volume I

A METÁFORA DA MORTE
NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA
EM PORTUGAL, NA 2ª METADE DO SÉC. XX

António Fernando Monteiro Pereira da Silva

Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal
Escultura Portuguesa do Séc. XX
Orientador: Professor Doutor António Cardoso

Faculdade de Letras da Universidade do Porto 2001

volume I

A METÁFORA DA MORTE

NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

EM PORTUGAL, NA 2ª METADE DO SÉC. XX

António Fernando Monteiro Pereira da Silva

Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal

Escultura Portuguesa do Séc. XX

Orientador: Professor Doutor António Cardoso

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2001

AGRADECIMENTO

Ao Professor Doutor António Cardoso
pela cumplicidade, interesse, apoio e confiança.

Ao Departamento de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pelo trabalho desenvolvido, do qual a Professora Doutora Natália M. Ferreira Alves é o rosto de uma acção entusiasta.

Aos AMIGOS,
pelo empenho, dedicação e apoio.

íNDICE

índice

Introdução 2

1. A Morte e o Homem 7

2. A Arte e a Morte 14

3. Portugal na segunda metade do século XX 30

3.1. A década de 60 33
3.2. A década de 70 39
3.3. A década de 80 46
3.4. A década de 90 52

4. A escultura como metáfora da morte 64

5. A metáfora da morte na obra de alguns escultores portugueses da segunda metade do século XX 72

5.1. João Cutileiro, A Homenagem Pré-Póstuma 74
5.2. João Vieira, A Vénus Negra 82
5.3. Clara Menéres, A Hiper-Realidade da Morte 98
5.4. Zulmiro de Carvalho, Da Escultura e do Silêncio 108
5.5. José Pedro Croft, A Arquitectura da Morte 115
5.6. Manuel Rosa, A Antropomorfia da Morte 128
5.7. Cabrita Reis, A Morte Iminente 141
5.8. Rui Chafes, Sonho e Morte 149

(In)Conclusão 171

índice

Bibliografias

Volumes 181

Catálogos 193

Periódicos 199

Multimédia 206

Digital 208

Índice onomástico 215

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

É objectivo deste trabalho tentar perceber que tipo de relação a escultura do século XX mantém com a morte.

O tema da morte pareceu-me, à partida, constituir um espaço de investigação interessante, pela constante relacional, histórica e cultural, que foi mantendo com a arte, e especialmente com a escultura.

Tanto mais que o ponto de partida para essa investigação seriam, necessariamente, as necrópoles românticas, já que elas povoam, ainda, o nosso imaginário porque coabitam connosco, integrando o espaço físico da cidade e tornando-se um dos elementos da sua vivência. É reconhecida a relação privilegiada que tais necrópoles têm com a escultura e daí poder-se pensar que tal tradição se constituiria como um dos pontos de partida para a produção artística do sec. XX .

A confirmá-lo, o facto de alguns autores contemporâneos terem produzido obras específicas para a morte (*O Beijo* de Brancusi continua no cemitério de Montparnasse, Maya Lin faz o *Monumento aos mortos do Vietname*, Richard Serra e Peter Einsenman concebem o *Memorial do Holocausto*) foi motivo acrescido do meu interesse em verificar possibilidades de ligação da escultura, em Portugal, com a Estética e desta com a morte.

Deste modo, este trabalho assumia *a priori* um carácter monográfico na medida em que propunha estudar um tema: A presença da escultura da morte.

Foi, portanto, a partir de um plano abrangente que comecei a organizar a pesquisa:

Num primeiro instante comecei por recolher bibliografia, estabelecer contactos e visitas, fazer o levantamento fotográfico de espaços cemiteriais.

Depois de várias idas a alguns cemitérios do Porto, para me inteirar da situação da produção escultórica relacionada com o tema proposto, foram surgindo novos e inesperados problemas, novos rumos, relacionados sobretudo com a ausência de material efectivo para o estudo que me propunha. O culto dos mortos e dos túmulos decaiu, modificou-se e consequentemente a arte funerária reflecte esse progressivo "afastamento" da morte, que o século XX efectua, decaindo consequentemente em quantidade e em qualidade a produção escultórica ligada ao culto dos mortos.[1]

Assim, teve que ser reformulado o objecto de estudo.

