemporânea"

Francisco Araújo-up20190705

Orientação: Prof. Arlindo Silva

Co-orientação: Prof. Doutor Domingos Loureiro

Porto 2024/2025

Agradecimentos

A conclusão deste Relatório de Projeto de mestrado representa um marco significativo na minha jornada académica e como autor.

Desta forma gostaria de expressar a minha mais sincera gratidão ao orientador, Professor Arlindo Silva, pela sua orientação incansável, pelos valiosos conselhos, pela disponibilidade, pela confiança no meu trabalho e pelas inúmeras discussões no atelier que foram chave para o meu crescimento enquanto artista. A sua sabedoria e incentivo foram pilares essenciais para a concretização desta investigação.

Também gostaria de expressar a minha gratidão ao Co-orientador, Professor Doutor Domingos Loureiro pelos valiosos conselhos, pela disponibilidade, pela confiança no meu trabalho e , em especial, pelo cuidado que tem demonstrado por guiar o meu caminho como artista.

Naturalmente um agradecimento especial à Universidade de Belas Artes do Porto, na qual tenho crescido ao longo dos últimos seis anos de formação.

Resumo

Este projeto de investigação propõe colmatar algumas das lacunas existentes na representação imagética das lendas, mitos e contos da tradição oral portuguesa, transpondo-os para o campo da pintura na contemporaneidade.

Num contexto cultural ocularcêntrico onde a imagem desempenha um papel central na construção da identidade coletiva, é necessário a transposição destas narrativas para o campo da pintura, enfatizando o valor simbólico e social destas.

Através de uma abordagem teórico-prática sustentada na investigação histórica, iconográfica e iconológica, bem como na pintura através da metodologia de atelier adotada, este trabalho visa criar imagens que não apenas ilustrem, mas interpretem e revitalizem estes relatos no imaginário nacional.

A investigação dialoga através de referências artísticas, destacando-se Caravaggio e os caravagistas contemporâneos, explorando metodologias compositivas e técnico-formais pictóricas que potenciam a dimensão narrativa das obras bem como um vasto leque de autores que da antiguidade até à modernidade interpretaram e transpuseram essas imagéticas para a pintura, refletindo sobre as suas estratégias adotadas e as suas poéticas.

Este relatório documenta todo o percurso investigativo e prático, refletindo sobre o papel da imagem na memória coletiva, na identidade nacional e no potencial renovador da arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: Lendas, mitos e contos tradicionais; memória coletiva; pintura; Caravaggio; iconografia.

Abstract

This research project aims to fill the gaps in the image representation of legends, myths and tales from the Portuguese oral tradition by transposing them into the field of contemporary painting.

In an ocularcentric cultural context where the image plays a central role in the construction of collective identity, it is necessary to transpose these narratives into the field of painting, emphasising their symbolic and social value.

Through a theoretical-practical approach based on historical, iconographic and iconological research, as well as painting through the studio methodology adopted, this work aims to create images that not only illustrate, but interpret and revitalise these stories in the national imaginary.

The research dialogue uses Caravaggio and contemporary caravagists as artistic references, exploring compositional and technical-formal pictorial methodologies that enhance the narrative dimension of the works, as well as a wide range of authors who, from antiquity to modernity, have interpreted and transposed these images into painting, reflecting on their strategies and poetics.

This report documents the entire investigative and practical journey, reflecting on the role of the image in collective memory, national identity and the renewing potential of art in contemporary times.

Keywords: Legends, myths and traditional tales; collective memory; painting; Caravaggio; iconography.

Índice

Introdução.....	1
Objetivos da Investigação	1
Parte I: Tradição oral e iconografia.....	2
1. Imaginário coletivo e Identidade nacional.....	2
2. Oralidade e Iconografia de eventos e personalidades	5
3. Lendas e contos	6
Parte II: A representação de narrativas tradicionais.....	11
1. A narrativa, iconografia e representação.....	11
2. Caravagismo: a construção da modernidade.....	21
Parte II-Relatório Prático	39
Capítulo 1: Pintura “A Lenda do Galo de Barcelos.”	39
1.1. Pesquisa iconográfica	39
1.2. Introdução à Composição	41
1.3. Cenografia e adereços.....	51
1.4 Registo fotográfico e pós-produção.....	53
1.5. O processo de Desenho	55
1.6 O processo de Pintura	57
Capítulo 2: “A Justiça de Fafe”	60
2.1. Pesquisa iconográfica	61
2.2. Estudos de Composição	66
2.3. Cenografia e adereços.....	70
2.4. Registo fotográfico e pós-produção.....	71
2.5 O processo de Pintura	72
Capítulo 3: “O Diabo-Gato”	73
3.1. Pesquisa iconográfica	74
3.2. Estudos de Composição	75
3.3. Cenografia e adereços.....	85
3.4. Registo fotográfico e pós-produção.....	87
3.5. O Processo de Desenho	89
3.6. O processo de Pintura.....	90
Parte III-Conclusão.....	94

Considerações finais	94
Bibliografia	99
Proveniência das Imagens.....	102

Introdução

Objetivos da Investigação

A tradição oral portuguesa é rica em lendas, mitos e contos populares, porém estes não apresentam expressão no campo da pintura. Este projeto tem como objetivo central explorar de que modo a pintura na contemporaneidade pode preencher algumas lacunas na imagética através da criação de obras pictóricas que reinterpretem narrativas orais nacionais e como este exercício reforça a presença simbólica destas narrativas no presente.

Num contexto cultural oculacêntrico, em que a imagem assume um papel central na construção da identidade e da memória coletiva (Jay, 1988), importa refletir sobre como a pintura pode contribuir para revitalizar estas narrativas, expressando o valor cultural destas, combatendo o risco crescente de desvalorização e de esquecimento.

Neste âmbito propõe-se analisar e definir as estratégias visuais e técnicas mais adequadas para transpor estas narrativas da oralidade e da escrita para a linguagem pictórica, tais como análises histórica, iconográfica e etimológica, estratégias cenográficas e o recurso a uma linguagem pictórica de base realista e a estudos de composição.

De forma a aliar a tradição técnica à sensibilidade da modernidade, Caravaggio surge como a maior referência do projeto, pela profundidade psicológica, pela relação entre o visível e o invisível e com especial atenção ao papel do tratamento da luz na criação das atmosferas.

Os objetos de estudo são três lendas portuguesas: a Lenda do Galo de Barcelos, a Justiça de Fafe e o Diabo-Gato.

A Dissertação organiza-se em duas partes: a primeira apresenta o enquadramento teórico e conceptual e a segunda documenta o processo prático e as obras realizadas.

Parte I: Tradição oral e iconografia

1. Imaginário coletivo e Identidade nacional

Antes de se proceder à análise da memória coletiva e do projeto em si, é essencial compreender o conceito de identidade social como ponto de partida para as reflexões subsequentes. A identidade social abrange as características derivadas das ligações e semelhanças estabelecidas com outros indivíduos e grupos (Donelson, 2019). Enquanto a identidade pessoal se refere ao "eu", a identidade social diz respeito ao "nós". Este conceito assenta em dois processos fundamentais: a categorização social e a identificação (Donelson, 2019). Trata-se de um processo de autoconstrução coletiva, uma pertença a um grupo e, à medida que este sentimento de identificação social aumenta, esta pertença a um grupo torna-se mais significativa, como comprova Donelson (2019): “Sentem-se ligados e interdependentes com os outros membros, estão contentes por pertencerem ao grupo, sentem-se bem com o grupo e experimentam uma forte ligação ao grupo” (p.85). Esta necessidade de pertença revela-se intrínseca ao ser humano, sendo inclusive sustentada pela teoria da seleção natural, segundo a qual a formação de grupos aumentava as possibilidades de sobrevivência.

No panorama atual, existe uma escassez no que toca à representação visual de Lendas, Mitos e Contos que completem o imaginário dos portugueses. Neste projeto sublinha-se que é estritamente necessária a construção de uma imagética sobre estes temas. Deste modo, este projeto tem como objetivo preencher esta lacuna de representação, tendo por base a reflexão de Quignard (2018) ao referir que “falta uma imagem na origem” (p.5) ao estudar o filme *La Jetée* (1962) de Chris Marker. Com esta afirmação, nascia uma reflexão acerca de como parece haver sempre uma predisposição natural a tentar ver imagens que faltam e que, por consequência, completem ou expliquem a origem ou o fim.

Com base num estudo iconográfico e iconológico, este projeto propõe-se construir um imaginário que contribua para a formação de uma memória coletiva no contexto nacional. Schmidt (1993) define memória coletiva como “trabalho que um determinado grupo social realiza, articulando e localizando as lembranças em quadros sociais comuns. O resultado deste trabalho é uma espécie de acervo de lembranças compartilhadas que são o conteúdo da memória coletiva” (p.291).

A abordagem da memória coletiva implica igualmente uma exploração da identidade nacional, dada a sua estreita relação com aquele conceito. No entanto, importa, antes de mais, definir o que é afinal a identidade, Augusto Santos Silva (2018) define-a:

A identidade não é apenas o que se é, é o que se diz que é – muitas vozes, muitos dizeres, logo, vários sujeitos e várias representações. Nas suas diferentes declinações, a ‘identidade portuguesa’ é um discurso sobre a identidade portuguesa: o discurso da filosofia, da doutrina, da ideologia, dos meios e aparelhos de socialização, da criação literária e artística, da administração, do senso comum, do sistema científico. (p.18)

A identidade nacional resulta, assim, da confluência de diversos discursos, entre os quais se destaca o papel desempenhado por artistas e poetas. Esta, antes de mais, é um sentimento de cada um, uma identidade pessoal, como abordado na identidade social, e seguidamente uma identidade do grupo, do nós, como comprova Mattoso (1998): A identidade parte, primeiramente, da forma como cada um a entende, “identidade nacional resulta antes de mais da perceção que os próprios cidadãos têm de formarem uma coletividade humana” (p.3).

A questão sobre o que distingue os portugueses dos demais surge inevitavelmente: “«nós somos portugueses; os outros são estrangeiros». Ou seja, o “eu” pertence a uma categoria de indivíduos que se caracterizam especificamente pela comum condição de portugueses e que se distinguem de todos os outros” (Mattoso, 1998, p.9).

Esta tem sido abordada por autores oriundos de diversas áreas disciplinares, tais como a filosofia, a antropologia e a história da arte.

Na dimensão antropológica, definir um país como Portugal, tal como Jorge Dias (2004) refere é um exercício “Muito difícil (de) trabalhar com tanta informação de um país com 8 séculos e com tantas misturas de povos” (p.2).

Jorge Dias (2004) alude, igualmente, haver dois tipos de cultura: uma nacional e uma local: “Enquanto a cultura local tem carácter quase ecológico e resulta do conflito

entre a vontade do homem, o ambiente e a tradição, a cultura superior transpõe esse conflito para o plano espiritual, porque o elemento ambiente natural é substituído pela história.” (Dias, 2004, p.4). Desta forma, o projeto assenta na cultura local, pois acredita-se ser mais genuína e representativa do que é a vontade da população e reflexo do seu imaginário e tradição. O autor salienta ainda, que é “possível que, se um dia o nível de instrução e de educação for tão elevado que todo o povo participe mais intimamente na cultura nacional, desapareçam as culturas regionais, completamente absorvidas e sublimadas pelo espírito geral “(Dias, 2004, p.4). Este projeto posiciona-se contra tal possibilidade, promovendo a revitalização da cultura regional e popular, denominada de folclore. Esta é denominada como a ciência das tradições e usos populares.

Ao recuar no tempo, a ideia de portugalidade assumia um carácter abstrato. Por exemplo, na Idade Média, como explica Mattoso (1998), era nas batalhas que o indivíduo se encontrava com o outro (povo distintos), o que permitia desenvolver um sentimento de pertença e onde sentiam a presença do Rei. Este fenómeno propagou-se ao longo de séculos, e aparece vincado na anedota de D.Luís:

É, por isso mesmo, perfeitamente verosímil a anedota que se conta o rei D. Luís quando, já bem adiantado o século XIX, perguntava do seu iate a uns pescadores com quem se cruzou, se eram portugueses. A resposta foi bem clara: «Nós outros? Não, meu Senhor! Nós somos da Póvoa do Varzim!» (Mattoso, 1998, p.9)

Nesta linha de pensamento, Mattoso (1998) valida ainda a importância na construção da identidade nacional da epopeia *Os Lusíadas* “O seu significado «nacional», porém, só atinge um auditório de maiores dimensões por intermédio da obra que ele parcialmente inspira, ou seja, através *d’Os Lusíadas* de Camões” (p.22). Importa, no entanto, refletir sobre a instrumentalização desta obra durante o Estado Novo e as consequências que daí advieram para o estudo da identidade nacional e da memória coletiva. Assim, Eduardo Lourenço (1992) serve-se de “*Os Lusíadas*” (1572) de Luiz Vaz de Camões e da forma como o introduziram em pleno Estado Novo, como imagem de nação e glória. Durante o regime ditatorial construiu-se a imagem de um (suposto) apogeu na história de uma nação para criar uma aproximação àquele tempo, a

uma imagem de grandeza territorial. A instrução supramencionada era dada ao povo de forma a criar uma ideologia. A Revolução de 25 de Abril marcou o rompimento com a ideologia vigente. A imposição forçada dessa imagem de Portugal resultou, naturalmente, numa repulsa generalizada por parte da população. Por conseguinte, Eduardo Lourenço (1992) revela o *negativismo* por parte do povo como revolta. Por exemplo, se a imagem de Portugal era representada como grandiosa, então este país agora será pequeno. Podemos, assim, partir das questões de Quadros (1992) de forma a realizar uma reflexão.

Quem somos? Que deve a nossa identidade aos nossos pais e avós? Como nos marcaram eles, na espiral genética e na herança moral e cultural? Até que ponto devemos ser-lhes fiéis e a partir de onde podemos ou devemos resistir-lhes, afirmando a nossa liberdade? (p.13)

Interessa igualmente abordar o tema na seguinte perspetiva: que imagem de Portugal terá um jovem que nasceu em pleno séc. XXI, em liberdade, que lhe foi dado um ensino com sentido crítico? Como esse jovem olha para a imagem do seu país? Esta imagem *negativista*, naturalmente passou a uma imagem positivista, mesmo exercício que os pais e avós realizaram ao resistir à herança moral e cultural que lhes foi imposta, afirmando a sua liberdade.

A criação deste projeto surgiu de forma orgânica nos dias de hoje, em que a oposição a uma idealização e glorificação irrealistas transformou-se num exercício de compreensão crítica numa celebração do que realmente caracteriza a imaginário dos portugueses.

Os outros pontos surgirão de seguida na reflexão sobre iconografia.

2. Oralidade e Iconografia de eventos e personalidades

Para introduzir o tema da Iconografia, recorre-se ao mote de Gonçalves (1990): “Diante de qualquer trabalho de pintura ou de escultura o observador busca, por um lado, compreender o tema nele figurado e, por outro lado, analisar as formas utilizadas ou conseguidas pelo artista.” (p.21)

A abordagem da iconografia impõe, de forma incontornável, a referência a Erwin Panofsky, autor que define a iconografia como a vertente da História da Arte “que nos documentos plásticos procura interpretar os assuntos representados, descobrir as origens destes e suas sucessivas modificações, captar-lhes o conteúdo ideológico” (Gonçalves, 1990, p.21) sendo que à iconologia cabe o estudo do significado e da simbologia subjacente.

É sobre a iconografia e a iconologia que recai o trabalho, procurando estudar as escassas representações dos episódios selecionados e, desta forma, introduzir uma nova imagem a partir de um estudo a todos os níveis responsável. Desta forma, foram selecionados Lendas e Contos como a “Padeira de Aljubarrota”, a “Procissão das Almas”, “Zé do Telhado” que foram o ponto de partida deste projeto como trabalho final de Licenciatura, dando origem a novas buscas, através de Lendas como as selecionadas para trabalhar em Mestrado, nomeadamente “A Lenda do Galo de Barcelos”, a “Justiça de Fafe” e o “Diabo-Gato”.

3. Lendas e contos

Importa, ainda, entender a definição de lenda e de conto de forma a categorizar os episódios selecionados. José Leite de Vasconcellos (1964) é considerado o pai fundador da etnografia, da dialetologia e da arqueologia portuguesa, reúne um vasto espólio de narrativas populares nos dois volumes de “Contos Populares e lendas”. Nas suas obras faz a distinção entre lendas e contos:” Admitiu-se que a lenda assenta em fundamento histórico (provável ou possível) ou que, sem ter verosimilhança, é contada como facto histórico, modificado pela intervenção do maravilhoso (popular, cristão, pagão), com acção normalmente localizada no espaço” (p.X). Por oposição, o conto define-se pela sua natureza vaga, com um propósito moralizador, social ou político.

Vários autores iniciam o trabalho de pesquisa desta cultura popular, precisamente na altura de José Leite de Vasconcelos, séc. XIX. No entanto, o estudo dessa tradição remonta a períodos bem anteriores. A partir de Quadros (1992) é necessário recuar ao final do Renascimento, onde começam a surgir as primeiras recolhas de contos tradicionais literariamente reelaborados. Desta forma, destaca-se o trabalho de Giambatista Basile, Conde de Torone (1572-1632) responsável pelos primeiros levantamentos de contos populares que chegam até aos nossos dias, como por exemplo “A Bela Adormecida, Pele de Burro, O Gato das Botas, As Fadas ou O

Capuchinho Vermelho, por exemplo, são originais de Basile e reinterpretados por Perrault.” (Quadros, 1992, p.94).

Charles Perrault (1628-1703) surge numa fase posterior e procedeu a adaptação de muitas destas obras aos ambientes do séc. XVIII, reescrevendo-as pois estas provinham da renascença contendo elementos não apropriados para crianças, como temáticas de cariz erótico ou maliciosos (Quadros, 1992). Perrault integra uma vasta tradição de autores que abordaram estas temáticas ao longo do tempo, incluindo nomes do pré-romantismo e do romantismo, como por exemplo Shakespeare com a obra o Sonho de Uma Noite de Verão (1600) que inclui personagens lendárias da cultura inglesa combinadas com figuras da mitologia clássica, como Nick Bottom e Titânia.

No que se refere à recolha de Contos e Lendas populares, destaca-se incontornavelmente o trabalho dos irmãos Grimm, Jacob (1785-1864) e Wilhelm (1786-1859) realizando o maior conjunto de Contos do romantismo, sendo o que maior expressão obteve em toda a Europa (Quadros, 1992).

Em Portugal este movimento iniciou-se com Almeida Garrett e com Alexandre Herculano (Quadros, 1992). Só posteriormente surgem as recolhas por parte de historiadores e etnógrafos como José Leite de Vasconcelos, entre outros como Teófilo Braga e Adolfo Coelho (Quadros, 1992).

É pertinente entender que os “primeiros contos maravilhosos são as histórias sagradas e os mitos que constituem o pedestal narrativo e fascinante das religiões” (Quadros, 1992). Assim, entende-se relações com as religiões e as mitologias, e estas também partem de narrativas anteriores de culturas ancestrais.

Retomando à noção de identidade, estas lendas e contos partilham um conceito que Quadros (1992) refere como a memória das origens. Esta é “uma recordação velada do princípio do ser, que é também o princípio do nosso ser” (pp.93-94). Destaca-se, assim, a importância destas narrativas, produtos da tradição popular que não devemos reduzir a documentos etnográficos ou a forma simplista advinda de uma visão positivista mas “como o mistério do ser e da vida, formas de experiência vital que importa não deixar perder inteiramente” (Quadros, 1992, pp. 93-94).

O conto enquanto dinâmica irá procurar compreender-se a partir do inconsciente individual e do inconsciente coletivo resultantes da nossa estrutura cultural (Quadros

,1992). Desta forma estes mitos, complexos simbólicos carregados de uma energia psíquica e do inconsciente, vão ser trabalhados por muitos poetas como Shakespeare, Camões, Dante, Homero, não como um mero artifício estético, mas como um núcleo de agentes criadores e transformadores da civilização e do homem (Quadros,1992).

Numa das passagens marcantes do livro de Quadros (1992), o autor cita Pascoaes (1914), no qual este último refere que “O futuro é o passado que amanhece” (p.17) definindo o futuro como “amanhecer de uma tarda promessa, uma promessa que o homem transporta consigo, desde as origens de que só tem uma imperfeita e velada memória” e acrescenta então o conceito de “saudade do futuro como “uma propedêutica anímica do amanhecer do espírito humano, após a longa noite em que decorreu a sua fugaz, sofrida e acanhada existência. (Quadros, 1992, p.17).