A pesquisa voltou-se para a situação da produção escultórica contemporânea portuguesa, na medida em que foram imediatamente detectadas obras onde era evidente uma relação com a presença da morte.

Tratava-se, agora, de verificar de que modo a escultura, desde sempre associada ao culto dos mortos e à sua glorificação, mantinha nas suas preocupações e nas suas

---

1 Uma visita a qualquer cemitério é reveladora desta ausência de escultura actual. O fenómeno alarga-se a todo o país no dizer de Francisco Queirós, estudioso e conhecedor do património cemiterial. Em conversa tida na Faculdade de Letras do Porto, no âmbito do 1º ano curricular, confirmou-me esta ideia de que em termos escultóricos, mesmo a produção de santeiros tinha decaído, sobretudo em qualidade, oscilando entre o *kitsch* e a má cópia..
Francisco Queirós é autor de *O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista - O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900.* Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras de Universidade do Porto,1977, e *Cemitérios Oitocentistas Portugueses - Os Museus da Morte*, Separata da Revista Museu, IV Série, nº 7, 1988.

formas ligações ao tema da morte.

Reformulada a proposta, o trabalho prosseguiu no sentido de identificar autores e/ou obras que pudessem caber nesta nova estrutura.

Verifiquei que embora presente em obras dispersas, de autores igualmente dispersos, em nenhum deles essa marca era constante, ou única.

Daí que, perante o levantamento efectuado, tenha concluído ser preferível, e metodologicamente mais eficaz, uma abordagem contrastiva e diacrónica, de carácter mais transversal, escolhendo alguns artistas, e dentro das respectivas obras só alguns trabalhos que me pareceram ser mais demonstrativos e ilustradores da problemática analisada.

Para organizar a informação recolhida foram elaboradas fichas, no sentido de procurar encontrar e organizar tipologias, iconografias, sentidos formais específicos.

O período cronológico estudado inicia-se na década de sessenta, pelo recuo histórico possibilitado, não só pela importância que esta década assume, no contexto artístico, mas também pelo contexto sócio-político e económico que lhe serve de pano de fundo. *Anos de ruptura* e de actualização para a arte portuguesa, constituem também um tempo de "libertação" através de uma específica emigração mais ou menos forçada do país de jovens artistas, que deste modo quebram um isolamento e vão, à distância, "atirar pedras para o charco".

Estamos na presença de uma nova geração de artistas que, de forma consciente e informada, vai assumir novas atitudes, romper com um passado e introduzir novos rumos, que se mostraram vitais para que a arte portuguesa desse um passo em frente, de

modo a acompanhar as vanguardas europeias.

Sendo a morte uma preocupação do Homem, inerente à sua condição de ser vivo, é tida no século XX com especificidades próprias, por razões históricas, sociológicas, filosóficas.

Centra-se, portanto, esta pesquisa no questionar do modo como a produção escultórica se relaciona com a temática da morte, não já de uma forma literal - a produção específica, cultual - mas sobretudo, de forma metafórica. Como se a arte pensasse, ainda a morte assim a exorcizando, mas a morte não precisasse já da arte.

1

A MORTE E O HOMEM

A morte não é um bem.
Os próprios deuses o sabem.

Eles preferiram viver.

Safo (século VII A. C.) trad. David Mourão Ferreira

Imobilizada no centro falsificado do movimento do seu mundo, a consciência espectadora já não conhece na sua vida uma passagem para a sua realização e para a sua morte. A publicidade dos seguros de vida insinua somente que é repreensível morrer sem ter assegurado a regulação do sistema depois desta perda económica; e a do american way of death insiste sobre a sua capacidade de manter neste encontro a maior parte das aparências da vida. Sobre todo o resto da frente do bombardeamento publicitário é terminantemente proibido envelhecer. Tratar-se-ia de poupar, em cada qual, um "capital-juventude" que por não ter sido senão mediocremente empregado não pode, todavia, pretender adquirir a realidade durável e cumulativa do capital financeiro. Esta ausência da morte é idêntica à ausência social da vida.[2]

---

2 DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, mobilis in mobile, Lisboa, 1991, p. 129, 130.

1. A MORTE E O HOMEM

A Morte e a Vida, como faces da mesma moeda, constituem-se como os mistérios primordiais do Homem. Provocam temor, curiosidade, inquietação, fascínio.

A ciência negligencia a morte, enquanto que o mistério da vida é pensado, investigado, desvendado, de forma racional e científica. Reconhece o Homem pelo utensílio — Homo Faber, pelo cérebro — Homo Sapiens, pela linguagem — Homo Loquax [3], esquecendo que *a vida pressupõe a morte. Não é o seu contrário, nem se lhe opõe, mas determina-a.* [4]

A reprodução por divisão celular faz com que o mesmo indivíduo seja, de certo modo, imortal, porque indefinidamente reproduzível. Os seres vivos mais elementares, bactérias, (protocariotas) reproduzem-se assim. Ciclo simples, rápido, que garante uma reprodução segura mas votada ao imobilismo e correndo grandes riscos de extinção.

Na reprodução sexuada os indivíduos não se reproduzem por mera divisão celular mas recorrendo à fusão de duas células de sexo oposto. Passa a existir assim a vantagem da variabilidade, da evolução. Essa vantagem é a da criação incessante de tipos de património genético original que só desta forma consegue difundir combinações novas e melhor adaptadas, mas impõe o fenómeno da morte como uma necessidade.[5]

Cumpre-se, assim, um ciclo vital que forma uma cadeia assente no sexo e na morte, representados no Panteão Grego por Eros e Thanatos.

---

3 Cf. MORIN, Edgar, *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publicações Europa América, 1997, p. 13.

4 URBAIN, Jean-Didier, *L'Archipel des Morts*, Paris,Petite Bibliothèque Payot, 1998, p. XVII

5 Cf. RUFFIÉ, Jacques, *O Sexo e a Morte*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, p. 25

Assim, no dizer de Jacques Ruffié, *somos filhos do sexo e da morte* e *estes dois factos biológicos (...) assumem pelas suas consequências um valor social e cultural*". São "*fardos inevitáveis que pesam sobre a nossa condição, mas que a valorizam. Sem eles, nós não seríamos.*[6]

O fenómeno da morte, do ponto de vista individual, afigura-se como catastrófico; no entanto, ele é absolutamente necessário à dinâmica que permite o progresso evolutivo.

Pode dizer-se, portanto, que existe uma relação íntima e complementar onde a ordem biológica se opõe radicalmente à ordem física e a espécie se opõe ao indivíduo.

O Homem é o único animal que conhece a morte, o limite da vida.

Pensa-a, porque dela tomou consciência, bem como da sua inexorabilidade. Pode não a conseguir explicar, nem a compreender, mas tem-na sempre presente intimamente. É o reconhecimento desta fronteira que enfatiza a consciência da vida.

Por seu turno pensar a vida pressupõe a morte.

Esta circularidade de pensamento é contrária ao (re)conhecimento que a morte faz do sentido único do tempo. E assim a vida, apreendida como viagem, torna-se um modelo essencial à estruturação do imaginário colectivo.

A consciência da morte e da sua inevitabilidade, pode-se afirmar, são o que confere ao Homem a sua característica distintiva do animal e definidora da sua humanidade.

Para Morin, é a presença e a consciência da morte que confere ao ser Humano o seu carácter único, ou seja, a passagem do estado de natureza para o estado de cultura.

---

6 Cf. RUFFIÉ, Jacques, op. Cit. p. 17

Depois do utensílio, é a preocupação com a sepultura, com os mortos e com a morte, que confere humanidade ao humano.

Assim, a definição do Homem poderá ser feita pela tomada de consciência da vida, para a qual o utensílio foi uma resposta, e pela tomada de consciência da morte, com a preocupação em dar sepultura aos (seus) mortos.

Ainda para Morin, morte e utensílio são pares na afirmação do indivíduo. Consciencializam e exprimem uma inadaptação, tentando uma conquista do mundo, assim como um prolongamento do indivíduo no espaço e no tempo.