Após referir que, nos dias de hoje, os contos maravilhosos são frequentemente encarados como uma falsificação da realidade ou como mentiras, mesmo entendendo-os simbolicamente, esta torna-se uma mensagem de esperança referindo que é tempo de reavivar a memória das origens “transpondo a nossa saudade do futuro da potência para o acto,” (Quadros, 1992, p.17) indo beber aos autores que entreviram alguma luz supra-estelar na noite dos tempos e nos deixaram a sua herança ou mensagem (Quadros, 1992). Este defende ainda que as formas artísticas evoluem, assim como todo o ser e a cultura, mas é tempo de restituir, não o passado que não volta, mas o permanente, o essencial, o verdadeiro o absoluto e o belo. Esta ideia é ilustrada por uma passagem de Sampaio (1906) no qual o autor refere que “Tudo o que existe tem de passar; mas as gerações sucedem-se, e é maravilhoso que, sendo tudo o mesmo, tudo é diverso! (p. 490-491). As lendas, mitos e contos abordados no projeto, apresentam uma iconografia escassa, pertencendo o imaginário destas a uma memória coletiva, a um imaginário dentro de cada um. Muitas das lendas pertencem ao universo da escrita e, desta forma, esta é transformada em imagem. Trata-se de um exercício complexo, criativo e grandemente sensível. Existe uma panóplia de autores que se debruçaram sobre estas matérias, muitas vezes colocando a escrita e a imagem em confronto. Assim, podemos recuar a Quattrocento, a Leonardo da Vinci, em que este reflete sobre o tema, valorizando o trabalho da imagem: “O pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras nem sequer possam nomear, por não existir para aquelas vocábulos apropriados (Da Vinci, 2004, p.68)” e segue com uma passagem muito interessante:

“E se tu poeta, narras uma história com a tinta da tua pena, o pintor o fará com o pincel mais agradavelmente e menos difícil de entender. Se tu chamas à pintura poesia muda, o pintor poderá dizer que a poesia é pintura cega” (Da Vinci, 2004, p.71)¹. “A pintura é poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é pintura que se ouve e não se vê” (Da Vinci, 2004, p.73)². “A pintura é poesia muda e a poesia é pintura cega, mas ambos tentam imitar a natureza tanto quanto lhes é possível.” (Da Vinci, 2004, p.74)³.

O autor chega à conclusão de que a imagem supera o texto ou a imaginação:” A imaginação não vê com tanta excelência como o olho vê” (Da Vinci ,2004, p.66)⁴ “Que poeta, com palavras, colocará diante de ti, ó amante, a verdadeira figura de tua deusa com tanta verdade quanto o fará o pintor?” (Da Vinci, 2004, p.70)⁵. A ideia de “falsificar” revela-se particularmente pertinente e caracteriza, de facto, a pintura, ultrapassando a mera descrição que alimenta o imaginário ao oferecer a imagem enquanto realidade, surgindo a percepção de falsificação. O autor que abordou esta questão foi Jean Baudrillard no livro *Simulacros e Simulação* (1991), em que começa com um exemplo prático de forma a clarificar a sua ideia “Deus nunca foi senão o seu próprio simulacro” e segue falando das imagens “estas apenas ocultavam ou disfarçavam a Ideia de Deus segundo Platão” resultando numa “ideia de verdade alterada” (Baudrillard, 1991, pp. 9-10). Mas este contraria e vai mais longe: “o seu desespero metafísico provinha da ideia de que as imagens não escondiam absolutamente nada e de que, em suma, não eram imagens, mas de facto simulacros perfeitos” (Baudrillard, 1991, pp. 12). O autor aprofunda esta noção de simulacro, analisando as ideias de representação e simulação: “Enquanto que a representação tenta absorver a simulação, interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.” (Baudrillard, 1991, p.13).

¹ *Y si t, poeta, representaras una historia con la pintura de la pluma, el pintor con el pincel la haré mas facilmente placentera y menos ardua de com- prender. Si denominaras a la pintura muda poesia, entonces el pintor podra llamar a la poesia pintura ciega*

² *La pintura es una poesia que se ve y no se escucha mientras que la poesia es una pintura que se escucha pero no se ve*

³ *La pintura es una poesia muda y la poesia es una pintura ciega, y la una y la otra imitan la naturaleza cuanto es possible*

⁴ *No ve la imaginacion con tal excelencia como ve el ojo*

⁵ *Qué poeta con las palabras te pondra delante, oh amante, la verdadera figura de tu diosa con tanta verdad como haré el pintor?*

“Seriam estas as fases sucessivas da imagem: ela é o reflexo de uma realidade profunda; ela mascara e deforma uma realidade profunda; ela mascara a ausência de realidade profunda; ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.” (Baudrillard, 1991, p.13).

É possível concluir que as representações são simulações, simulacros, elas são o seu simulacro puro. De certa forma estas tornam-se verdadeiras pois se a simulação for tão perfeita como a realidade, não há nada que as distinga, operando de modo idêntico.

Assim, neste projeto, criam-se “verdades”, por esta entenda-se um processo de reconfiguração, uma materialização do intangível. Embora se possa sempre debater num projeto em que se abordam factos e se cruzam com ficções, a imagem que resulta desta articulação acaba por constituir um simulacro perfeito.

Outro autor que reforça esta conceção é Quadros (1992), abordando a ideia e imitação como uma transposição artística no teatro como nas artes plásticas explicando o seguinte segmento da imitação para a verdade: “Imitar é viajar do extrínseco para o simbólico, do simbólico para o mítico, do mítico para um absoluto”. Este termina a ideia concluindo que uma pintura é um espaço plástico, um mundo imaginário, microcosmo simbólico onde “o artista faz viver seres num certo plano mais reais do que o visível, isto é, seres que se filiam na sua imagem ou conceito do mundo” (Quadros, 1992, p.175).

Conclui-se, igualmente, que a imagem, numa cultura desenvolvida em torno do olhar, ocularcêntrica, realiza o exercício de transpor os episódios que existiam exclusivamente no domínio da escrita para a pintura reforçando a importância destes, e, consequentemente, torná-los vivos.

Parte II: A representação de narrativas tradicionais

1. A narrativa, iconografia e representação

A criação de narrativas através da pintura é uma prática que atravessa gerações, representando um exercício complexo, pessoal e profundamente sensível. No contexto deste projeto, centrado em lendas e contos, propõe-se uma reflexão sobre como distintos artistas, ao longo da história, abordaram a construção narrativa e simbólica na imagem pictórica, com ênfase particular na produção portuguesa da modernidade. Para tal, apresentam-se exemplos significativos, organizados segundo a cronologia das obras e em causa, permitindo traçar um percurso coerente pela representação narrativa no campo da pintura.

Em 1784, Jaques-Louis David produziu “O Juramento dos Horácios”, obra emblemática do neoclassicismo que marca o início de uma nova conceção da pintura histórica. Através da reinterpretação que um mito romano, David articulava os ideais cívicos emergentes do seu tempo, imprimindo às suas figuras uma monumentalidade austera. Esta abordagem prolongou-se em “Os Amores de Paris e Helena” (1788), obra que revela o fascínio do autor pela Antiguidade Clássica e pela cultura arqueológica que o impressionou durante as suas estadias em Roma e Nápoles. Segundo Prado (1989), estas obras resultam de um meticuloso estudo da caracterização das personagens e da composição do ambiente, no qual David procurava a verdade histórica e clareza moral. Este mesmo impulso é visível em “As Sabinas” (c. 1794), onde a narrativa mítica é usada como metáfora política para a reconciliação nacional após o terror revolucionário. Prado (1989) argumenta que David não ilustrava fantasmas do passado, mas usava figuras clássicas para dar vida aos protagonistas da modernidade, sendo, por isso, considerado o inventor da pintura histórica moderna.



Figura 1- David, J.-L. (1784). *Os Juramentos dos Horácios* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.



Figura 2- David, J.-L. (1788). *Os Amores de Paris e Helena* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.



Figura 3- David, J.-L. (ca.1794). *As Sabinas* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

Já em 1822, Eugène Delacroix viria a explorar a narrativa pictórica através de uma linguagem emocional, literária e expressiva, própria do Romantismo. A sua obra “Dante e Virgílio”, inspirada no Canto VIII do “inferno” de Dante Alighieri, insere-se nesta aproximação ao imaginário épico e simbólico da literatura. Cassou (1947) destaca Delacroix como o único grande pintor cristão da sua geração, algo que se manifesta em obras como “Calvário” (1835) e “A Subida ao Calvário” (1859), nas quais o artista representa com intensidade dramática a dor e o sacrifício. Em “A Justiça de Trajano” (1840), Delacroix conjuga história e mito para refletir sobre a virtude e a autoridade moral, enquanto “Orfeu e Eurídice” (1862), pertence a uma série dedicada às estações do ano, retoma a tradição mitológica clássica num registo lírico e melancólico. Para Cassou (1947), estas obras não se limitam à representação visual dos temas, mas antes constroem um universo simbólico e filosófico coerente, onde a pintura se torna um instrumento de reflexão humanista, como é o exemplo da obra “Hamlet e Horácio no cemitério” (1839) inspiradas em Shakespeare onde apresenta por imagem um dos últimos momentos da obra Hamlet que serve como exemplo da filosofia do humanismo.



Figura 4- Delacroix, E. (1835). *Calvario* [Pintura]. Musée de la Cohue, Vannes, França.



Figura 5- Delacroix, E. (1859). *A Subida ao Calvário* [Pintura]. Museu Municipal de Metz, Metz, França.



Figura 6- Delacroix, E.(1822). *Dante e Vergilio* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.



Figura 7- Delacroix, E. (1839). *Hamlet e Horácio no cemitério* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.



Figura 8- Delacroix, E. (1840). *A justiça de Trajano* [Pintura]. Museu de Belas Artes de Rouen, Reune, França.



Figura 9- Delacroix, E. (1862). *Orfeu e Eurídice* [Pintura]. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.

No virar do século, o português Alfredo Roque Gameiro destacava-se pelo seu contributo para a construção do imaginário nacional. Em 1900, ilustrou “Os Lusíadas” transpondo passagens da epopeia camonianiana para a imagem com o objetivo de fortalecer uma identidade coletiva enraizada na história e no mito. Essa mesma intenção é visível em “Gil Vicente na Corte de D. Manuel” (1917), criando em colaboração com Chagas Franco e João Soares no âmbito da obra “Quadros da História de Portugal” e ainda mais patente nas aguarelas de “Portugal de Algum Dia – Usos, Costumes e Cenas de Outros Tempos”, onde o artista documenta trajes e cenas populares com o intuito preservacionista. Como aponta Elias (2014), Roque Gameiro procurava conservar estas tradições para a memória futura, estabelecendo uma ponte entre o passado e a identidade visual do país.



Figura 10- Gameiro, A.R..(1917). *Gil Vicente na corte de D.Manuel* [Pintura].

Também António Carneiro se inscreve nesta relação entre imagem e herança simbólica, mas através de uma linguagem fortemente espiritualizada. A sua obra “Ecce Homo” (1901) revela um tratamento depurado da figura religiosa, que se repetirá em “A Ceia” (1920), onde o artista sintetiza o episódio bíblico numa composição essencialista e íntima. De acordo com Castro (2004), Carneiro era adepto da redução formal ao essencial, o que lhe permitia acentuar a carga expressiva dos temas tratados. Em “Camões Lendo Os Lusíadas aos Frades de São Domingos” (1927), esta abordagem

traduz-se numa representação reverente da sua figura do poeta, envolta numa atmosfera de recolhimento e solenidade, conferindo-lhe o estatuto de símbolo nacional e espiritual.



Figura 11- Carneiro, A. (1901). *Ecce Homo* [Pintura]. Câmara Municipal de Matosinhos, Porto, Portugal.



Figura 12- Carneiro, A. (s.d.). *Eco, Mensageiro da Linguagem Universal* [Pintura]. Casa-oficina António Carneiro, Porto, Portugal.



Figura 13- Carneiro, A. (1920). *A Ceia* [Pintura]. Casa-oficina António Carneiro, Porto, Portugal.

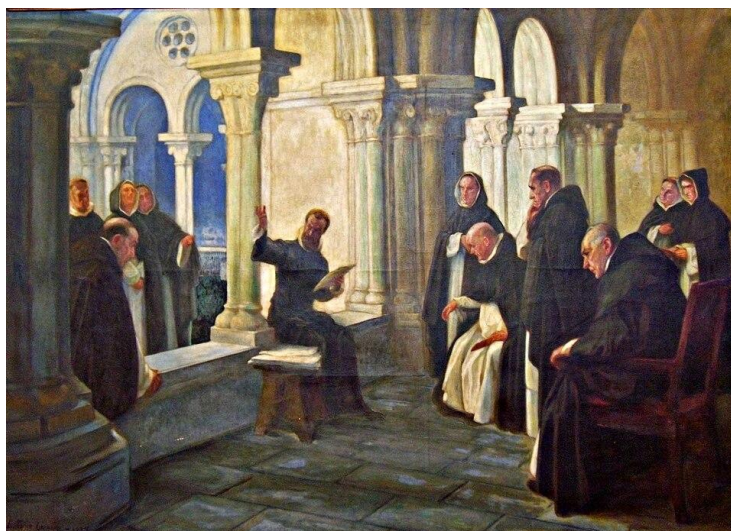


Figura 14- Carneiro, A. (1927) *Camões Lendo Os Lusíadas aos Frades de São Domingos* [Pintura]. Casa-oficina António Carneiro, Porto, Portugal.

Na década de 1970, Jorge Pinheiro introduz uma rutura conceptual na abordagem da narrativa pictórica, adotando uma linguagem simbólica construída a partir de signos gráficos e estruturas matemáticas. A série “Ulisses”, onde se insere a obra “Penélope” (1901), traduz uma leitura da mitologia clássica através de coordenadas, espirais logarítmicas e formas geométricas, num processo de desmaterialização da figura. Como refere Pinharanda (2002), o artista discursa sobre o mito e a memória não através da representação direta, mas pela significação, operando uma racionalização visual que convoca simultaneamente tradição filosófica e a abstração formal.



Figura 15- Pinheiro, J. (1981). *Penélope* [Pintura]. Coleção Particular.

Já Paula Rego, figura incontornável da arte contemporânea portuguesa, constrói a sua obra a partir de narrativas reconhecíveis, reconfiguradas por uma linguagem pessoal, crítica e muitas vezes inquietante. Em “O Diabo e a Mulher do Diabo” (1975), inspirando-se nos “Contos Populares Portugueses”, a artista recorre a personagens arquetípicas para abordar temas como o medo, o poder e o feminino. Segundo McEwen (1998), para Rego, contar histórias é um gesto primordial, ligado a estados fundamentais da existência. Esse impulso narrativo reaparece nas ilustrações que criou para a edição de “Peter Pan” (1992). A mesma lógica de transgressão simbólica é aplicada em obras como “Anunciação”(2002) e “Natividade” (2002), onde a artista retoma motivos do imaginário cristão sem o intuito de ilustrar, mas antes de narrar e reinterpretar. Como nota Ribeiro (2016), Paula Rego constrói uma poética onde os contos, mitos e símbolos são reencenados à luz da experiência humana contemporânea, desafiando convenções morais e sociais com uma linguagem visual profundamente original.



Figura 16- Rêgo, P. (1975). *O Diabo e a mulher do diabo* [Pintura]. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.



Figura 17- Rêgo, P. (2002). *Anúncio* [Pintura]. Palácio de Belém, Lisboa, Portugal.



Figura 18- Rêgo, P. (2002). *Nascimento* [Pintura]. Palácio de Belém, Lisboa, Portugal.

A progressão cronológica das obras analisadas evidencia não apenas a diversidade de abordagens à construção narrativa da pintura, mas também a persistência de certos temas universais como o mito, a fé, a história, a literatura, continuamente revisitados por artistas de diferentes épocas. A pintura revela-se, assim, não apenas como espaço de representação, mas como um verdadeiro território de reinvenção simbólica, onde cada gesto visual transporta consigo uma dimensão narrativa capaz de atravessar o tempo e dialogar com o presente.

2. Caravagismo: a construção da modernidade.

Para iniciar a análise dos autores que constituem eixos referenciais do presente projeto, destaca-se Caravaggio como o mais influente. Caravaggio (1571-1610) é um pintor italiano que revolucionou a pintura no séc. XVI, sendo um dos artistas que mais se aproximou da modernidade, em virtude das características que serão abordadas seguidamente. Thomas (2017) refere no seu livro *Caravaggio and the Creation of Modernity* que a notoriedade de Caravaggio e o carácter moderno das suas obras não residem unicamente no realismo ou no tenebrismo, mas em questões de profunda ambiguidade como “autoconsciência, autorreferência, introspeção, subjetividade e ceticismo; experimentos com novidade de forma, conteúdo e prática artística; consciência social; contradição”⁶ (Thomas, 2017, p.7) mas também a teatralidade, colocando o espectador como participante na ação. Importante referir que tais conclusões sobre o trabalho de Caravaggio se baseiam sob a perspetiva da modernidade pelos autores atuais e são estas características que fascinam e obrigam a Academia a revisitar o autor e a criar novas discussões sobre esta temática: permitindo-nos a capacidade de contextualizar a arte na nossa própria experiência atual de forma a nos “envolver em um exame crítico que revela seu contexto histórico e social do século XVII e aborda por que suas obras continuam a falar connosco hoje”⁷ (Thomas, 2017, p.9).

Muitos autores assumem o Barroco como o ponto de transição para a modernidade estendendo-se até aos dias de hoje, através da migração da imagem pelas estratégias de representação. Tome-se como exemplo prático a exposição *Sanguine* na *Fundazione Prada* em Milão de Luc Tuymans, (2018). Este autor belga, nascido em 1958, constitui uma das figuras mais relevantes da atualidade que refletiu sobre a extensão do Barroco à modernidade. Em *Sanguine*, Luc Tuymans (2018) estabeleceu conexões inusitadas entre obras contemporâneas com obras de Caravaggio, tais como: relacionar a obra “Sleeper” (2008) de Michaël Borremans com a obra “Cabeça de Golias” (1605) de Caravaggio que nos demonstram estratégias que comunicam entre si

⁶ *self-consciousness, self-reference, introspection, subjectivity and scepticism; experiments with novelty of form, content and artistic practice; social awareness; contradiction*

⁷ *to engage in a critical examination of it that both reveals its seventeenth-century historical and social context and addresses why his works continue to speak to us today*

por semelhança de conceitos. Michaël Borremans omite o corpo deixando um retrato suspenso, indefinido entre o sono e a morte, relacionando-a com a cabeça degolada de Golias, também isolada do corpo.



Figura 19- Borremans, M. (2008). *Sleeper* [Pintura]. Coleção particular (via Galeria Zeno X).



Figura 20- Caravaggio (1605). *David com a cabeça de Golias* [Pintura]. Galleria Borghese, Roma, Itália.

Ainda em *Sanguine* (2018), verifica-se uma compreensão profunda por parte de Luc Tuymans de características mencionadas por Thomas (2017), explicitando-as enquanto linguagem contemporânea na arte de Caravaggio, na medida em que implicam a valorização de determinados fatores característicos neste movimento: significado político, emoção, apreciação de obras com um cunho autoral e difusão do trabalho artístico num panorama internacional. Tais fatores apareceram vinculados no período Barroco e foram a base do panorama artístico dos dias de hoje (*“Sanguine” Fondazione Prada*, 2018).

Para compreender a originalidade da obra de Caravaggio, torna-se imprescindível a análise dos seus trabalhos à luz do contexto histórico em que foram produzidos. Este inclui a ascensão do humanismo, na qual o Homem assume a centralidade e Deus e Fé deixam de ser pilares da existência. Este facto naturalmente

levou à crise da Igreja Católica e consequentemente à Contra-Reforma, conduzindo à necessidade de aproximar a religião das pessoas, e, por último, pelas transformações do mercado da arte em Roma em que surge a ideia de construir coleções particulares com obras dos melhores artistas. Thomas (2017) refere igualmente que em trabalhos anteriores como “A Primavera” (1482) de Sandro Botticelli ou “Juízo Final” (1535-1541) de Michelangelo, os autores começavam a apresentar abordagens modernas na pintura. A tensão aliada à curiosidade por parte dos espectadores confere um carácter muito moderno à arte de Caravaggio: “A receção problemática de suas pinturas é em si uma evidência de que Caravaggio havia elaborado estratégias de oposição e rutura”⁸ (Thomas, 2017, p.233).

2.1 Caravaggio: narrativa e encenação

Uma das características formais mais visíveis de Caravaggio é o claro-escuro ou tenebrismo. A escuridão que envolve as cenas sugere um isolamento da humanidade, evidente pelo esquema cósmico sugerido na altura que colocam em dúvida o lugar de Deus no Universo e a sua relação com o Homem (Thomas, 2017). Já a luz surge como a qualidade que permite ver as coisas, criando uma dicotomia com a escuridão enquanto contrário e não como um complemento. Esta ideia está enraizada na cultura ocidental, mas na verdade são duas faces da mesma moeda (Mariani, 2013).