É também pela consciencialização da morte que o homem se apercebe da noção de continuidade e descontinuidade. Logo, falamos de individualidade e ser, ou seja, duma dimensão simultaneamente pessoal e social.

Deste modo, a morte não é barreira mas elo entre natureza e cultura: *a sociedade funciona, não apenas apesar da morte e contra a morte (...), mas também [...] só existe enquanto organização, pela morte, com a morte e na morte. A existência da cultura, isto é, dum património colectivo de saberes (saber fazer, normas, regras organizacionais, etc.), só têm sentido porque as gerações morrem e é constantemente preciso transmiti-lo às novas gerações. Só tem sentido como reprodução e este termo assume o seu sentido pleno em função da morte.* [7]

Ao obrigar a repensar a antropologia e a biologia, a morte (como coisa cultural) obriga também a repensar manifestações culturais que lhe estão subjacentes, permitindo chegar ao conhecimento *simultaneamente (d)a morte pelo Homem e do Homem pela morte.*[8]

---

7 MORIN, E. op. Cit. pp. 10, 11.

8 Ibid. p. 20

Morin ao afirmar que a morte possui um caracter bioantropológico, referindo-se-lhe simultaneamente como a característica mais humana e mais cultural, sublinha também que é nas atitudes e crenças perante a morte que se exprime o que a vida tem de mais fundamental: o viver e o sistema do viver.

Verifica, ainda, que dois mitos fundamentais, morte-renascimento e "duplo", são projecções das estruturas biológicas de reprodução, através das quais a vida se mantém e se renova: a duplicação e a fecundação. Para Morin é a partir *desta temática bipartida, duplo e morte-renascimento, que se desenvolveram todas as combinações das crenças e ideologias da morte.*[9]

Sendo a morte uma evidência, toda a cultura se constitui, por necessidade, como uma forma de a ultrapassar. Não nega a morte, porque negá-la é ainda pensá-la, e para viver, o Homem necessita assumi-la, integrá-la, interpretá-la.

É pela cultura que o Homem enfrenta a morte. Se esta é considerada como um fracasso (da vida), é a cultura que faz fracassar a morte, afirmando a vida. Esta é uma atitude que obriga à invenção de razões para viver, porque, mesmo perante a ameaça nuclear, *a humanidade não se aceita como condenada.*[10] Desafia o que desafia a vida, juntando ao querer-viver instintivo motivações que não pertencem ao domínio da natureza mas da cultura.

Assim tanto a vida como a morte deixam de ser fenómenos puramente naturais.

Se, de novo segundo Morin, para o Homem, a morte teve "sempre" uma marca cultural, nunca foi um fenómeno puramente biológico, mas um conceito construído. Deste modo, o Homem constitui-se como uma síntese Eu-Biológico / Eu-Cultural.

---

9 Ibid. pp. 17,18

10 E. U., *Encyclopædia Universalis, vol.. 15*, Paris, Editeurs à Paris, 1989, p.791

Esta construção da ideia da morte faz com que cada época histórica, cada civilização, tenha diferentes representações do mesmo fenómeno.

Duma forma ou de outra todas acabam por integrar a morte na vida, apresentando-a como uma razão para viver, isto porque a imaginação humana é incapaz de conceber um fim definitivo: todo o projecto de vida se constitui como um projecto de "sobrevida", que deixa marcas, que perdura no tempo. Assim, também os mortos participam na construção da realidade.

2

A ARTE E A MORTE

2. A ARTE E A MORTE

[A arte] ***é a medida directa da visão espiritual do homem. Quando essa visão é comunal torna-se uma religião, e a vitalidade da arte através de grande parte da História anda estreitamente relacionada com qualquer forma de religião.***[11]

É comummente aceite que a função da arte, na vida exclusivamente prática do Paleolítico, possuía um carácter eminentemente operativo. Liga-se a actos propiciatórios e mágicos que dominam medos e favorecem a satisfação de necessidades materiais. Assim, não existe diferença substancial entre arte, religião, ciência, tudo fundido numa unidade operativa.

Aqui, a arte, porque tem função útil, reconhece, domina e transforma a realidade. Visa uma dominação do mundo, dos medos, da morte, através de práticas que não são, ainda, propriamente de culto, mas mágicas.