Formalmente, as estratégias supramencionadas são evidentes na cerâmica grega, mas também estão presentes na filosofia, como em Platão (Mariani, 2013). A Alegoria da Caverna teve uma consequência crucial no modo de pensar dos ocidentais, opondo a luz divina a uma escuridão terrena. Os fundos contrastantes das obras de Caravaggio mostram uma escuridão dramática, quase total, rompida por uma luz rasante sobrenatural que metaforicamente surge como salvação, como presença divina no mundo da escuridão, metáfora da Humanidade.

O tenebrismo também pode ser entendido como o possível entendimento do céu, ou seja, a escuridão evidencia o limite do conhecimento humano para a compreensão do céu (Thomas, 2017). Na simbologia, esta escuridão aparece associada à noite e esta pode ser vista de várias formas que dão respostas às possíveis utilizações dos fundos

⁸ *The problematic reception of his paintings is in itself evidence that Caravaggio had developed strategies of opposition and rupture*

escuros. A noite, simbolicamente, pode ser o inconsciente, quase como um sonho ou algo superior, algo inteligível, um espaço metafísico. Para os gregos “a noite e as trevas precederam a formação de todas as coisas (...) Como estado prévio, não é ainda o dia, mas promete-o e prepara-o” (Cirlot, 2000, p.265). Em muitas das obras, o negro de fundo pode ser interpretado desta forma, já nas que apresentam um teor mais tenebrista, a escuridão surge com a ideia de morte, ideia esta muito enraizada na tradição ocidental (Cirlot, 2000).

Mariani (2013) refere que “Para Caravaggio a luz é o fenómeno que coloca em cena todas as características de um realismo forte”⁹ (p.116). Caravaggio não pinta a realidade da luz, mas sim a obscuridade, em que as formas pintadas emergem dos fundos, conseguindo reconhecê-las apenas pela luz incidente, resultando num realismo e tridimensionalidade em que “o nosso olhar como espectadores entra na pintura como se fosse a mão de um cego, que tenta se orientar e imaginar o que está à sua frente” (Mariani, 2013, p.122)¹⁰. Esta estratégia confere aos seus trabalhos uma aproximação a cenários teatrais. Caravaggio monta as cenas como se o espectador estivesse sentado numa plateia, ou até mesmo como interveniente na ação, em que as composições convidam o espectador a envolverem-se na mesma (Mariani, 2013).

A disposição da luz vai conduzir o olhar do espectador, incidindo com maior destaque em pontos de interesse da composição, como se tratasse das luzes de um teatro. Simbolicamente, o teatro é entendido como uma imagem do mundo fenoménico e na Idade Média este representava para lá do mundo terrestre, refletindo o universo superior e o inferior indo exatamente ao encontro dos conceitos que Caravaggio inclui nas suas obras (Cirlot, 2000).

A forma como Caravaggio monta os pontos de interesse nas composições permite estabelecer um paralelismo com o trabalho das objetivas das câmaras em cinema (Mariani, 2023), como por exemplo a forma como a câmara foca nos elementos de principal interesse, que surgem com maior ênfase na composição da pintura. Naturalmente, Caravaggio teve um forte impacto no cinema, existindo muitos cineastas

⁹ *Para Caravaggio, la luz es el fenómeno que pone en escena todas las características de un fuerte realismo*

¹⁰ *Nuestra vista de espectadores entra en el cuadro como si fuera la mano de un ciego, que trata de orientarse a tientas y se imagina lo que tiene delante*

inspirados nas estratégias deste pintor, como o português Pedro Costa, no seu filme “Vitalina Varela” (2019), no uso do claro-escuro e luz rasante, revelando como as soluções de Caravaggio vão reverberando pelos tempos e pelos autores.



Figura 21- *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019).



Figura 22- *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019).

Situando novamente como foco a pintura, é importante demonstrar a reverberação do caravagismo ao longo do tempo pelos autores que se inspiraram fortemente em Caravaggio. Este influenciou alguns dos seus contemporâneos e posteriormente, outros autores estudaram com bastante atenção as suas obras como foi o caso de Jacques-Louis David. Relativamente a este artista francês do séc. XVIII, é evidente na sua obra “A Morte de Marat” (1793) características ou soluções técnicas formais de Caravaggio, desde o claro escuro, fundo negro, o trabalho da luz nos volumes do corpo e a teatralidade. Corbet (1819-1877) apresentou-se, igualmente, como grande seguidor do caravagismo. Na Península Ibérica, o pintor Francisco Goya (1746-1828) demonstra uma compreensão dos conceitos tenebristas, utilizando muitas vezes altos contrastes e fundos sombrios ou noturnos.

Ainda no que concerne o tema da luz, importa abordar as influências das correntes de pensamento de ordens religiosas. Thomas (2017) observa uma vertente franciscana nos conceitos de piedade e simplicidade subjacentes nas obras, embora esta filosofia não explique as obras mais ousadas. Temos como exemplo a obra “A Captura de Cristo” abordada neste projeto, encomendada por devotos franciscanos. A ideia de S. Francisco de que só um raio de luz pode afastar as sombras, ou “a capacidade de coragem para escolher com decisão até às últimas consequências entre o que é luz mas é acessório e o que se esconde mas é essencial” (Quadros, 1992, p.30) cria um paralelo

com as soluções técnicas de Caravaggio em que as personagens mergulham na escuridão.

2.2 Autores que servem de eixo no projeto

Na contemporaneidade é importante referir autores caravagistas que serviram de eixo para o projeto.

Tibor Csernus é um dos mais relevantes pintores figurativos do século XX conforme assinala Lajta (1999), que dá o mote para os caravagistas que se seguem posteriormente. Desta forma, é um autor cuja inclusão se justifica plenamente no contexto de uma reflexão sobre o caravagismo. As suas obras revelam um virtuosismo técnico e uma forte componente de teatralidade. Apesar de manifestar influência classicista, Tibor Csernus não se torna seguidor desta, ele transcendia e assumia-se como criador (Lajta, 1999). O mesmo autor salienta ainda que o artista apresenta pequenos pormenores estranhos que sobressaem na harmonia das obras o que seguram a atenção do espectador.

Outros autores seguem-se no tempo e constituem referências para o projeto autoral como Michael Borrmans já enunciado e Roberto Ferri. Este rege-se por uma beleza clássica, não só se inspirando em Caravaggio pelos fundos e a luz tão características do trabalho caravagista, mas também pelo virtuosismo de técnicas tradicionais, introspeção, subjetividade e ceticismo. Senesi (2021) refere que se surpreendeu muito “porque não conseguia acreditar que existissem artistas tão extraordinários que conseguissem representar na tela um universo de figuras e mitos com as técnicas de um passado já esquecido” ¹¹ (p.6). É precisamente nesta visão que se pode encontrar um paralelismo com as pinturas que constam neste projeto.

Calvesi (2013) caracteriza o trabalho do pintor como pleno de anacronismos, conceito igualmente presente nas obras que constam deste projeto, uma pintura que viaja por vários tempos. Desta forma, o crítico defende que existe por parte do pintor uma busca por uma aura na obra de arte, uma sacralização das suas obras, característica do passado e muito difícil de atingir nos dias de hoje. Por aura entenda-se a definição de Benjamin (2000): “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais:

¹¹ *no podía creer que hubiera artistas tan extraordinários como para conseguir representar sobre el lienzo un universo de figuras y mito com las técnicas de un pasado ya olvidado*

a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”(Benjamin, 2000, p.170).



Figura 23- Csernus, T. (1981), Nus [Pintura]. Coleção privada.



Figura 24- Ferri, R.(2018). *La Melinconia del Tempo*. [Pintura]. [Coleção e Localização desconhecida].

2.3 Como o Caravagismo se reflete no contexto do projeto autoral

Abordando de um ponto de vista mais técnico, a luz de Caravaggio pode dividir-se em dois aspetos: as luzes que iluminam as figuras que clareiam, possibilitando ver os objetos e luzes como uma leitura de presença divina (Thomas, 2017). O jogo de contrastes desenha as formas e faz sobressair os volumes, resultando numa imagem mais tridimensional e realista para o espectador. Neste ponto, ao utilizar tintas mais transparentes nas sombras e mais empastamento nas superfícies voltadas para a luz vai suscitar o sentido de profundidade, devido ao jogo de transparência e empasto, criando no espectador uma relação de vista tato a partir da materialidade da pintura (Mariani, 2023).

Estabelecendo um paralelo com o projeto autoral, este apresenta muitas características caravagistas, como é o caso do claro escuro. A escuridão pode aparecer associado ao terreno, ao limite do conhecimento humano e da compreensão, mas sobretudo a um ambiente teatral para o qual não conseguimos designar nem um tempo nem um espaço.

Na poética do projeto existe um espaço onde acontecem encontros improváveis, um espaço de imaginação, como um sonho onde a escuridão se associa à noite e ao que não conseguimos ver, algo inteligível, como um espaço metafísico de onde os corpos emergem. A ideia de sonho remete para uma fonte de material simbólico (Cirlot, 2000), em que a imagem nos narra uma história, cheia de simbolismos e relações com outros autores e com outros tempos da história. Já no que concerne a ideia de escuridão como noite, esta surge como um espaço metafísico.

A luz caravagista desempenha um papel fundamental na construção dos corpos e na modelação dos objetos, resultando numa imagem mais tridimensional. Isto são técnicas que, à semelhança do trabalho de Caravaggio, procuram resultados na pintura de um maior realismo possível. As luzes, nestas pinturas, também se separam entre claridade e luz divina: a luz que define os volumes e a luz que foca personagens ou objetos de cariz religioso como uma presença divina.

Desta forma, as pinturas realizadas no âmbito deste projeto não estão presas a uma escola, não constituem um eco do caravagismo, ou da contemporaneidade, antes assumem-se como uma criação.

As personagens representadas aparecem geralmente com adereços e características que se ligam a um tempo, tentando ser o mais fiel possível às épocas dos episódios retratados, procurando um certo realismo ou verdade. As obras do projeto partem de um estudo histórico, resultando numa imagem com características da pintura tradicional, aproximando-se assim com Roberto Ferri, numa procura por uma aura ou sacralização na contemporaneidade.

Naturalmente, o estudo de factos históricos colide com a ficção e rapidamente a composição é compreendida mais como um sonho, pela ausência de espaço, pelos anacronismos de alguns adereços modernos e pelas técnicas tradicionais que entram em diálogo com soluções mais modernas de pintura, de modelação e de desenho. Acresce ainda o facto de os modelos não serem retratados: estes vestem as roupas para um “teatro”, mas mantêm as suas características próprias, tais como os seus cortes de cabelos, barbas, *piercings*, entre outros, visto que é no presente que se está a recontar as histórias passadas. As obras, deste modo, não são uma ilustração dos contos que vivem no plano da escrita nem um documento histórico, são uma visão muito própria, um resultado de um trabalho que se assume como criativo de uma visão dos episódios, em que são recontados de forma autoral e individualizada e sensível.

2.4 Relações com o Teatro

À imagem do trabalho de Caravaggio, o projeto em questão tem influências teatrais tornando-se necessário entender o teatro contemporâneo de Caravaggio e de que forma toca o autor e as suas pinturas. Assim, surgem dois nomes que devem ser abordados, Gil Vicente (1465-1536) e Shakespeare (1564-1616). Admitindo-se que Shakespeare está para o teatro como Caravaggio está para a pintura seria necessário, então, entendê-lo. Quanto mais se aprofunda sobre Shakespeare, mais claro fica o projeto, um dos eixos de autores que cria a base da literatura e pensamento ocidental. É nesta ideia que se pode partir para a reflexão sobre Shakespeare, a forma como este ajudou a formar a imagética do ocidente (Bloom, 2001). Peças como “António e Cleópatra” ou “Júlio César” são grandes referências para toda a imagética ocidental. Muitos pintores ao longo dos séculos realizaram as suas imagens a partir da imagética criada por Shakespeare e a forma como este contou as histórias. Pode-se afirmar que “o visual tem sido dominante na cultura ocidental moderna de várias formas (...) nós

confrontamos repetidamente a ubiquidade da visão como o sentido mestre da era moderna” (Jay, 1988, p.3) ou seja “Começando com o Renascimento e a revolução científica, a modernidade tem sido normalmente considerada resolutamente ocularcêntrica” (Jay, 1988, p.3).

No caso específico de “António e Cleópatra” trata-se de uma obra muito visual, recorrendo a bastantes descrições, como se pode comprovar na passagem:

(...) Quanto a Cleópatra,

Derrotava qualquer descrição: deitada

Em seu pavilhão, bordado a ouro, mais bela

Que um quadro de Vénus onde a fantasia

Excedesse a natureza. (...) ¹² (Shakespeare, 1606-1607/ 2020, p.71)

resultando naturalmente um dos textos mais reproduzidos por imagens pelos pintores em todos os séculos seguintes. Daí se poder afirmar que Shakespeare, tal como Caravaggio e o caravagismo, se podem encaixar em qualquer trabalho até à modernidade.

Shakespeare não só criou uma imagem ou noção de ocidente, mas também do indivíduo ocidental, a noção de destino e política. Desta forma, as personagens não são fixas, são ambíguas, são humanas. Ainda sobre esta ideia de personagem ocidental como “agente moral”, Bloom (2001) refere que possui múltiplas origens que vão desde “Homero e Platão, Aristóteles e Sófocles, a Bíblia e Santo Agostinho, Dante e Kant, e quem mais o leitor desejar acrescentar. Mas a personalidade, no sentido aqui proposto, é uma invenção shakespeareana” (p.6)

São principalmente estes dois pontos que ajudam a compreender o projeto, não só por se estar a construir a imagética das lendas e contos portugueses, mas também das personagens que estão representadas nas obras, cujo exemplo prático irá ser apresentado na obra “Padeira de Aljubarrota” (2022).

¹² for her own person,/it beggared all description: she did lie In her pavilion/ cloth-of-gold, of tissue/
O'erpicturing that Venus where we see the fancy/ outwork nature

Num primeiro momento, há a necessidade de criar uma imagem do mito e deve-se questionar o porquê de não ter sido trabalhado anteriormente. Tal pode acontecer por vários motivos, embora, talvez o que faça mais sentido terá sido uma seleção dos temas muito vinculados à nossa história. Um excerto que ilustra bem esta ideia, abordando as consequências da Contra-Reforma e o Concílio de Trento é o seguinte: “As (poucas) veleidades humanistas de cariz mais ou menos reformado cedo e sem polémicas, antes mesmo do fecho do Concílio, foram erradicadas da cultura nacional” (Gonçalves, 1990, p.119) e acrescenta ainda que “Por outro lado, a vertente profana da produção artística portuguesa, relativamente modesta, ignorava quase por completo o nu e as histórias mitológicas ou eróticas que tanto preocupavam os zeladores conciliares.” (Gonçalves, 1990, p.119).

Desta forma Spolsky (2007) refere que o iconotropismo, habilidade natural do humano de querer aprender com as imagens e com as representações visuais, se tornou, na contrarreforma católica, uma ideia de iconofobia.

Mais recentemente, a ideia do negativismo resultante do Estado Novo desmotivou, possivelmente, o trabalho sobre este mito, reforçando que o momento em que deveria ser revisitado e onde houvesse a necessidade de criar a imagem que falta, seria exatamente na atualidade, não poderia ter sido levado a cabo tal trabalho tal como é nos dias de hoje.

Em segundo lugar, abordaremos a personagem a partir da afirmação de Bloom (2001) sobre as personagens de Shakespeare: “(...) os rivais criavam caricaturas marcantes, em vez de homens e mulheres” (Bloom, 2001, p.8).

A imagem descrita da Padeira era seguida por dois padrões, um sob uma perspectiva patriarcal, em que a mulher descrita teria de se distanciar o mais possível da imagem preconcebida de uma mulher, e naturalmente por ser um mito popular, há uma descrição marcante de uma caricatura, apresentando uma mulher que conseguia assustar pelas suas características físicas e derrotar um exército de soldados como se de um ogre se tratasse. A imagem recriada da Padeira desconstrói estes dois padrões, aparecendo uma mulher aparentemente frágil por ser mais baixa e delgada, o total oposto da caricatura do mito, e de pele mais escura, contrariando a ideia da mulher pálida imposta pelos ideais conservadores do que é a pureza. Já do outro apresenta-se um soldado visivelmente mais robusto que a padeira, envergando uma armadura incompleta como de quem foge de uma batalha perdida. Surge assim uma visão mais real do acontecimento (ainda que se reconheça que se trata de uma lenda) em que a mulher se faz de gigante e expulsa os soldados, enaltecendo não só a ideia de vitória, como também de heroína nacional, que a partir da sua descrição transmite a ideia de que qualquer mulher, em virtude dos seus feitos, pode ser uma heroína.



Figura 25- Imagem da autoria do autor

É na dimensão do humanismo que se pode fazer uma leitura comparativa entre Caravaggio e Shakespeare.

Efetivamente, continuando no universo do teatro, este está fortemente marcado nas obras de Caravaggio que “sentiu a necessidade de fazer teatro em um plano imóvel, como uma superfície de pintura.” (Lapucci, 2008, p.51) e isto resulta de muitos outros fatores, como a utilização de “máquinas de Leonardo para teatro” (Lapucci, 2008, p.51), ou a utilização de bonecos para servirem de personagens, técnica já utilizada por pintores anteriores. Outros exemplos como o uso “de cortinas vermelhas: o cenário vai fechar e a história está terminando agora” dando o exemplo da obra “Morte da Virgem” (1604). Lapucci (2008) também refere que farsas e dramas religiosos peninsulares foram apresentados em Itália e que existe uma semelhança na descrição de algumas figuras chave com personagens de Caravaggio, como um pastor simbólico que se assemelha às representações que constam, por exemplo, na obra “Natividade com São Francisco e São Lourenço” (1609). Por fim, as personagens como “a velha e a jovem, correspondendo, respetivamente, a Satanás e a um anjo (ou à boa e má consciência)” surgem por exemplo na obra “Judite e Holofernes” (1599). Estas personagens aparecem com frequência no teatro Vicentino, e consequentemente na obra “O Diabo-Gato”.



Figura 26- Caravaggio (ca.1604). *Morte da Virgem* [Pintura]. Museu do Louvre, Paris, França.

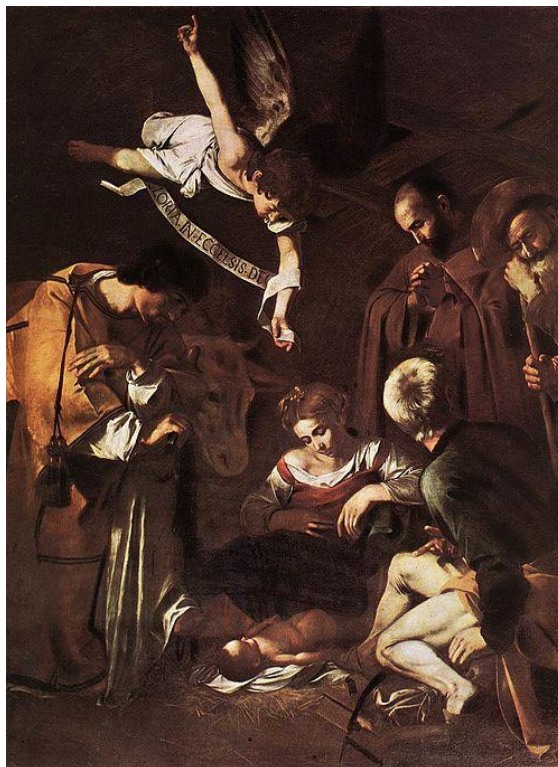


Figura 27- Caravaggio (ca.1609). *Natividade com São Francisco e São Lourenço* [Pintura]. [roubada]. [Localização original desconhecida].



Figura 28- Caravaggio (1599). *Judite e Holofernes* [Pintura].
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Itália.

2.5 Metodologia de atelier

Relativamente às metodologias de atelier, importa realçar a relação processual com a obra de Michaël Borremans, nascido na Bélgica em 1963, cuja produção revela claras influências caravagistas. O seu processo criativo implica a criação de cenários tal como no teatro, muito fruto da forte ligação que o autor tem com a fotografia e o cinema, onde encena as suas obras, fotografando as imagens de referência que posteriormente serão traspostas para a tela. Este pintor apresenta ainda um profundo conhecimento da história europeia, demonstrando mestria técnica nas suas obras nas quais apresenta um teor enigmático e atmosferas ambíguas que criam um paralelo com os fundos de Caravaggio.

À semelhança de Michaël Borremans, também as obras que constam deste projeto foram fortemente influenciadas por Caravaggio, montando cenários teatrais em atelier, com iluminações rasantes. Estes cenários são fotografados e posteriormente projetados ou decalcados sobre a tela.



Figura 29-A *Knife in the Eye* (Guido De Bruyn, 2009)

Segundo Lapucci (2008, p.40), é plausível que o mestre italiano tenha recorrido a instrumentos óticos como a câmara escura ou o “uso combinado de espelhos côncavos e de uma lente biconvexa”¹³ A mesma autora afirma:

¹³ *combined use of concave mirrors and a biconvex lens*

“A presença do 'abbozzo' branco de chumbo, executada para esboçar as principais áreas iluminadas de cada composição, parece confirmar a possibilidade de que o artista, por um tempo, continuou vendo a imagem projetada e rapidamente tentou bloqueá-la durante a curta permanência do simulacro na tela”¹⁴ (p.51)

Esta descrição aproxima-se do processo utilizado neste projeto, no qual a fotografia desempenha um papel estruturante, tanto na composição como na definição das formas, à semelhança dos métodos adotados por Borremans.

A prática de estúdio, neste projeto, não se caracteriza como um processo isolado. Desde a sua conceção, em 2022, foi promovida uma abordagem colaborativa que procurou desconstruir a ideia do artista como criador solitário. Numa fase inicial, reuniu-se uma equipa de trabalho com amigos de várias áreas do conhecimento. Entre estes, destacam-se profissionais com formação em arqueologia, que se revelaram uma mais-valia pois ajudaram a compreender como e onde pesquisar os episódios representados, até à formação em cinema e fotografia, que auxiliaram na fotografia das cenas e por último, todos os que se disponibilizam a posar. Neste sentido, será interessante abordar a forma como os modelos encaram estes trabalhos. Colegas de áreas distintas veem com grande entusiasmo a participação nesta sessão. O ambiente é profissional, mas de grande alegria, talvez por ser um momento diferente, pelo facto de se poderem disfarçar e encarar uma personagem que não as próprias, invocando uma dimensão carnavalesca.

Num segundo momento é realizada a edição e a seleção da fotografia a trabalhar. É necessário compreender que é realizado um estudo histórico, iconográfico e iconológico que se segue da realização de vários estudos de composição e na realização dos adereços das personagens. Estes aspetos são melhor compreendidos quando descritos em cada capítulo das cenas realizadas.

¹⁴ The lead white 'abbozzo' presence, executed to sketch the main lighted areas of each composition, seems to confirm the possibility that the artist for a while, kept seeing the projected image and quickly tried to block it during the short permanence of the simulacrum on the canvas

Seguem-se algumas imagens de uma curta-metragem, realizada por colegas de cinema documental, que ilustra o processo de encenação desenvolvido no âmbito do projeto de licenciatura.



Figura 30- Encenação.



Figura 31- Encenação.



Figura 32- Encenação.



Figura 33- Encenação.



Figura 34- Fotografia.

Parte II-Relatório Prático

Capítulo 1: Pintura “A Lenda do Galo de Barcelos.”



Figura 35- Imagem da autoria do autor.

A Lenda do Galo de Barcelos (ver Anexo A).

1.1. Pesquisa iconográfica

Cumprе esclarecer, desde o início, que a lenda abordada nesta obra não se refere ao conhecido galo de cerâmica de Barcelos. Segundo Almeida (1990), até ao ano de 1963, esta lenda não apresentava qualquer relação com a peça cerâmica em questão. O autor acrescenta ainda que foi F. Pires de Lima quem, através de um estudo comparativo entre a lenda e a cerâmica, estabeleceu uma conexão posteriormente aceite pela população, apesar de não existirem, entre ambos, relações de ordem geográfica, cronológica ou mental.

A imagem do Galo de Barcelos, tal como é hoje amplamente reconhecida, emergiu durante o Estado Novo, no âmbito da ação propagandística promovida por António Ferro. Este foi o responsável pelo discurso propagandístico do regime salazarista, formulando conceitos como a "política do espírito" e a "campanha do bom gosto". De acordo com Raimundo (2015), o modernismo proposto por Ferro foi castrador, circunstancial e ancorado na propaganda da ruralidade, contribuindo para a manutenção de uma visão retrógrada de Portugal no século XX. Enquanto diretor do SPN (Secretariado da Propaganda Nacional), mais tarde SNI (Secretariado Nacional de

Informação), Ferro apresentou a peça do Galo de Barcelos no V Congresso Internacional da Crítica, conferindo-lhe uma dimensão emblemática. Muitas das tradições populares consideradas autênticas tiveram origem neste período.

A imagem contemporânea do Galo de Barcelos parece, no entanto, ter sido despojada da sua carga propagandística original, adquirindo um novo sentido, mais positivo, na perceção popular. Atualmente, este ícone está presente no quotidiano cultural dos portugueses. Ainda assim, a lenda que verdadeiramente dá origem ao galo associado à cidade de Barcelos é aquela que integra o imaginário local: a Lenda do Galo de Barcelos. Esta apresenta uma iconografia extremamente escassa, com exceção de um cruzeiro medieval que elucida alguns aspetos da narrativa, incluindo as figuras do galo, de Santiago e do galego.

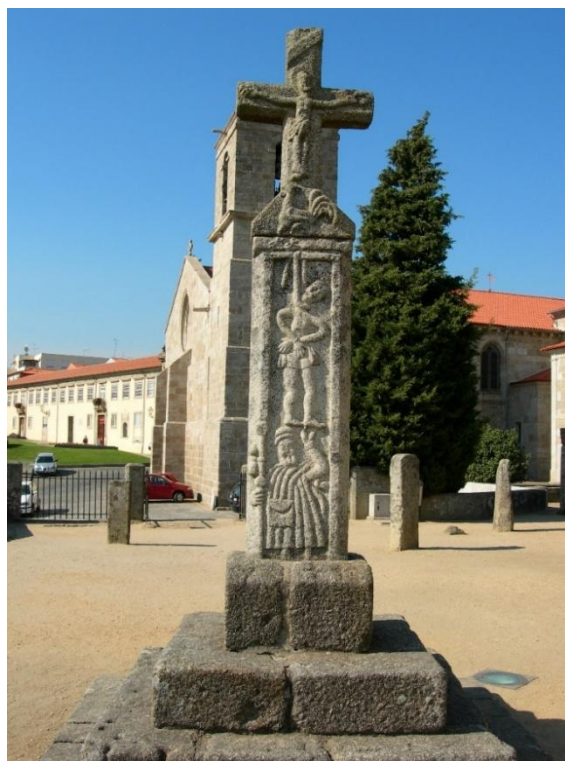


Figura 36- *Cruzeiro do Senhor do Galo.* (s.d.). [Escultura]. Museu Arqueológico de Barcelos, Barcelos, Portugal.

Perante esta ausência de representação visual clara, torna-se necessária a criação de uma obra comunicativa que demonstre o que realmente é a Lenda do Galo de Barcelos. Esta nova imagem deverá ser apelativa e capaz de comunicar eficazmente ao público o conteúdo lendário e simbólico associado à cidade.

Durante a execução dos diversos trabalhos inseridos no presente projeto, identificou-se como obstáculo significativo a escassez de informação visual existente. As raras representações da lenda, nos domínios da ilustração, do teatro ou do cinema, são de difícil acesso ao usuário comum da Internet e, por vezes, não se encontram documentadas. A criação de uma imagem apelativa implica, portanto, a sua acessibilidade ao público. As imagens devem cumprir a sua função circulando entre a população, e a sua difusão está diretamente relacionada com o grau de exposição e presença na vida quotidiana. Um exemplo disto é a imagem da obra "A Padeira de Aljubarrota" (2022), que está disponível em plataformas como o Google Imagens, a Wikipédia e redes sociais. Graças a essa ampla divulgação, a imagem tem sido utilizada por universidades, escolas, fóruns de história e outros meios, comprovando a eficácia de uma estratégia de comunicação visual acessível.

1.2. Introdução à Composição

Os estudos de composição constituem uma etapa fundamental no desenvolvimento deste projeto. Considerando que as obras produzidas são inspiradas em estéticas clássicas e têm por base uma técnica de pintura tradicional, torna-se indispensável uma abordagem compositiva estruturada e rigorosa. Como base nestes estudos, para além da formação universitária, foi acrescentada ainda uma formação complementar com o Mestre Leonid Ilyukhin e adotada como referência bibliográfica o livro "O poder do centro" de Rudolf Arnheim (2002). Este último define a composição como "combinações de formas definidas, organizadas numa estrutura englobante" (Arnheim, 2002, p.17), acrescentando que os artistas se inclinam naturalmente para a criação de organizações equilibradas e harmónicas, por serem agradáveis tanto para o seu olhar como para o dos observadores (Arnheim, 2002).

Este projeto parte do entendimento da herança visual da cultura ocidental, particularmente do modelo italiano barroco. A abordagem é sustentada no conceito de "*scopic regimes of modernity*" de Jay (1988) no qual este explica três modelos de visão. Anteriormente já foi referido que a modernidade apresentou uma revolução científica ocularcêntrica e que no Renascimento esta era focada na geometria, apresentando uma função narrativa, textual, voltada para massas letradas, apresentando como grande nome, Alberti (Jay, 1988).

Já no Norte da Europa começou a surgir uma autonomia da pintura ao discurso, surgindo um segundo modelo de visão, em que a arte Holandesa de XVII era descritiva (Jay,1988). Surgiu assim uma oposição entre a arte em Itália em que se pintavam os textos dos poetas e a arte holandesa em que se pintava um mundo indiferente à posição do observador, descrevendo os objetos, seguindo uma ideia de contemplação e não de explicação, privilegiando a experiência visual sem alegoria (Jay,1988).

Mais tarde surge o terceiro modelos de visão, mais abordado neste projeto, em oposição à forma lúcida, linear, sólida, fixa e fechada do Renascimento. O Barroco surge como pictórico, recessivo, foco suave, múltiplo e aberto. (Jay, 1988) descreve o movimento como explosivo, deslumbrante e desorientador e rejeita uma geometria monocular da tradição cartesiana, colocando a ilusão de tridimensionalidade homogênea. O Barroco contrasta, também, com a arte realizada na Holanda pois esta em oposição é narrativa e tenta representar o irrepresentável, sensível, mais próximo do sublime, a partir de um discurso metafísico.

O estudo de composição da obra “A Lendo do Galo de Barcelos” começou pela estratégia de desconstrução da obra “A Captura de Cristo” (1602) de Caravaggio. Considerando a intenção de representar cinco personagens em movimento, esta obra foi selecionada como referência. Desta forma, foram selecionadas as cinco personagens, recortando a obra em três partes, rodando personagens e compondo de forma a se aproximar do pretendido. Após a elaboração de pequenos desenhos preparatórios, foi produzido um estudo digital mais detalhado para testar paletas cromáticas e avaliar a coerência da composição.

A partir da narrativa identificam-se três personagens principais: o juiz, o galego e o galo. Faria sentido o galego ter personagens que o levassem até ao juiz e até à força. Dessa forma duas personagens de uma possível unidade militar fariam sentido. A composição ganharia mais se tivesse um desequilíbrio, e daí utilizar um número ímpar de personagens. Assim surge Santiago. Como o Galego agradece à Virgem Maria e a Santiago, poderia aparecer como personificação do divino e do milagre.

A imagem narrada do galo cozinhado a cantar resultaria numa imagem possivelmente tosca e como tal, este bastaria estar morto. Como o cantar do galo foi o milagre de Santiago, numa interpretação pessoal faz sentido este trazer um galo escondido atrás das costas que canta salvando o Galego. Deste modo a imagem não se fica pela ilustração do momento, mas pela interpretação sensível da lenda de um modo pessoal, conferindo um olhar mais humanizado, mais sóbrio, à imagem dos conceitos de Shakespeare anteriormente abordados. O outro objeto de milagre foi um nó mal feito da corda que possibilitou a salvação do Galego. Na imagem interpretou-se como uma corda prestes a rebentar, representada mais fina na ponta esquerda onde o soldado segura, dando à obra uma ideia de verdade. Em Francisco de Assis, a ideia de procurar o que se esconde da luz que se revela essencial, aparece na obra que consta do projeto pelos dois milagres que surgem mergulhados no fundo negro, como se o próprio espectador tivesse de procurar com o seu olhar pela verdade. Esta ideia também é trabalhada por Caravaggio, as obras tanto dizem como escondem, instaurando o mistério e captando a atenção do espectador.



Figura 37- Caravaggio (1602). *A Captura de Cristo* [Pintura]. National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda.



Figura 38- Estudos de composição.



Figura 39- Estudos de composição.



Figura 40- Estudos de composição.

Posteriormente, foi realizado um estudo de composição a partir do possível formato da tela, de modo a facilitar o posicionamento das personagens na obra. Além disso, uma composição detalhada ajuda a criar uma narrativa visual mais complexa, organizando os elementos da composição. Como as obras são um discurso oral transposto para uma narrativa visual, a leitura narrativa da imagem, das personagens e dos elementos é fundamental para perceber ou “ler” a obra. Desta forma, para criar velocidade na imagem pictórica, a maior parte dos focos de interesse estariam colocados entre as secções douradas horizontais e o centro geométrico do quadro.

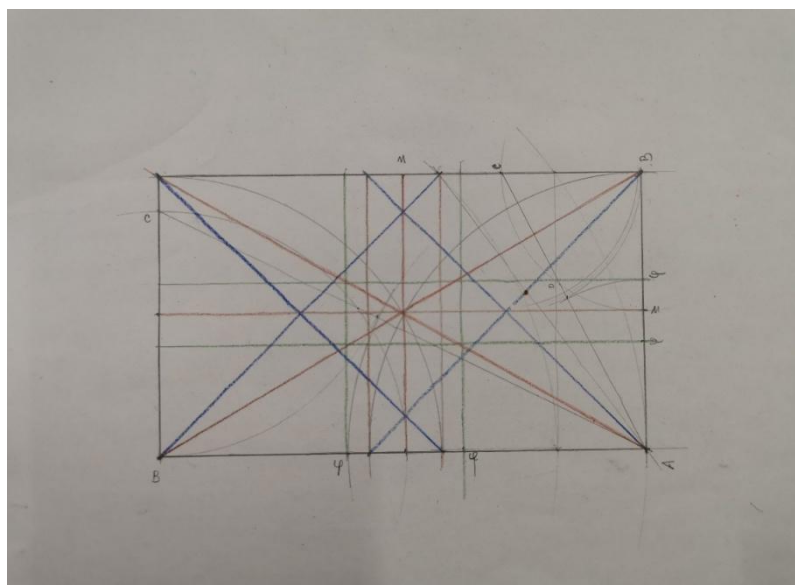


Figura 41- Estudos de composição.

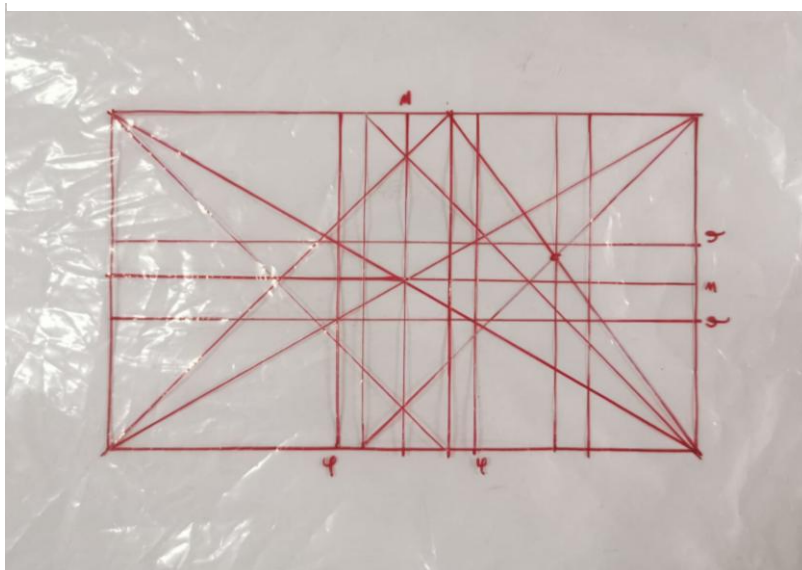


Figura 42- Estudos de composição.

Na narrativa aparece bastante presente o gesto de apontar do Galego para o galo, referindo-se ao juiz que é inocente e que o galo irá cantar. Este gesto foi inspirado no gesto da personagem divina da obra de Caravaggio “Vocação de S. Mateus” (1600) e é importante para a leitura narrativa da obra. Já Arnheim (2002) colocava o gesto das mãos como o apontar, como num subtema da comunicação.



Figura 43-Caravaggio (ca.1600). *A Vocação de São Mateus* [Pintura]. Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma, Itália.



Figura 44-Pormenor da pintura.

As personagens que levam o peregrino, de forma a sugerir movimento, estão assentes em diagonais que são contrariadas pelas duas personagens à direita da composição que se mostram mais estáveis, em verticais bem assentes, sugerindo a ideia de altivez na figura do juiz e do santo.

Para contrabalançar o movimento dos soldados, além do cajado de Santiago estar na direção contrária do movimento, existe uma grande diagonal que atravessa desde a personagem do Santiago, passando a cabaça e pelo braço do Galego, terminando na perna do soldado, o que intensifica a força do movimento da personagem acentuando a queda e a asfixia da personagem do Galego. Esta mostra-se em maior desequilíbrio, resultando numa tensão inspirada na ideia de que “o desvio do centro enriquece a dinâmica da forma visual.” (Arneihm, 2002, p.166). As diferentes tensões são inspiradas nas composições do estilo barroco que “é conhecido por gerar tensão de muitas maneiras diferentes.” (p.166).

Optou-se por evitar o eixo central vertical da obra para conferir maior dinamismo e velocidade às personagens.

Foi, ainda, realizada uma pesquisa documental sobre os fatos dos figurinos. Inicialmente, o cruzeiro datava-se do séc. XVI, porém outros estudos posteriores

consideravam-no medieval, datando no séc. XIV, e ainda outros datam-no do intervalo de tempo entre o séc. XVII e XVIII (Almeida, 1990).

Iconograficamente, deve-se considerar a data de XIV, todavia como existem outras evidências e um vasto intervalo de tempo, foi escolhido um tempo entre as diferentes possibilidades, situando as personagens num momento imaginário da ação da lenda.

No projeto, o juiz foi inspirado na obra de Velázquez “Retrato de Diego del Corral y Arellano” (1632). O autor realizou um retrato de um juiz peninsular que serviu para caracterização da personagem. Esta figura é a única que tem metade da face iluminada e metade em sombra, transmitindo uma ideia de duplicidade, de dupla face.



Figura 45- Velázquez, D. (c.1632). *Don Diego del Corral y Arellano* [Pintura]. Museu do Prado Madrid, Espanha.

Numa leitura após a realização da pintura, existe uma ligação desta duplicidade com o juiz do fresco do século XV “Alegoria do Bom e do Mau Juiz” onde o mau juiz aparece com duas faces, evidenciando a sua duplicidade de escolhas, em que uma destas junto ao ouvido apresenta uma aparição do diabo, conforme apresentado no programa

Visita Guiada 2024 (Dias & Moura Pinheiro, 2024). O juiz é retratado corrupto pelas oferendas das personagens ou criminosos juntos a ele.



Figura 46- Desconhecido (ca.1400) “Alegoria do Bom e Mau Juiz” [Pintura]. Museu do Fresco, Reguengos de Monsaraz, Portugal.

Considerando-se a necessidade de personagens que conduzissem o Galego ao juiz e á força, optou-se por utilizar uma unidade militar. Em 1600 a Península Ibérica possuía uma unidade militar característica, os terços, mais conhecidos como os mosqueteiros. A diferença reside no facto de que os mosqueteiros utilizam uma arma chamada mosquete, enquanto os terços utilizam o arcabuz. Os terços caracterizavam-se por vestimentas características que foram adotadas para a obra. Para evitar que assumissem destaque na composição, a utilização de capacetes e armaduras permitia que estes se confundissem com o fundo, tal como na obra de Caravaggio. Os capacetes simbolicamente permitem igualar as personagens, segundo Cirlot (2000) confere-lhes um aspeto geral.

A personagem de Santiago aparece representada nas iconografias de várias formas: como apóstolo, peregrino ou mata mouros. Para indicar que se trata de um peregrino, a iconografia de Santiago peregrino era essencial para a leitura narrativa da

obra. Santiago surge com vários elementos da peregrinação tais como: o cajado com a cabaça presa, a concha, entre outros.



Figura 47- Juanes J.de. (c. 1560-1570). *Santiago peregrino*, Museo das Peregrinacións e de Santiago, Santiago de Compostela, Espanha.

O galo situa-se na zona da proporção áurea, pois este é o elemento mais importante da obra, o foco principal da narrativa. Já o gesto do peregrino é dos elementos mais centrais, em termos geométricos, da obra pela importância na narrativa e pelo momento descrito.

Foi realizado um estudo de composição mais detalhado de forma a escolher as cores e a colocar os elementos escolhidos para os figurinos de forma a entender o que seria necessário realizar posteriormente.



Figura 48-Estudo de composição.

No que concerne a cor, o objetivo seria usar uma paleta mais restrita de forma a relacionar os elementos da pintura, resultando numa imagem coesa, sendo os castanhos e os amarelos predominantes na obra.

A utilização do vermelho na roupa de Santiago foi estratégica, inspirada nas obras de Delacroix, uma vez que este utiliza o vermelho como pontos de atenção, fundamental para a leitura da narrativa. Como a composição tende a atrair a atenção para a esquerda, o vermelho surge como um foco de atenção à direita do quadro, como se puxasse o pano da tela, de modo a equilibrar a composição.

O galo assume, igualmente, importância, sendo acentuado o vermelho da crista.

As calças do soldado apresentam a mesma cor que o chapéu de Santiago de forma a acentuar a grande diagonal. Naturalmente, o galego surge com uma roupa mais iluminada, pois é uma das personagens mais importantes da ação.

1.3. Cenografia e adereços

Seguidamente, foram realizados os elementos necessários para a fotografia em estúdio, desde a escolha dos panejamentos que se aproximam das referências, a realização das próprias armaduras, do chapéu, entre outros elementos. Estes foram realizados com recurso a papel de alumínio, de forma a proporcionar contrastes e reflexos que evocassem o brilho metálico característico das representadas nas obras de Caravaggio.

O capacete teve como base um modelo de fantasia, assim como o chapéu do peregrino, onde foi colado cartão e posteriormente o acabamento em papel de feltro.



Figura 49-Adereços.

Com o intuito de garantir um maior realismo na composição fotográfica, recorreu-se à utilização de um galo morto verdadeiro. Esta decisão visou conferir autenticidade visual ao elemento central da narrativa. Para a representação da figura do galego, o modelo foi colocado em posição de desequilíbrio com o objetivo de intensificar a verosimilhança da cena representada.



Figura 50- Galo morto utilizado na encenação.

1.4 Registo fotográfico e pós-produção

Concluída a montagem dos adereços, procedeu-se à realização do registo fotográfico em estúdio, reunindo-se os modelos para a encenação da cena. Posteriormente, foram efetuadas intervenções digitais na imagem captada, com recurso ao Photoshop. Estas edições incidiram, nomeadamente, no reposicionamento do cajado e o aumento de contraste nas superfícies dos capacetes, com vista à intensificação do efeito metálico. Adicionalmente, foi incluído na composição, através de edição digital, o galo transportado por Santiago. De igual modo, foi aplicada uma fonte de luz suplementar com o objetivo de destacar a figura de Santiago, conferindo-lhe uma aura luminosa sugestiva de uma presença divina. No que respeita à resolução de problemas de montagem, como a disposição pouco natural da capa de Santiago, recorreu-se a

ferramentas de inteligência artificial para gerar um panejamento mais harmonioso e fluido, facilitando o subsequente trabalho de desenho.

Para além da referida aura luminosa em torno da figura de Santiago, foi também aplicada uma iluminação localizada sobre o frango, reforçando a sua relevância simbólica enquanto elemento central da narrativa lendária.



Figura 51-Resultado fotográfico da encenação.



Figura 52-Fotografia após edição- imagem de referência para a pintura.

1.5. O processo de Desenho

Na fase subsequente ao registo fotográfico, os traços gerais do desenho são decalcados a partir de uma imagem ao tamanho da tela, de forma a facilitar e a agilizar o trabalho, aproximando-se mais da técnica de Spolvero e não à metodologia de Caravaggio que passava diretamente a imagem projetada para a tela. Após esse processo é realizado um desenho mais detalhado a partir das bases de desenho realista de Bague & Gérôme (2011), autor base das academias. A estrutura do seu desenho baseia-se no estudo do estilo clássico, descrito por este como um sinónimo de bom gosto por muitos séculos, pela representação da *belle nature*, das formas mais belas e puras sem falhas e acidentes Bague & Gérôme (2011). Este estilo é reconhecido pela “clareza, continuidade dos contornos, simplificação geométrica das formas e ordenação rítmica das formas” (Bague & Gérôme, 2011, p.18), resultando em grandes recortes, formando formas escultóricas, originando uma ideia de tridimensionalidade e realismo.

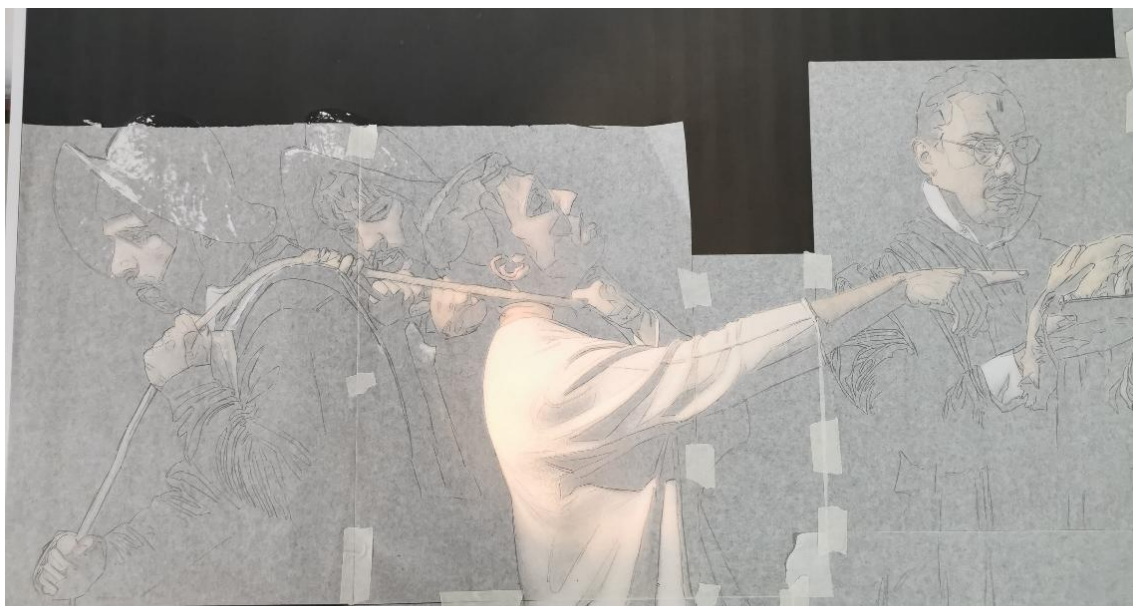


Figura 53-Processo de transferência da imagem.

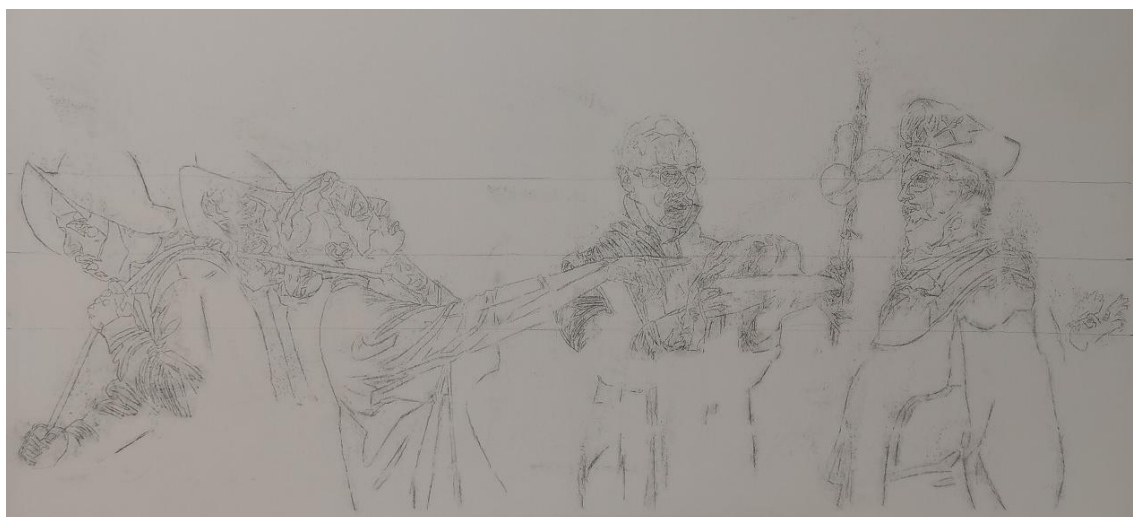


Figura 54-Imagem transferida na tela.



Figura 55-Primeira etapa da pintura.

envolve toda a pintura une todas estas personagens de uma forma harmoniosa, resultando numa imagem mais coesa e realista.

Podem-se somar outros fatores como: a transparência da sombra, a materialidade da pincelada na luz que resulta numa imagem mais tridimensional. Outro ponto muito importante é a materialidade da pincelada, de forma a distinguir os objetos e as suas diferentes texturas pois a ideia de tato é importante para que a imagem seja realista e não fotográfica. Assim, essa ideia aparece expressa, por exemplo, na forma como foi pintada a corda, em contraste com a forma como foi pintado o panejamento.



Figura 57-Pormenor do empastamento na corda.

É comprovável através da passagem “O fascínio de todas as pinturas de Jan Vermeer está precisamente em sua capacidade de fazer ver com o tato” (Mariani, 2023, p.78). Naturalmente Jan Vermeer está nas grandes referências neste sentido.

Nesta fase, surgem as primeiras camadas da pintura já com modelação.

A estratégia utilizada de pintura tem como base uma formação com Dale Zinowski, mas a modelação suave tem como referência técnica o artista Scott Wanddell, e nos momentos de transparência, temperatura e luz, aparece como referência o artista Gustavo Ramos.



Figura 58-Processo de pintura.



Figura 59-Processo de pintura pormenor.



Figura 60-Processo de pintura pormenor.

Capítulo 2: “A Justiça de Fafe”



Figura 61-Imagem da autoria do autor.

“Barão de Espalha Brasas” (ver Anexo A)

2.1. Pesquisa iconográfica

O principal contributo para o estudo iconográfico da obra adveio do programa de Hermano Saraiva (RTP Memória, 2002), no qual o historiador expõe todas as incoerências que a escultura “Monumento à Justiça de Fafe” (1981) de Eduardo Tavares apresenta. Consequentemente, a imagem mais difundida presente em postais antigos também demonstra as mesmas incoerências. A partir de uma pesquisa realizada a jornais do Arquivo Municipal de Fafe, identificou-se essa imagem associada ao autor Luiz Nogueira Mendes Moniz, num jornal que data de 1907.



Figura 62-Tavares, E. (1981). *Monumento à Justiça de Fafe* [Escultura]. Fafe, Portugal.

O DESFORÇO

Semanario republicano

Proprietario e director Arthur Pinto Bastos

15.º ANNO ASSIGNATURAS (Pagamento adiantado) Série de cinquenta números, 1440 réis; mais de vinte e cinco números, 720 réis; Brasil, série de cinquenta números, 3600 réis; Número avulso, 40 réis.	FAFE QUINTA-FEIRA, 7 DE NOVENBRO DE 1907 Redacção, e administração e officinas de composição e impressão.—R. Nova, 107	PUBLICAÇÕES (Pagamento adiantado) Anúncios, por linha, 40 réis; com anúncio, por linha, 50 réis; anúncios por linha, 8 ou 10 réis; contrato mensal; percutientes, muito mais baratos.	N.º 763
--	--	--	-----------------------

O TRABALHO E O TEMPO

Os economistas dão-nos uma sublime ideia do trabalho: com esta definição de incontestável justiça—o trabalho é a criação das riquezas. Effectivamente, ouro e prata não são senão signaes representativos dos bens de que o trabalho é o creador. Produzir é a mais bella das faculdades: fazer alguma coisa de cousa nenhuma, é o attributo exclusivo de Deus; fazer muito com pouca coisa é o attributo do homem social; submeter a materia à intelligencia é a industria. Da grande prazer á alma o exercitar-se na faculdade productora: é essa uma das leis universaes, sem excepção. O sabio que encontra os principios duma arte util e o artista que realisa esses principios com precisão, com exatidão, experimentam o maior contentamento, o mais real que dar-se pode no coração humano. O que não produz nada é o verdadeiro desgraçado: falsifica o seu destino.

O sentimento da sua inutilidade castiga-o e supplicia-o; pesa-lhe, como um remorso, esse sentimento, no meio das docas da fortuna. Por isso, o trabalho é já em si um prazer, principio de todos os prazeres. Enche a vida de interesse e quietidão; eleva a alma, fortalecendo-a contra o vicio; traz a abundancia e algumas vezes a riqueza; é, emfim, a origem da verdadeira consideração. Muita gente acha impossivel conceber que a Providencia estabeleceu estreitissima alliança entre o espirito d'um homem e a mão do outro; todavia, investigando-se bem, reconhecer-se-ha finalmente o erro formal desta má comprehensão. Ha, em todas as produções humanas, relações que collocam o rico na dependencia do pobre, e desta mutua de-

Bilhete postal



Com este desenho foram publicados no 1.º de novembro, editados pelo sr. Luiz Nogueira Mendes Moniz, uns bilhetes postaes allusivos á terra, que se acham por ali á venda. Elles referem-se a uma tradição daqui. Por felicidade nossa, com o andamento da civilização, o celebre caccie, a que muitos davam o pittoresco nome de alustiga de Fafe, tem-se perdido do nosso meio, e hoje quasi que só existe no postal, que tem tido grande voga, por significar que antigamente, com Fafe, ninguém podia fanfar.

pendencia nasce o verdadeiro liame social.

Um dos erros mais communs em homens que trabalham é a inveja aos ociosos e, contudo, a ociosidade é um verdadeiro supplicio. Ha, todavia, uma multidão de individuos em todas as classes e condições que se condemnna á pena infamante da inercia. Fatal disposição d'animo, que rompe o laço que prende o pobre á sociedade, tornando-o de alguma sorte extranho á vida e converte um cidadão útil num ente perigoso! Pois quaes são os individuos que perturbam o sossego publico? Os preguiçosos.

Libertinos são aquelles que não avaliam o preço do tempo.

Verdadeiramente vellicosos são os que não sabem encher o vazio das suas precisões. A ideia de descongo está dependente da de trabalho, como a de mandar está ligada á de obedecer. Supprimindo o trabalho, o repouso não será mais que a fadiga da alma e a ruína do

corpo; com o trabalho recobra-se o repouso cheio de encantos e beneficios, completando, e não turvando, a felicidade.

«A missão do homem sobre a terra não é outra senão a do trabalho: esse energico auxilio da humanidade, que consegue dominar a propria natureza, abalando as montanhas, sulcando os mares, mudando os rios, preferendo a terra e até guiando e conduzindo o rio. Para conseguir estes prodigios mais assombrosos do que todos os milagres reunidos dos *apologos*, basta conjugar estes dois elementos de incomensuravel poderio—perseverança e trabalho».

A antiguidade pagã, engenhosa em formular as ideias por allegorias, esqueceu um dos caracteres particulares desta mysteriosa potencia, chamada «Tempo». O tempo tem azas, tem uma fonte activa sempre; mas tambem tem uma venda. É uma

cega força que se applica indistinctamente ao mal e ao bem, desenvolvendo e engendrando tudo a que se lhe dá. O tempo não destrue somente os imperios, eleva-os tambem; não dobra somente o roble sob a machada do lenheiro ou sob o peso dos farrapos, faz germinar a glande, faz alçar-se ao cimo a arvore sahida da terra, faz que ella floresça e fructifique.

Confiando-lhe os embriões do mal, elle os fecundará para desgraça e morte; confiando-lhe os embriões do bem, dar-nos-ha commodidades e riquezas. Assim, pois, o tempo, embaraço de ociosos, cumplice de maus, inimigo de vicios, é o benfeitor e amigo do operario. O tempo é o relógio da vida.

O tempo é um thesouro precioso, mas limitado, e nós o despendemos como se elle fosse inesgotavel. A maior parte da nossa vida passa-se em occupações frivolas e em occupações malevolas. A moralidade entre nós está reduzida a um simples domínio de carnaval.

Hoje nenhum culto se rende á virtude e estão quasi extinctos os seus principios da honra e da dignidade que tanto distinguiram os nossos antepassados.

A honra, este ideal sagrado, esta palavra tão bella e sublime, é, sem duvida, o sentimento mais nobre que tem o homem, e em casos desta natureza deve ser-se intransigente. Mas no pessimo estado em que actualmente se encontra a sociedade portuguesa, tudo, por mais digno e nobre que seja, se envenena, macula e menospreza!

É assim que cerebros depravados e espiritos pervertidos tendem muitas vezes á calumnia, pelo facto de nunca lhes ter sido ministrada uma boa e pura educação moral, e até civica, de que, infelizmente, tanto se carece neste recanto da Europa, nesta curta faixa de terreno cujos miseraveis habitantes cada vez mais se brutalizam.

«Assim como o cavallo se rege pelo freio e a nau pelo leme, assim o homem se ha-de reger pela razão e pela verdade».

Jose Gabriel Peixoto de Magalhães e Menezes.

Affonso Guimarães

Fez annos no dia 25 de outubro, o nosso excellentissimo amigo sr. Affonso Teixeira da Silva Guimarães, essa bella alma que todos nós, os seus amigos, adoramos, por ser um repositório de virtudes.

Um abraço cordial, pois, ao presado patricio.

No districto de Braga ha 195.663 mulheres, das quaes 172.170 não sabem ler.

Antes a creança chore que a mãe suspire.

Figura 63- Moniz, L. N. M. (1907, 7 de novembro). *Sem Titulo* [Desenho, bilhete postal]. Em A. P. Bastos (Dir.), [O Desforço] (Ano 15, nº 763, p. 1). Fafe.

As vestimentas tanto nas personagens da escultura como nas do desenho representam uma luta de classes. A personagem que dá a paulada assemelha-se à imagem do “Zé do Povinho” sendo evidente a diferença social através do vestuário. Entre os detalhes relevantes destaca-se o uso do cinto de corda pelo homem do povo, elemento típico das classes económicas desfavorecidas que contrasta como a indumentária da outra personagem, cujos acessórios, como o relógio de bolso, revela um estatuto social mais elevado.



Figura 64-Tavares, E. (1981). *Monumento à Justiça de Fafe* [Escultura]. Fafe, Portugal. Fotografia do acervo pessoal do autor.



Figura 65-Tavares, E. (1981). *Monumento à Justiça de Fafe* [Escultura]. Fafe, Portugal. . Fotografia do acervo pessoal do autor.

A justiça de Fafe nada tem a ver com uma luta de classes, é uma rixa entre dois homens de poder. A justiça em Fafe funcionava como uma justiça privada já que o policiamento chegou tarde à cidade, já no final do séc. XIX (Hermano Saraiva, 2002). A justiça era feita, recorrendo a duelos tradicionais do Minho, a tão característica arte marcial portuguesa: jogo do pau (Hermano Saraiva, 2002).

Uma das principais incoerências iconográficas reside, precisamente, na representação do pau: na arte marcial em questão, o instrumento é esguio e mede cerca de 1,50 metros, sendo distinto do porrete figurado nas imagens analisadas. Foi realizado um estudo sobre o jogo do pau de forma a entender as especificidades desta arte marcial como o pau ou posições de combate a partir de alguns vídeos disponíveis do mestre Nuno Russo, mestre desta arte marcial.

No que respeita à investigação sobre o vestuário, recorreu-se ao texto de Inocêncio de Sá datado do século XIX. Segundo Hermano Saraiva (2002) não existiram, à época da lenda, chapéus de coco, facto que permite um enquadramento cronológico possível no início do século XIX.

Foram também seleccionadas as indumentárias tendo em consideração as cores e peças necessárias para a sua representação. Seguidamente, apresentam-se algumas das pinturas que serviram de referência tais como o “retrato do artista” (1819) de Michel Martin Drolling que serviu de referência para a personagem que tenta agarrar o Marquês à direita do quadro, o “retrato de Pierre Sériziat” (1795) como referência para as calças do Marquês, o retrato de “Gaspard Meyer” (1795) de Jaques-Louis David serviu de referência para a personagem do Marquês. Quanto ao Visconde, como se demonstrava mais conhecedor da arte marcial do jogo do pau, surge com uma possível indumentária de combate (sem casaco), envergando trajes idênticos aos do folclore minhoto, evidenciando as ligações à tradição.



Figura 66- Martin, M. (1819) *Drolling Portrait d'un artiste* [Pintura]. Chimei Museum, Taiwan.



Figura 67- David, J.-L. (1795). *Pierre Sériziat* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.



Figura 68- David, J.-L. (1795). *Gaspard Meyer* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

A personagem caída situada à direita da obra apresenta traços semelhantes aos das iconografias anteriormente mencionadas. O Visconde, representado apenas com camisa, aproxima-se também dessas imagens anteriores, facilitando ao espectador a associação com a lenda da justiça de Fafe.

Conclui-se que houve uma leitura politizada das primeiras imagens deste episódio, fruto do seu tempo, mas que não são fiéis à história contada, pretendendo-se chegar a uma certa realidade, reintroduzindo uma nova imagem.

2.2. Estudos de Composição

A composição foi inspirada e construída a partir da obra “Crucificação de São Pedro” 1600 de Caravaggio.

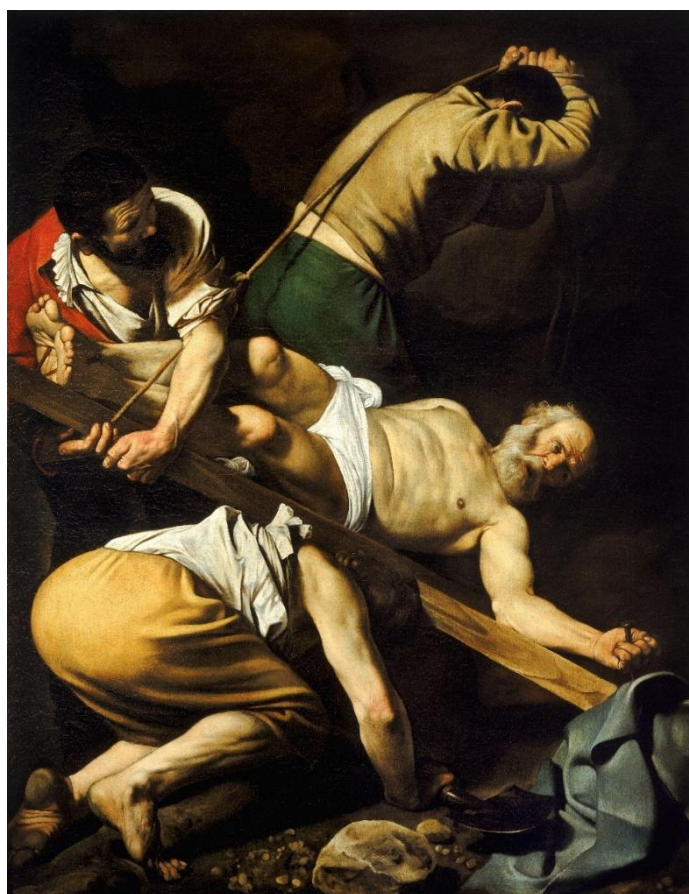


Figura 69- Caravaggio (1600). *Crucificação de São Pedro* [Pintura]. Basilica Parrocchiale Santa Maria del Popolo, Roma, Itália.

Esta pintura foi espelhada e estruturada segundo a mesma lógica compositiva em forma de X, na qual a diagonal descendente intensifica o movimento do gesto principal da ação (a paulada). Optou-se por incluir duas personagens além do Marques e do Visconde com o intuito de representar três tempos distintos da ação, como as três fases da queda no combate, intensificando o dramatismo da queda do Marquês. A imagem não representa um instante, mas sim uma imagem simbólica, já que a posição do Visconde, na linguagem do jogo do pau, indica que a batalha foi finalizada, demonstrando a vitória obtida pelo Visconde.

A imagem do Marquês foi inspirada na obra a “Morte de Marat” (1793) de Jacques-Louis David, autor que se mostrou como caravagista, sendo esta das obras que mais se inspira em Caravaggio. O mais interessante a retirar dessa composição é o gesto, pois, como refere o autor, “de modo semelhante, as mãos enquanto executantes do espírito ainda em serviço, podem ser vistas como abandonadas, desprovidas de suporte.” (Arnheim, 2002, p.205).

Numa última análise, existe a necessidade de destacar a personagem do Marquês, de forma a harmonizar o centro da obra, criando dois pontos de enfoque: o Visconde, mais iluminado pela camisa branca, criando desde logo um foco teatral na personagem principal, e um colete vermelho no Marquês de forma a guiar o nosso olhar.

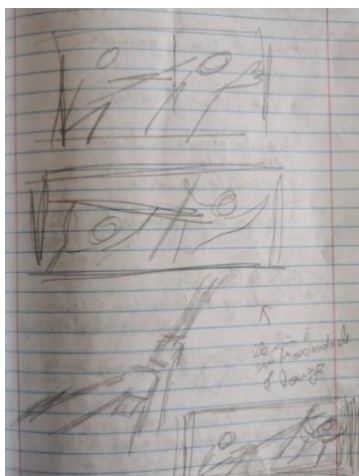


Figura 70-Estudos de composição.

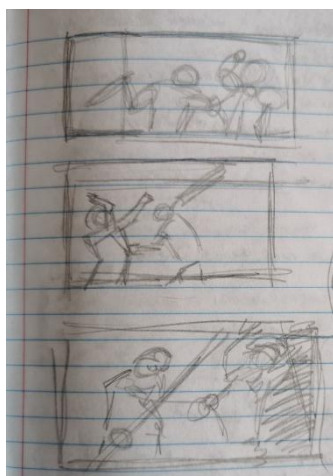


Figura 71-Estudos de composição.

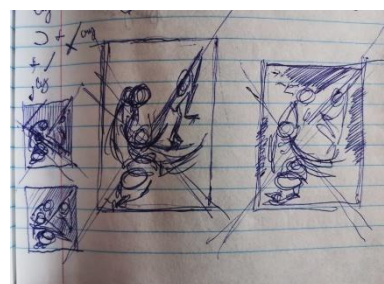


Figura 42-Estudos de composição.



Figura 73-Estudos de composição.

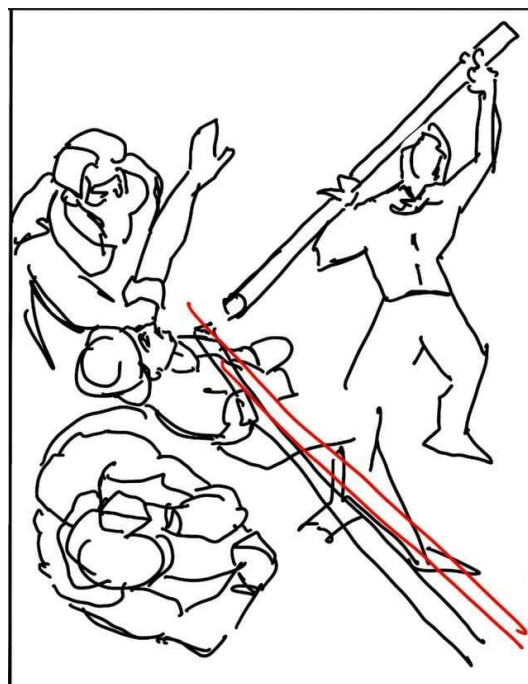


Figura 74-Estudos de composição.

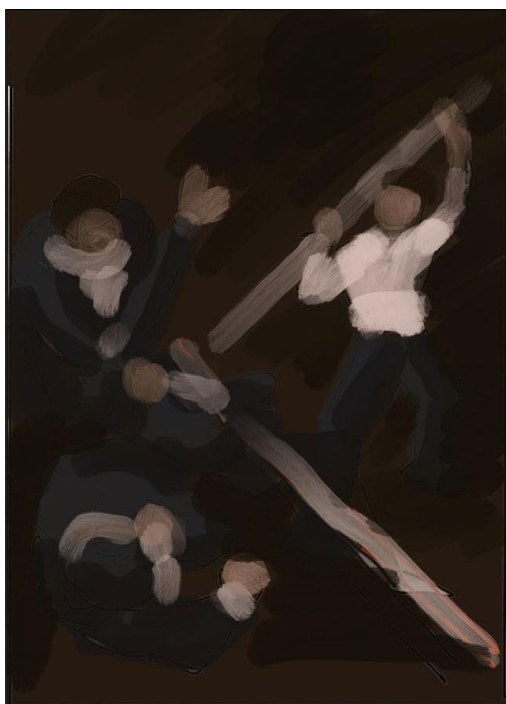


Figura 75-Estudos de composição.



Figura 76-Estudos de composição.

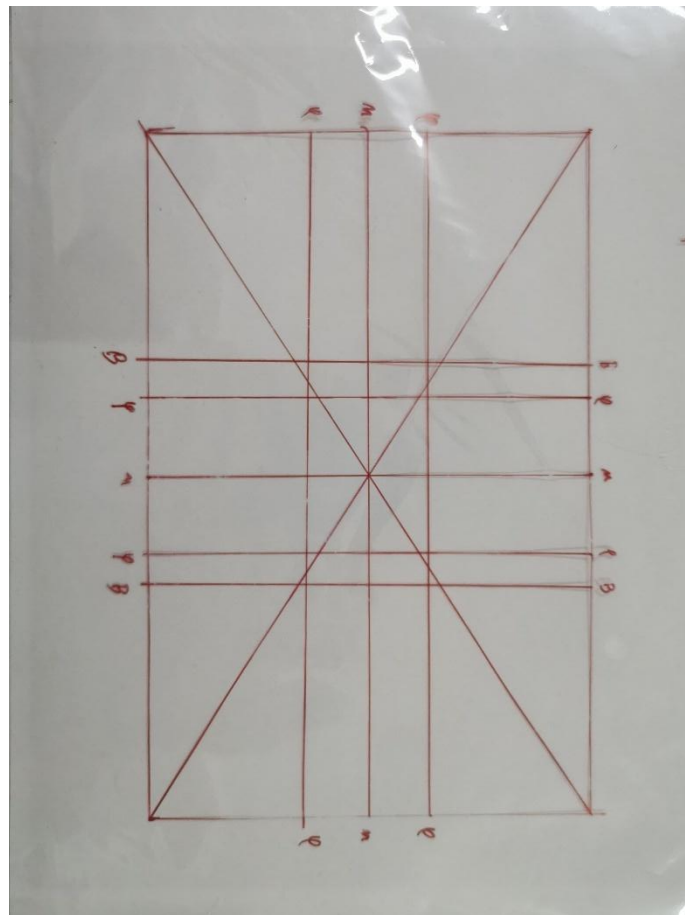


Figura 77-Estudos de composição.

2.3. Cenografia e adereços

Nesta encenação o trabalho dos adereços incidiu em realizar os laços e alguns folhos das camisas, sendo que o resto das vestimentas consistiram em objetos que se encontravam facilmente.

O pau foi substituído por um cilindro de papel com o objetivo de ser uma referência dos volumes para a pintura.

Relativamente à peruca do Marquês, revelou-se difícil criar uma peruca de modo a parecer real. Assim, foi realizada uma peruca com as referências volumétricas, de modo a estudar o comportamento desta à luz, sendo posteriormente realizada uma edição com inteligência artificial, em que esta iria adaptar a textura de cabelos aos volumes correspondentes, garantindo uma maior naturalidade e facilitando o trabalho da pintura, posteriormente.



Figura 78-Adereço.

2.4. Registo fotográfico e pós-produção

De forma a manter o modelo do Marquês estático na queda, foi utilizado um banco em que este suporta as costas. A personagem que o tenta segurar, efetivamente consegue fazê-lo para que o modelo possa estar em desequilíbrio.

Posteriormente, foram aumentados os contrastes de forma à cadeira desaparecer na sombra.



Figura 79-Resultado fotográfico da encenação após edição- referência para pintura.

2.5 O processo de Pintura



Figura 80-Processo de pintura.



Figura 81-Processo de pintura.



Figura 82-Processo de pintura.

Capítulo 3: “O Diabo-Gato”



Figura 83- Imagem da autoria do autor.

O Diabo-Gato (ver Anexo A).

3.1. Pesquisa iconográfica

Esta obra surgiu inicialmente por um interesse pelo título assaz curioso juntando um ente sobrenatural com um gato e toda a simbologia que este carrega.

A obra foi realizada num momento de maior compreensão da ligação deste trabalho com o teatro.

Tratando-se de um conto, e não de uma lenda, dava aso a uma maior liberdade poética na criação da imagem. Por se tratar de um conto pouco conhecido, não se encontrou qualquer representação deste. Assim, o anjo surge como representação do ato do homem e do poder divino energizados pelo alecrim. Esta imagem também foi escolhida por constituir uma das mais antigas representações do ocidente cristão (um anjo que surge do céu).

A opção pelo momento dos três diabos reunidos surge da imagem curiosa que suscitou logo interesse de transpor para o plano da pintura. Em virtude das fortes ligações ao teatro vicentino, esta imagética da personagem sobrenatural aparece fortemente enraizada na cultura portuguesa.

Para entender como Gil Vicente molda a personagem do Diabo é necessário compreender como esta evoluiu ao longo dos séculos. Inicialmente este surgiu como uma construção de um inimigo de Deus no Novo Testamento e encarnando o pecado (Campos et al., 2020). O Diabo surge nas primeiras personificações como Lucifer ou sobe a alegoria pelo Apóstolo São João como a Besta, associada ao leão e ao dragão (Campos et al., 2020).

Só no séc. XII, a partir do folclore, esta imagem aterrorizante é desconstruída, apresentando-se nos séculos seguintes como uma figura imponente e ridícula, aproximando-se da figura de um palhaço. É esta personagem que Gil Vicente constrói enquanto personagem redonda e humanizada aproximando-a do público, servindo-se da ironia, do escárnio e da piedade. Surgia, assim, como uma personagem lúdica, transmitindo de forma simples e subtil, ensinamentos moralizantes, numa Lisboa que se apresentava como a maior capital do comércio internacional refletindo uma decadência dos costumes morais.

Na trilogia das Barcas, o Diabo surge como Juiz e como peça fundamental para o entendimento da obra de Gil Vicente, uma das figuras mais importantes do universo medieval do Ocidente (Campos et al., 2020).

Conforme previamente referido acerca das temáticas abordadas no teatro das encenações entre o Anjo e o Diabo referidas por Lapucci (2008) são também evidenciadas no simbolismo de teatro: “Guénon assinala que o teatro não se vê constrangido a representar apenas o mundo terrestre, pois na idade media refletia os universos superior e inferior” (Cirlo, 2000, p.354)

3.2. Estudos de Composição

Na composição imperava que os adereços surgissem tal e qual eles são, com a maior das simplicidades, pois resultam em dois tipos de leituras: por um lado, a intenção de mostrar o processo de montagem teatral subjacente a todas as encenações, tornando-o visível, por outro, criar uma leitura na qual os Diabos aparentam estar a fingir-se de eles próprios, sublinhando este lado da mentira e do tom jocoso, associado à imagem do Diabo.

A vontade de explorar o sobrenatural surgiu da admiração deste universo representado por Goya como por exemplo a pintura “El Aquelarre” (1798). Autor com afinidades com a estética de Caravaggio, Goya liga-se também a Gil Vicente pela crítica social mordaz, como por exemplo na série “Los Caprichos” (1799) em que “algumas de suas gravuras, ele levou o grotesco ao ponto do absurdo e praticou a crítica social” (Paas-Zeidler, 1996, p.18). O pintor coloca o dedo na ferida, criticando os erros e os vícios dos homens, a partir da ironia e do cínico (Paas-Zeidler, 1996).

O tema da pintura “El Aquelarre” (1798) surge para ridicularizar o relatório da Inquisição sobre os julgamentos de bruxas, resultando numa crítica ao Manual Eclesiástico da Arte da Bruxaria, tornando-se um tema que gerou grande repercussão à época que terá motivado a realização de seis pinturas sobre bruxaria entre 1797 e 1798 (Paas-Zeidler, 1996). Este imaginário profano ibérico suscitou o desejo de criar uma obra a partir de um conto português.



Figura 84- Goya, F. (1787-1798). *El aquelarre* [Pintura].
Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Espanha.

A imagem dos três diabos tem como referência compositiva a pintura de Caravaggio “Os Músicos” (1594/95) invocando um momento de confraternização entre os diabos, cuja representação de um alaúde se encaixava. A presença deste elemento é muito frequente no séc. XVI e respondia à imagética procurada. Este instrumento surge, igualmente, ligado à personagem do arlequim.

Assim, na obra “O Diabo-Gato” surgem três diabos em que os chifres servem a definição das personagens. O diabo à esquerda da composição tem os chifres em forma de chapéu de bobo ou de arlequim e é este que distrai, intencionalmente ou não, a personagem principal do centro da composição (o diabo gato) da justiça divina. O Diabo Arlequim surge simbolicamente à semelhança dos machos caprinos de Goya, com um significado que Cirlot (2000) descreve: “Assim foi representado em numerosas gravuras e também em quadros de Goya. Tem também o sentido secundário de «portador do mal», que o relaciona com os bobos e seres anómalos.” (Cirlot, 2000, p.239).



Figura 85-Caravaggio (1595). *Os Músicos* [Pintura].
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

O Diabo-Gato surge no centro iluminado como personagem principal e encontra-se distraído pelo bobo como se “a tocar viola”, no sentido figurado. Este apresenta um rabo de um gato que o identifica como protagonista do conto.

Simbolicamente os diabos relacionam-se com “a instintividade, o desejo em todas as formas passionais, as artes mágicas, a desordem e a perversão” (Cirlot, 2000, p.141) sendo a desordem a característica mais demarcada neste conto.

O diabo situado à direita completa uma boa continuação em C que parte desde a queda do anjo, percorre os diabos e culmina nesta figura. Este último surge como o Diabo Juiz à semelhança da trilogia das Barcas de Gil Vicente que parece estar a acusar o Diabo-Gato, entregando-o à justiça divina do Anjo.

Existem outras possíveis interpretações: como se este apontasse para o Diabo Arlequim enquanto olha para o Anjo, o que poderia evidenciar uma traição, ou em alternativa, poderia apenas estar distraído e a pintura representaria o momento exato em que se apercebe que a justiça divina está prestes a acontecer.

O facto de se tratar de um autorretrato enfatiza o lado justiceiro da personagem, uma vez que, ao longo da coleção, o sentimento de justiça se revelou central para o autor. A autorrepresentação é um aspeto também abordado nas obras de Caravaggio, Thomas (2017) refere que este criou uma persona amplamente negativa e autocrítica.

Nesta obra a autorrepresentação surgiu por uma indisponibilidade de modelos, porém amplia o leque de interpretações.

O alecrim aparece como o objeto que vai concretizar a justiça no conto, numa posição central de destaque na composição. O interesse da colocação deste objeto também parte de uma leitura de outra obra de Caravaggio no seguimento da obra “Os Músicos” (1594), trata-se da obra “O Tocador de Alaúde” (1594). O autor Schütze (2009) descreve uma pintura sensorial, em que a partitura em primeiro plano invoca o som e a voz, ampliando o sentido da visão do tato e da audição Schütze (2009). Acrescenta ainda que a natureza morta apresentada nas flores e frutos sugerem o sentido do olfato e do gosto, resultando a pintura numa “alegoria dos sentidos e, por fim, num triunfo da pintura (...) que consegue combinar simultaneamente todos os cinco sentidos” (Schütze, 2009, p. 71). Desta forma, o alecrim introduz à obra o sentido do olfato e do gosto, tornando-a, igualmente, uma alegoria de sentidos, propícia ao encontro entre diabos e conferindo-lhe um carácter sedutor.



Figura 86- Caravaggio (1594-1595). *O Tocador de Alaúde* [Pintura]. Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

Analisando a composição, verifica-se que esta assenta num quadro raiz de dois, em que o rebatimento do quadrado dá instrução do limite do corpo do Anjo. A composição está organizada em C, numa boa continuação, passando pelo anjo e por cada um dos diabos.

O centro da composição corresponde à ação principal entre o Anjo e o Diabo-Gato, que surge centralizado e iluminado como se de uma cena teatral se tratasse,

reforçando a narrativa visual. Uma aura de luz foi adicionada em torno do Anjo, intensificando a atenção visual nessa zona e equilibrando o espaço oposto, mais vazio.

No que concerne a narrativa visual, os olhares e os gestos conduzem o olhar do espectador e este termina sempre na personagem principal, o Diabo-Gato. Este olha para o Diabo Arlequim que lhe devolve o olhar. O Diabo Juiz olha para o Anjo que o direciona ao Diabo-Gato.

No plano cromático, os elementos em cartão desenharam um triângulo invertido entre os diabos, simbolicamente apontando para o terreno e para o pecado.

Os panejamentos formam uma estratégia de aproximar todas as personagens. Naturalmente a composição divide-se entre os vermelhos (Diabos) e brancos (Anjo).

Embora exista uma boa continuação em C que acrescenta algum dinamismo, esta composição apresenta-se como Bipolar para Arnheim (2002) “A forma mais comum é a da dualidade, o encontro de dois parceiros, divididos e equilibrados por um eixo central” (Arnheim, 2002, p.177) e segue: “este encontro dicotómico pode ter o carácter de um diálogo entre duas partes que se procuram uma à outra” (Arnheim, 2002, p.177). Neste caso, o Anjo procura o encontro do Diabo-Gato, mas também “a confrontação de inimigos ou o contraste de opostos, como a luz e as trevas” (Arnheim, 2002, p.177). Também podemos encontrar esta estratégia compositiva em Caravaggio na obra “Narciso” (ca.1594).



Figura 87- Caravaggio(ca. 1594). *Narciso* [Pintura]. Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Roma, Itália.

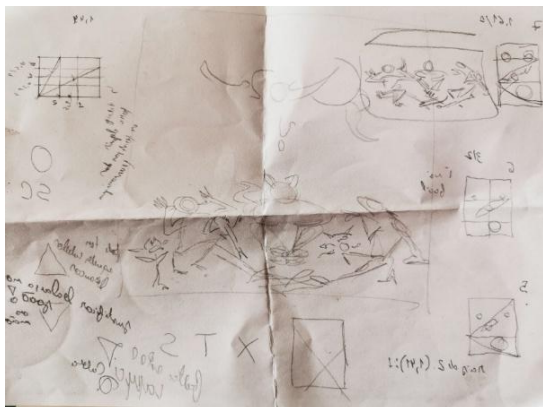


Figura 88-Estudos de composição.



Figura 89-Estudos de composição.

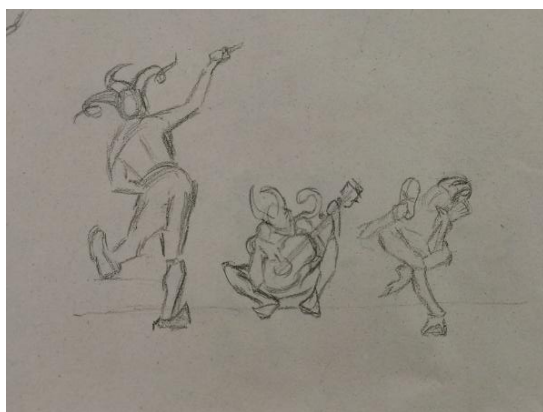


Figura 90-Estudos de composição.



Figura 91-Estudos de composição.



Figura 92-Estudos de composição.



Figura 93-Estudos de composição.

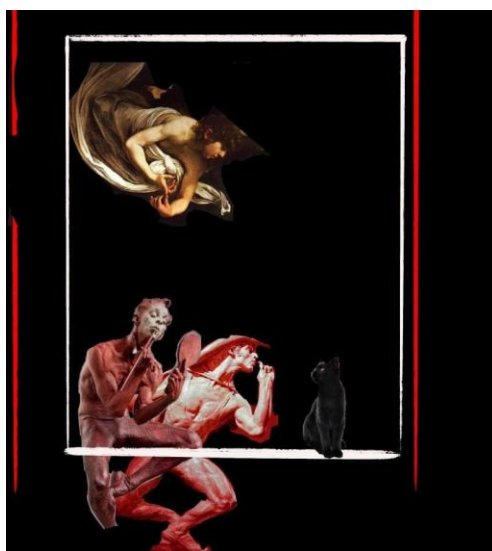


Figura 94-Estudos de composição.

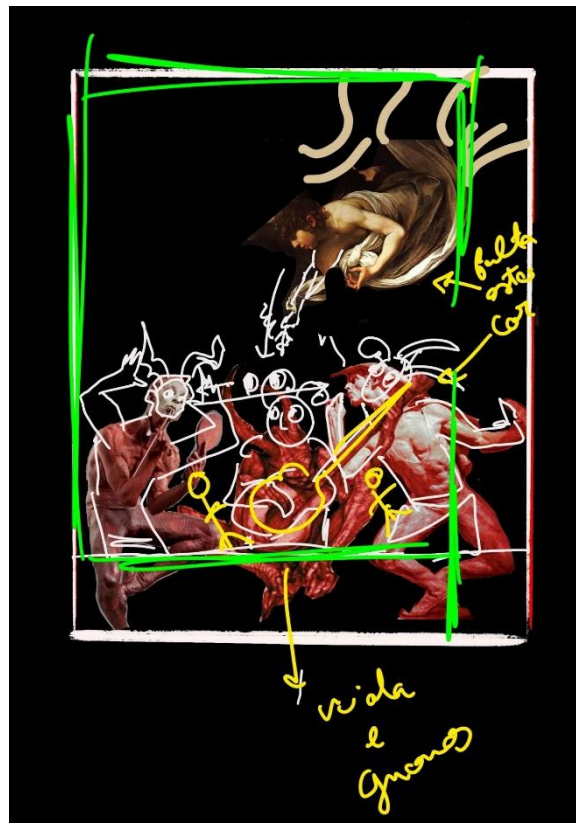


Figura 95-Estudos de composição.

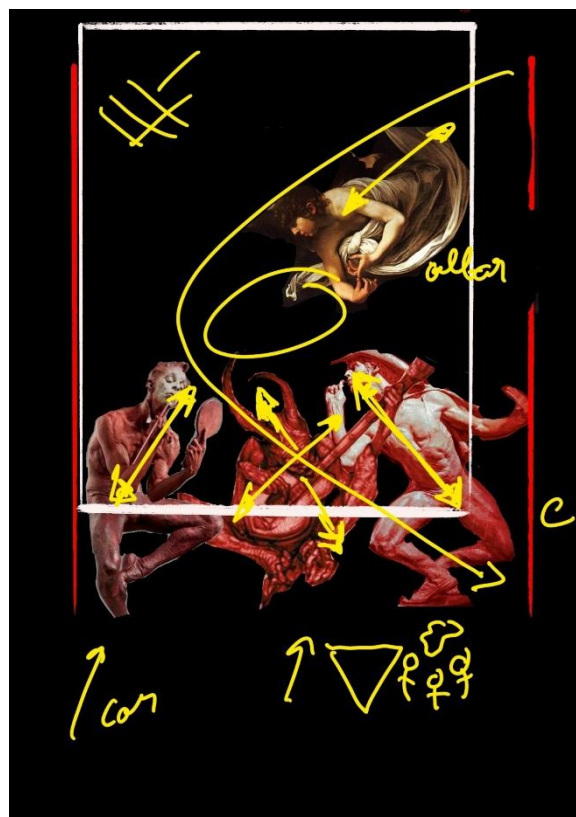


Figura 96-Estudos de composição.



Figura 97-Fotografia de referência para os estudos de composição.



Figura 98-Estudos de composição.

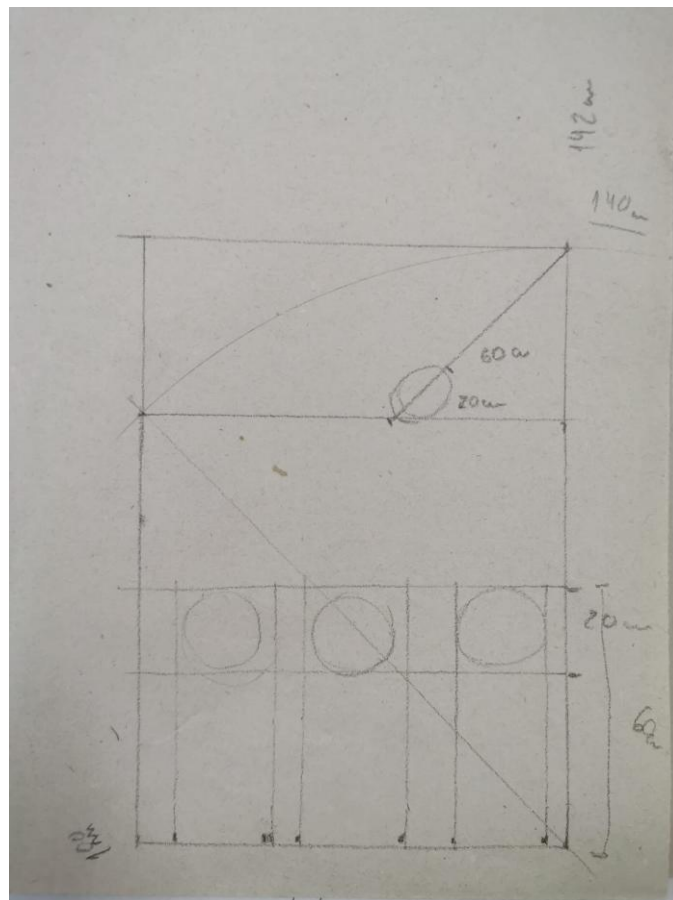


Figura 99-Estudos de composição.

3.3. Cenografia e adereços

Para esta composição seria necessário realizar os chifres dos diabos e um alaúde de forma a obter as referências volumétricas. Para tal, recorreu-se à utilização de uma bandelete como estrutura base para a fixação dos chifres, os quais foram produzidos a partir da reciclagem de rolos de papel higiénico e cartolina.

O alaúde foi realizado a partir de um cartão e de cartolina.

O objetivo inicial consistia em utilizar estes elementos como referência volumétrica para, posteriormente, os representar de forma realista na pintura. Porém, ao deparar com a imagem final de referência estes resultavam de modo eficaz em cartão, acrescentando algo mais às personagens dos diabos, algo dissonante, um tom jocoso, de mentira e sobretudo teatral, desvendando uma parte do processo que antecede a pintura.

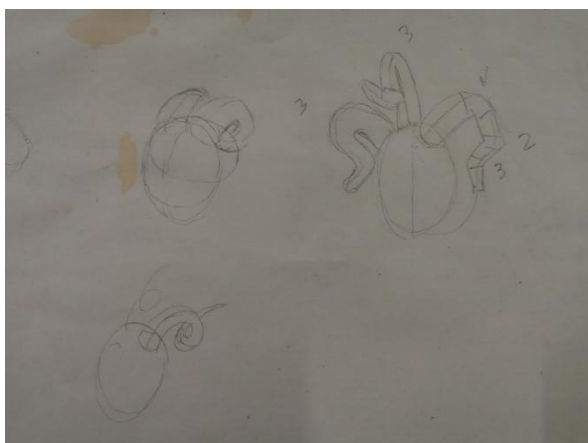


Figura 100-Estudos para os adereços.



Figura 101-Realização dos adereços.



Figura 102-Realização dos adereços.

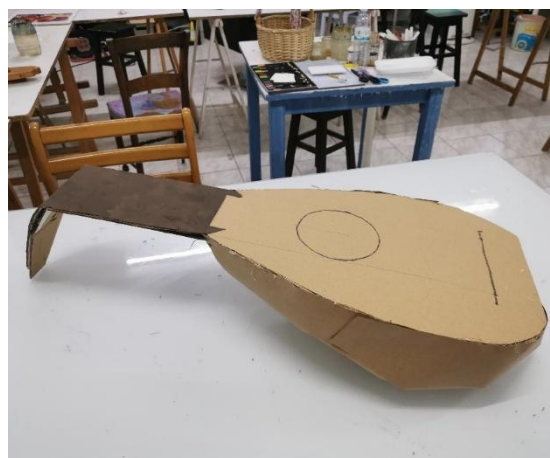


Figura 103-Realização dos adereços.



Figura 104-Adereço Diabo Gato.



Figura 105-Adereço Diabo Juiz.



Figura 106-Adereço Diabo Arlequim.

3.4. Registo fotográfico e pós-produção

Esta obra exigiu um trabalho de atelier mais intensivo, tendo a sessão decorrido ao longo de cinco horas. Primeiramente, após a montagem do estúdio seguiram-se diversos testes, nomeadamente quanto à utilização ou não de vestes pelas personagens, à direção dos olhares e diferentes posições do diabo à direita da composição.

Após a fotografia dos diabos, procedeu-se à montagem da segunda parte: a fotografia do anjo. Para resultar numa imagem como se este estivesse a voar, a fotografia é tirada com o modelo deitado no chão, em que é colocado enchimento debaixo do modelo de forma acentuar a perspetiva e resultando numa imagem mais tridimensional. Foram realizados múltiplos ensaios com diferentes posicionamentos dos panejamentos.

Na fase da edição, foi aplicado um filtro vermelho sobre as personagens dos diabos e procedeu-se à junção das duas fotografias numa única imagem.



Figura 107-Encenação.



Figura 108-Encenação.



Figura 109-Encenação.



Figura 110-Encenação.

3.5. O Processo de Desenho



Figura 111-Desenho.

3.6. O processo de Pintura

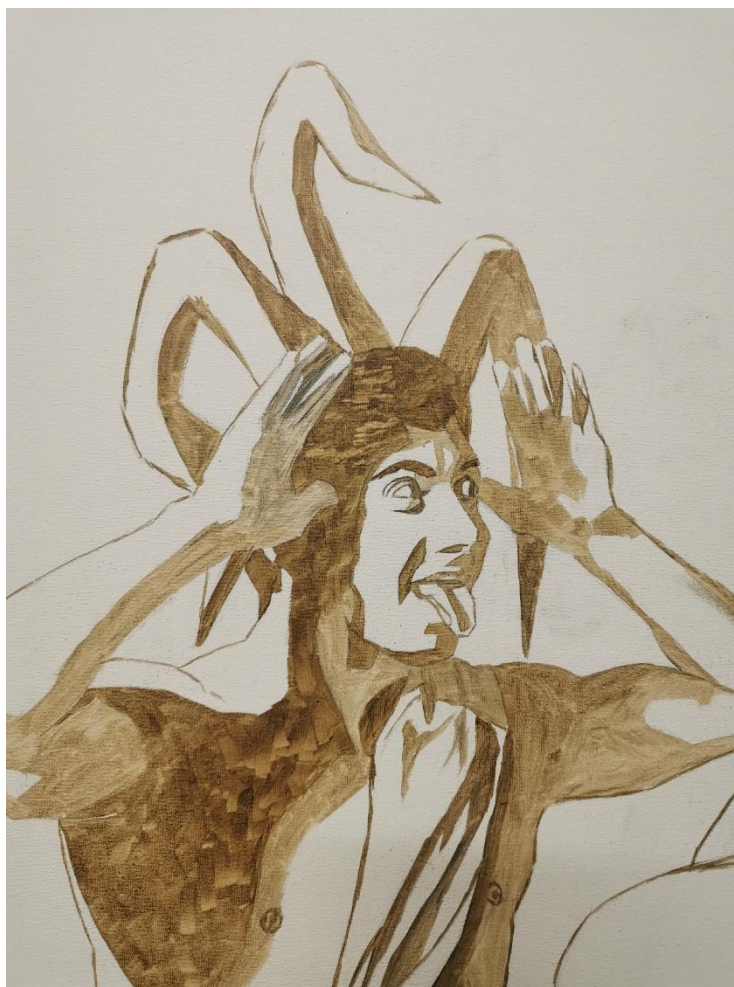


Figura 112-Processo de pintura.

Nesta pintura, como as encarnações dos Diabos exigiam um trabalho diferente, foi necessário realizar estudos de cor para decidir a paleta a utilizar.



Figura 113-Estudo de cor.



Figura 114-Processo de pintura.



Figura 115-Processo de pintura.



Figura 116-Processo de pintura.

Foram realizados estudos do fundo em digital, como também testes de harmonização de luz e temperaturas para realizar, posteriormente, em velaturas na obra.

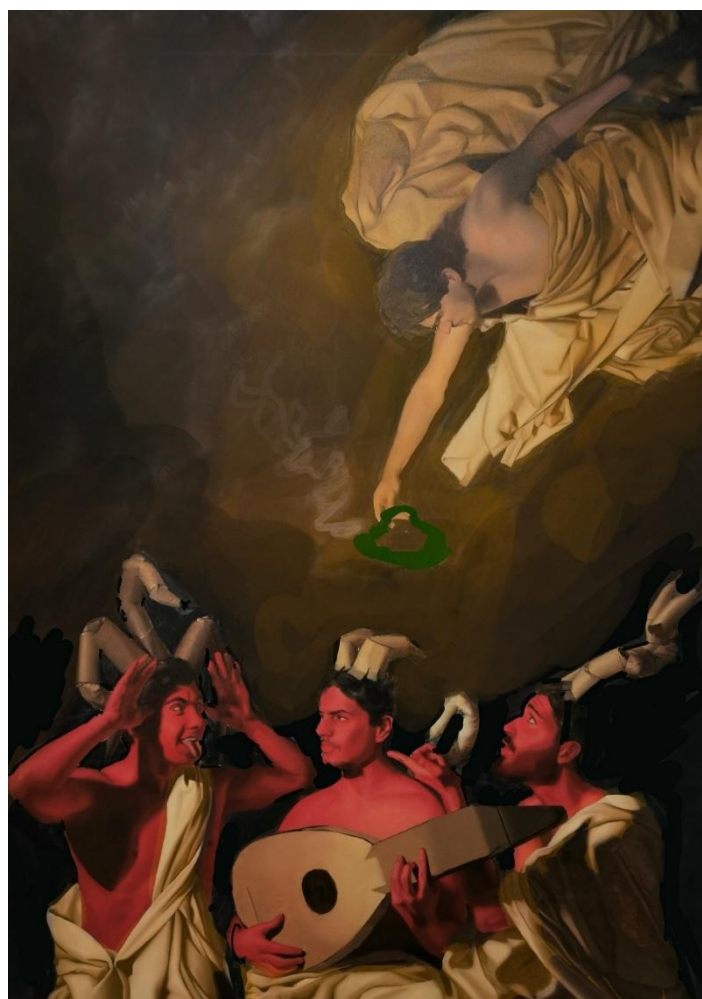


Figura 117-Estudos de composição.

Parte III-Conclusão

Considerações finais

A investigação desenvolvida ao longo deste projeto revelou que a pintura na contemporaneidade possui um elevado potencial para colmatar lacunas na representação visual de lendas, mitos e contos da tradição oral portuguesa. Ao transpor estas narrativas para o campo pictórico, não só se reforça a sua presença simbólica no imaginário coletivo, como também se contribui ativamente para a sua preservação, atualização e circulação cultural, num contexto em que a memória popular enfrenta riscos crescentes de desvalorização e esquecimento.

A análise da identidade nacional e da memória coletiva evidenciou que estas imagens podem desempenhar um papel significativo na construção de um sentimento de pertença e na valorização da cultura popular, funcionando como resistência simbólica face às dinâmicas de homogeneização cultural e ao apagamento das especificidades locais. O projeto, ao focar-se na cultura regional e nos usos populares, posiciona-se ativamente contra a homogeneização, assumindo-se como uma celebração do imaginário genuinamente português. A pintura afirma-se, assim, como meio privilegiado de expressão identitária, interpelando o espectador não apenas no plano estético, mas também nos planos afetivo, histórico e político.

As metodologias de atelier adotadas ao longo do projeto — estudos de composição, análises histórica, iconográfica e etimológica, estratégias cenográficas e o recurso a uma linguagem pictórica de base realista — revelaram-se eficazes na concretização visual dessas narrativas. Estas metodologias permitiram estabelecer um equilíbrio entre a fidelidade ao conteúdo narrativo e a liberdade interpretativa, proporcionando imagens que evocam, ampliam e problematizam os significados subjacentes às histórias populares abordadas.

As referências artísticas mobilizadas ao longo da investigação, com destaque para a influência de Caravaggio e da tradição da pintura narrativa europeia, sustentaram uma abordagem estética que respeita a matriz simbólica dos contos e lendas, ao mesmo tempo que propõe uma leitura autoral, sensível e contemporânea. A singularidade de Caravaggio, enquanto pioneiro na antecipação da modernidade, ofereceu um modelo fundamental para a exploração da ambiguidade, da profundidade psicológica e da relação entre o visível e o invisível. A sua mestria no uso do claro-escuro e da

teatralidade — que convida à participação do espetador — revelou-se crucial para a materialização das complexidades e da atmosfera dessas narrativas. Esta influência prolonga-se na contemporaneidade, como se observa nas releituras de artistas como Luc Tuymans, confirmando a validade desta prática artística enquanto ferramenta de investigação visual e de produção de sentido.

Este projeto enfatiza ainda a capacidade da arte para intervir ativamente nas lacunas históricas de representação dos mitos, partindo da premissa da "imagem que falta" (Quignard, 2018). Numa busca pela "memória das origens" (Quadros, 1992), e desafiando a instrumentalização histórica, demonstra-se, assim, que a revisitação de narrativas inexploradas — ou marginalizadas por contextos históricos adversos à pluralidade cultural e à liberdade de expressão — constitui um exercício de compreensão e reinterpretação crítica, essencial para a construção de uma identidade cultural revitalizada. Neste contexto de reinterpretação, a forma como as personagens são abordadas revela-se crucial: ao transcender caricaturas e estereótipos — como no caso da "Padeira de Aljubarrota" — o trabalho revela a dimensão humana e heroica de figuras populares. Esta abordagem deve-se, em grande medida, à profunda influência de Shakespeare, inventor da personalidade ocidental e mestre na construção de uma imagética rica e ambígua, cuja marca ecoa na complexidade conferida às personagens, libertando-as de representações fixas e enraizando-as na condição humana.

Conclui-se, assim, que a criação destas novas imagens não se limita a um exercício ilustrativo ou decorativo. Trata-se, antes, de um contributo ativo para a revitalização da cultura popular portuguesa, para o enriquecimento do imaginário coletivo e para a afirmação da pintura enquanto meio de conhecimento, reflexão crítica e construção simbólica no contexto contemporâneo. A pintura torna-se, neste enquadramento, um espaço de tradução cultural, onde o passado e o presente se cruzam, e onde a memória se reinscreve em permanente diálogo com a identidade e a imaginação.

Anexo A

A Lenda do Galo de Barcelos

Segundo esta lenda, os habitantes do burgo andavam alarmados com um crime e, mais ainda, com o facto de não se ter descoberto o criminoso que o cometera. Certo dia, apareceu um galego que se tornou suspeito. As autoridades resolveram prendê-lo e apesar dos seus juramentos de inocência, ninguém acreditou que o galego se dirigisse a Santiago de Compostela, em cumprimento de uma promessa, e que fosse fervoroso devoto de Santiago, S.Paulo e Nossa Senhora. Por isso, foi condenado à forca. Antes de ser enforcado, pediu que o levassem à presença do juiz que o condenara. Concedida a autorização, levaram-no à residência do magistrado que, nesse momento, se banqueteava com alguns amigos. O galego voltou a afirmar a sua inocência e, perante a incredulidade dos presentes, apontou para um galo assado que estava sobre a mesa, exclamando: “É tão certo eu estar inocente, como certo é esse galo cantar quando me enforcarem”. Risos e comentários não se fizeram esperar mas, pelo sim pelo não, ninguém tocou no galo.

O que parecia impossível tornou-se, porém, realidade! Quando o peregrino estava a ser enforcado, o galo assado ergueu-se na mesa e cantou. Já ninguém duvidou das afirmações de inocência do condenado. O juiz correu à forca e viu, com espanto, o pobre homem de corda ao pescoço. Todavia, o nó lasso impedia o estrangulamento. Imediatamente solto foi mandado em paz. Passados alguns anos, voltou a Barcelos e fez erguer o monumento em louvor a Santiago e à Virgem. (Câmara Municipal de Barcelos, n.d.).

Barão de Espalha Brasas

“É Fafe povoação muito moderna,
contando um séc ‘lo apenas de
existência.

De Moreira de Rei foi subalterna
e sobre ela alcançou magna
ascendência.

Na terra decadente, em fruto avonde,
havia outr’ora um nobre, ativo e
ousado;

De Moreira de Rei era Visconde,
político influente e Deputado.

Homem franco e leal, de poucas tretas,
não ligava à coroa e aos brasões;
se o feriam, largava as etiquetas,
correndo o atrevido a bofetões.

Nas Cortes, certo dia, a uma sessão
a tempo não chegou; e um tal Marquês,
supondo que o Visconde era vilão,
censurou-o em gesto descortês.

O Visconde, que entrara pressuroso
inda ouviu do Marquês o insulso estilo
em que ele lhe chamava “cão tihoso”,
mas sentou-se, fingindo-se tranquilo.

Finda a sessão, ao Marquês petulante
a frase censurou, de audácia rara;
porém este, num gesto provocante,
arremessou-lhe a fina luva à cara.

Ajustou-se o duelo; e competia
a escolha das armas ao Visconde.

Marcou-se p ‘ra o encontro a hora, o dia
e o local, que eu nunca soube aonde.

Ocultos da polícia e dos meirinhos,
no sítio da pendência, o fidalgo
compareceu, assim como os padrinhos.
Veio o Visconde e um homem c ‘o um
caixote...

E dentro deste as armas escolhidas
pelo Visconde: as armas dos pataus!
Nem ‘spadas nem pistolas homicidas:
Eram dois resistentes varapaus!!!

O Marquês, em tais armas logo inepto,
ao ver aqueles paus de marmeleiros,
forçado a aceitar o estranho repto
pegou por sua vez num dos fueiros.

Começou a sessão de bordoadas:
e o Visconde, com a mor placidez,
deu-lhe tanta e tão pouca fueirada
que o lombo pôs num feixe ao tal
Marquês.

Mau grado tudo ser gente de sizo,
os presentes, em vez de lamentar,
não conseguiram sufocar o riso,
findando o duelo em gargalhada alvar.

Da hilariedade ao ver o desaforo,
acode gente; e além daquela gafe,
começam todos a gritar em coro;
“-Oh! Viva! Viva a Justiça de Fafe!!!”

De Moreira de Rei, pois, ao Visconde,
do duelo a propósito descrito,
se deve a origem, que a História
esconde,
do ventilado e tão estranho dito.”

(Carneiro, n.d.).

O Diabo-Gato

Era uma vez mulher e marido que viviam muito bem, só muito apoquentados co' os ratos que istruíam tudo, e óspois disse ele:

Ora se houvesse aí um gato! Que estragação aí vai!

E nesse mesmo instante entrou um gato pela porta dentro (o gato era o Diabo). E ele entrou muito contente e tratou muito bem do gato, e a senhora também muito contente; quando o marido tinha saído e estava para voltar, o gato punha-se muito moqueiro, muito arripiado; e o marido começava a ralhar co' a senhora, que não tratava do gato; a senhora dizia-lhe que sim, que tratava. Noutro dia contecia o mesmo, até que uma vez o homem veio de fora e diz:

Ó mulher, tu és o diabo, não tratas nada do gato!

De uma vez vinha o homem de noite por uns pinhais e encontrou três diabos a conversar. Dizia um:

Eu stou muito bem; quando ele sai faço-me muito moqueiro e ele vem começa a ralhar co' a mulher, de modo que já está quase arrenegado com ela.

O homem chegou a casa, logo desconfiou da conversa, tratou muito bem a senhora e foi-se confessar e contou tudo ao padre; o padre disse-lhe:

- Você vá para casa, pegue um cordão e ate-o ao piscoço do gato e pegue um feixe de alecrim e largue-le o fogo e feche o gato num quarto.

Depois o gato arrebitou e fugiu, e nunca mais apareceu.

(Contado por uma mulher de idade do Peral).

(Leite de Vasconcelos, 1964, p.373)

Bibliografia

- Arnheim, R. (2002). *O Poder do Centro*. Edições 70.
- Bargue & Gérôme (2011). *Drawing Course*. ACR.Ed.
- Baudrillard, J. (1911). *Simulacros e Simula  o*. Relógio D'  gua.
- Benjamin, W. (2000). *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. L & Pme.
- Bloom, H. (2001). *Shakespear: A Inven  o do Humano*. Objetiva.
- Calvesi, M. (2013). Roberto Ferri. Noli foras ire e la presentazione della Via Crucis per la Cattedrale di Noto. Giunti Editore.
- Câmara Municipal de Barcelos. (n.d.). A Lenda do Galo de Barcelos. (s.d.).
<https://www.cm-barcelos.pt/visitar/caminho-portugues-de-santiago/a-lenda-do-galo/>
- Camerota, F., Falco, C. M., Grundy, S., Hokney, D., Lapucci, R. & Pernechele, C. (2008). *Painted optics symposium: Re-examining the Hokney- Falco thesis 7 years on*. SACI (Studio Art Centrals Internacional).
- Carneiro de S  , I. (n.d.). Barão de Espalha Brasas. Jogo do Pau Português.
<https://www.jogodopau.pt/em-verso/barao-de-espalha-brasas/>
- Cassou, J. (1947). *Delacroix: Les Demi-Dieux*. Editions Du Dimanche.
- Castro, L. (2004). *António Carneiro*. Inapa.
- Cirlot, J. E. (2000). *Dicionário de Símbolos*. Publica  es D. Quixote. (1   ed).
- Da Vinci, L. (2004). *Tratado de Pintura*. Ed. Akal, S.A.
- Dias, A. (Produtor), & Pinheiro, P. M. (Autora). (2004). *Visita guiada: Episódio 19, série 14* [Programa de televisão]. RTP.
- Dias, J. H. (2004). *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Eastlake, C. L. (2001). *Methods and Materials of the Great Schools and Masters*. Dover Publications, INC. (1   ed., Vols. 1-2)

- Elias, M. (2014). *Alfredo Roque Gameiro (1864-1935): Pátria, Família, Arte*. Canto Redondo.
- Ferri, R. (2021). *Introspectiva* (1ª ed.). Ediciones de la Fundación Privada de las Artes y los Artistas. Infiesta Editor.
- Forsyth, R. D. (2010). *Group Dynamics*. Wadsworth Cencage- Learning.
- Gonçalves, F. (1990). *História da Arte – Iconografia e Crítica*. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Jay, M. (1998). *Scopic Regimes of Modernity*, Hal Foster (Ed.), Vision and Visuality Bay Press.
- Lajta, G. (1999). *Hogarth a Place Pigalle-on*. *New Art*, 4-5.
- Leite de Vasconcelos, J. (1964). *Contos populares e lendas*. Universidade de Coimbra.
- Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Publicações Dom Quixote. (5ª ed.).
- Mariani, M. (2023). *La luz en la arte: Percepción y aplicación de la luz en la história del arte*. Hoaki.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Gradiva.
- McEwen, J. (1998). *Paula Rego*. (2ª ed.). Livros Quetzal.
- MEAM (Museu Europeu d'Art Modern) (Ed.). (2021). *Roberto Ferri: introspectiva*. (1ªed.).
- Paas-Zeidler, S. (1996). *Goya – Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Editorial Gustavo Gili.
- Pascoaes, T. de. (1999). *Senhora da Noite/Verbo Escuro*. Assírio & Alvim.
- Prado, J. M. (Ed.). (1989). *Entender la Pintura: David*. Ediciones Orbis, S.A.
- Pinharanda, J. L. (1996). *Jorge Pinheiro: Anos 60 / Anos 90*. Árvore-Cooperativa de Atividades Artísticas.
- Quadros, A. (1992). *Memória das Origens Valores Saudades do Futuro, Mitos, Arquétipos, Ideias*. Publicações Europa-América.

Quignard, P. (2018). Sur l'image qui manque à nos jours. Zazie Ed.

<https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/QUIGNARD-3.pdf>

Raimundo, O. (2015). *António Ferro: o inventor do salazarismo: mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura* (2ª ed.). Dom Quixote.

Ribeiro, A. M. (2016). *Paula Rego por Paula Rego*. Círculo de Leitores; Temas e Debates.

Sampaio, B. (1906). *Portugal e a guerra das Nações*. Livr. Chardron.

Schmidt, M. L. S., & Mahfoud, M. (1993). *Halbwachs: memória coletiva e experiência*. Psicologia USP, 4(1/2), 285-298.

<https://doi.org/10.1590/S1678-51771993000100013>

Schütze, S. (2009). *Caravaggio: As Obras Completas*. Tachen Bibliotheca universalis. (1ª ed.).

Shakespeare, W. (2020). *Antony and Cleopatra*. (B. A. Mowat & P. Werstine, Eds.). Simon & Schuster.

Silva, A. S. (2018). *Como abordar a identidade nacional portuguesa? Todas as Artes*. Revista Luso-brasileira de Arte e Cultura. (Vol.1, nº1). 9-20.

Spolsky, E. (2007). *Word vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*. Palgrave.

Thomas, T. (2017). *Caravaggio and the Creation of Modernity* (1ª ed.). Reaktion Books.

Zierer, A. M. S., Duarte, A. K., & de Campos, J. V. N. (2020). *O imaginário medieval: As representações do diabo no teatro vicentino*. Todas as Musas, 11(02), 1-29.

Proveniência das Imagens

Figura 1- David, J.-L. (1784). *Os Juramentos dos Horácios* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Serment_des_Horaces_-_Jacques-Louis_David_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_3692_-_MR_1432.jpg

Figura 2- David, J.-L. (1788). *Os Amores de Paris e Helena* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Love_of_Paris_and_Helen_by_Jacques-Louis_David.jpg

Figura 3- David, J.-L.(ca.1794). *As Sabinas* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Intervention_of_the_Sabine_Women.jpg

Figura 4- Delacroix, E. (1835). *Calvario* [Pintura]. Musée de la Cohue, Vannes, França.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Christ_sur_la_croix_ou_Le_Calvaire_-_Vannes_-_Delacroix_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Christ_sur_la_croix_ou_Le_Calvaire_-_Vannes_-_Delacroix_(cropped).jpg)

Figura 5- Delacroix, E. (1859). *A Subida ao Calvario* [Pintura]. Museu Municipal de Metz, Metz, França.

<https://app.fta.art/es/artwork/f079d5f2bbcc6737590349a862cbac7b120e9c1c>

Figura 6- Delacroix, E. (1822). *Dante e Vergílio* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_delacroix,_dante_e_virgilio_all%27inferno_\(la_barca_di_dante\),_1822,_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_delacroix,_dante_e_virgilio_all%27inferno_(la_barca_di_dante),_1822,_01.jpg)

Figura 7- Delacroix, E. (1839). *Hamlet e Horácio no cemitério* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Delacroix,_Hamlet_and_Horatio_in_the_Graveyard.JPG

Figura 8- Delacroix, E. (1840). *A justiça de Trajano* [Pintura]. Museu de Belas Artes de Rouen, Reune, França.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_justice_de_Trajan.jpg

Figura 9- Delacroix, E. (1862). *Orfeu e Eurídice* [Pintura]. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.

[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Four_Seasons,_Spring_-_Eurydice_bitten_by_a_serpent_while_picking_flowers_\(MASP\).jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Four_Seasons,_Spring_-_Eurydice_bitten_by_a_serpent_while_picking_flowers_(MASP).jpg)

Figura 10- Gameiro, A.R. (1917). *Gil Vicente na côrte de D.Manuel* [Pintura].

https://tribop.pt/TPd/01/70/Quadros%20da%20Hist%C3%B3ria%20de%20Portugal#Cap_20

Figura 11- Carneiro, A. (1901). *Ecce Homo* [Pintura]. Câmara Municipal de Matosinhos, Porto, Portugal.

<https://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/10/o-misticismo-artistico-de-antonio.html>

Figura 12- Carneiro, A. (s.d.). *Eco, Mensageiro da Linguagem Universal* [Pintura]. Casa-oficina António Carneiro, Porto, Portugal.

<https://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/10/o-misticismo-artistico-de-antonio.html>

Figura 13- Carneiro, A. (1920). *A Ceia* [Pintura]. Casa-oficina António Carneiro, Porto, Portugal.

<https://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/10/o-misticismo-artistico-de-antonio.html>

Figura 14- Carneiro, A. (1927) *Camões Lendo Os Lusíadas aos Frades de São Domingos* [Pintura]. Casa-oficina António Carneiro, Porto, Portugal.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camoës_Lendo_Os_Lusiadas_Antonio_Carneiro_by_Henrique_Matos_02.jpg

Figura 15- Pinheiro, J. (1981). *Penélope* [Pintura]. Coleção Particular.

https://saomamede.com/ver_obra.php?id_obra=5751

Figura 16- Rêgo, P. (1975). *O Diabo e a mulher do diabo* [Pintura]. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

<https://gulbenkian.pt/cam/works/contos-populares-portuguesesbranca-flor-o-diabo-e-a-diaba-na-cama-156872/>

Figura 17- Rêgo, P. (2002). *Anunciação* [Pintura]. Palácio de Belém, Lisboa, Portugal.

<https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/mprplus/quadragesimo-quarto-numero/#>

Figura 18- Rêgo, P. (2002). *Natividade* [Pintura]. Palácio de Belém, Lisboa, Portugal.

<https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/mprplus/quadragesimo-quarto-numero/>

Figura 19- Borremans, M. (2008). *Sleeper* [Pintura]. Coleção particular (via Galeria Zeno X).

<https://arthur.io/art/michael-borremans/sleeper>

Figura 20- Caravaggio (1605). *David com a cabeça de Golias* [Pintura]. Galleria Borghese, Roma, Itália.

<https://pt.borghese.gallery/colecao/pinturas/davi-com-a-cabeca-de-golias.html>

Figura 23- Csernus, T. (1981), Nus [Pintura]. Coleção privada.

<https://artishell.com/tibor-csernus/>

Figura 24- Ferri, R. (2018). *La Melinconia del Tempo*. [Pintura]. [Coleção e Localização desconhecida].

<https://www.robtoferri.net/gallery-solodipinti/>

Figura 26- Caravaggio (ca.1604). *Morte da Virgem* [Pintura]. Museu do Louvre, Paris, França.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_%281606%29.jpg

Figura 27- Caravaggio (ca.1609). *Natividade com São Francisco e São Lourenço* [Pintura]. [roubada]. [Localização original desconhecida].

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Michelangelo_Merisi_da_Caravaggio_-_Nativity_with_St_Francis_and_St_Lawrence_-_WGA04193.jpg

Figura 28- Caravaggio (1599). *Judite e Holofernes* [Pintura]. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Itália. Fotografia do acervo pessoal do autor.

Figura 36- *Cruzeiro do Senhor do Galo*. (s.d.). [Escultura]. Museu Arqueológico de Barcelos, Barcelos, Portugal.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cruzeiro_da_Lenda_do_Galo_de_Barcelos.jpg

Figura 37- Caravaggio (1602). *A Captura de Cristo* [Pintura]. National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Taking_of_Christ_-_Dublin.jpg

Figura 43- Caravaggio (ca.1600). *A Vocação de São Mateus* [Pintura]. Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma, Itália.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CaravaggioContarelli.jpg>

Figura 45- Velázquez, D. (c.1632). *Don Diego del Corral y Arellano* [Pintura]. Museu do Prado Madrid, Espanha.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Don_Diego_del_Corral_y_Arellano,_por_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Figura 46- Desconhecido (ca.1400) “Alegoria do Bom e Mau Juiz” [Pintura]. Museu do Fresco, Reguengos de Monsaraz, Portugal.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mau_Juiz,_pormenor2_\(cropped\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mau_Juiz,_pormenor2_(cropped).png)

Figura 47- Juanes.J.de. (c. 1560-1570). *Santiago peregrino*, Museo das Peregrinacións e de Santiago, Santiago de Compostela, Espanha.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santiago_peregrino,_de_Juan_de_Juanes_\(Museo_de_las_Peregrinaciones_y_de_Santiago\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santiago_peregrino,_de_Juan_de_Juanes_(Museo_de_las_Peregrinaciones_y_de_Santiago).jpg)

Figura 62-Tavares, E. (1981). *Monumento à Justiça de Fafe* [Escultura]. Fafe, Portugal. Fotografia do acervo pessoal do autor.

Figura 63- Moniz, L. N. M. (1907, 7 de novembro). *Sem Título* [Desenho, bilhete postal]. Em A. P. Bastos (Dir.), [O Desforço] (Ano 15, nº 763, p. 1). Fafe.

Figura 64-Tavares, E. (1981). *Monumento à Justiça de Fafe* [Escultura]. Fafe, Portugal. Fotografia do acervo pessoal do autor.

Figura 65-Tavares, E. (1981). *Monumento à Justiça de Fafe* [Escultura]. Fafe, Portugal. Fotografia do acervo pessoal do autor.

Figura 66- Martin, M. (1819) *Drolling Portrait d'un artiste* [Pintura]. Chimei Museum, Taiwan.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Portrait_of_the_Artist_by_Michel_Martin_Drolling_1819.png

Figura 67- David, J.-L. (1795). *Pierre Sériziat* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Pierre_Seriziat

Figura 68- David, J.-L. (1795). *Gaspard Meyer* [Pintura]. Musée du Louvre, Paris, França.

<https://www.wikiart.org/en/jacques-louis-david/gaspard-meyer-or-the-man-in-the-red-waistcoat-1795>

Figura 69- Caravaggio (1600). *Crucificação de São Pedro* [Pintura]. Basilica Parrocchiale Santa Maria del Popolo, Roma, Itália.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_\(c.1600\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_(c.1600).jpg)

Figura 84- Goya, F. (1787-1798). *El aquelarre* [Pintura]. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Espanha.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GOYA_-_El_aquelarre_\(Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano,_Madrid,_1797-98\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GOYA_-_El_aquelarre_(Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano,_Madrid,_1797-98).jpg)

Figura 85-Caravaggio (1595). *Os Músicos* [Pintura]. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_I_Musici.jpg

Figura 86- Caravaggio (1594-1595). *O Tocador de Alaúde* [Pintura]. Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

<https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/tocador-de-alaude-1596>

Figura 87- Caravaggio (ca. 1594). *Narciso* [Pintura]. Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Roma, Itália.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Narcissus-Caravaggio_%281594-96%29_edited.jpg