No Neolítico, a vida passa a organizar-se em torno da habitação, dos campos de cultivo e pastoreio, da povoação, do santuário.

Instituindo uma nova economia, a agricultura transforma também a economia do sagrado. A experiência "religiosa", agora ligada aos ciclos da vida, torna-se mais concreta.[12]

A sedentarização, favorece assim a consciencialização de uma ideia de futuro e introduz os actos de culto. Os ritos religiosos substituem a magia e o esconjuro. Passa a existir *necessidade de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, ofertas votivas, cerimónias fúnebres e monumentos funerários* [13], dando origem ao aparecimento de uma arte sagrada.

---

11 READ, Herbert, *O Significado da Arte*, [s÷l], Ulisseia, [s/d] p.175

12 Cf. ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano*, [s.l.], Edição Livros do Brasil, [s/d]

13 HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura.*, Vol. 1, Vega / Estante Editora, 1989, p. 42

A ideia monista do mundo paleolítico, em que a realidade é apreendida como um contínuo coerente, é substituída por uma ideia de um mundo dualista, introduzindo diferenciações ao nível da organização do pensamento.

Passa-se, agora, para uma concepção animista que reconhece uma supra realidade, uma sacralidade, que organiza as crenças num sistema de duplo mundo: o mundo visível e o mundo invisível.

Assim pode falar-se da morte com propriedade a partir do Neolítico, na medida em que o animismo introduz definitivamente a crença na sobrevivência da alma e o culto dos mortos.

À sedentarização do Homem corresponde igual fixação dos mortos.

Também o utensílio enfatiza no Homem a sua mortalidade, porque, ao resistir à usura do tempo, perdura para além da morte dos indivíduos.

A ferramenta transforma o mundo pelo trabalho projectando o Homem no futuro. E pelo trabalho das mãos chega o Homem ao trabalho do pensamento.

É nesta linha de pensamento que Georges defende que a arte procede do utensílio, porque faz (...) *a passagem do mundo do trabalho para o mundo do jogo. É pelo trabalho da pedra que o Homem se separa então, de maneira absoluta, do animal (...) na medida em que o pensamento humano lhe foi dado pelo trabalho. O trabalho situa no futuro o objecto que ainda o não é.*[14]

Deste modo passa a haver dois tipos de objectos: os presentes e os em devir.

A noção de futuro implica a ideia de morte mas pensar a morte é, também, constituí-la como, aquilo que no dizer de Bataille se constitui como um "interdito", já que, sendo impossível representarmos a nossa própria morte, nos forçamos a afastá-la com determinação. Deste modo, constituem-se condutas fundamentais perante este novo valor: surgem sentimentos de medo e de respeito, paralelamente a sentimentos de fascínio e de interdição. Daqui nascendo a sua sacralização.

---

14 BATAILLE, Georges, *Lascaux ou la Naissance de l'Art.* in Œuvres Complètes, *IX, Paris,* Gallimard, 1993, p. 30

Passa a existir, então, uma linha de separação entre objectos sagrados e objectos profanos. Interditos e acessíveis.

Em *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Bataille privilegia a festa, como uma forma (regrada) de transgressão do interdito. Esta funciona como momento libertador de energias não dominadas, de forma regulamentada.

Deste modo a arte não se separa do movimento que origina a festa.

Considera também que a arte poderá, indiferentemente, ser jogo ou intenção mágica, na medida em que os dois possuem valor operativo, visando um domínio do mundo e que o jogo se constitui como um transgressor do trabalho.

Assim, a arte, apesar de se constituir ainda como trabalho, transcende-o sob a forma de jogo e expressa o momento por excelência da transgressão religiosa.

É, ainda, como jogo que a arte cria duplos mágicos, que domina.

Festa, jogo, arte, juntam-se como equilibradores de forças diferentes.

Os "interditos", pelo seu carácter de organizadores de regras sociais, afirmam e asseguram o desejo de ordem. Também a religião, os mitos e o trabalho cumprem essa função de ordenar o mundo. A transgressão, enquanto tal, reforça ainda mais a ideia desse desejo de ordem.

Assim, a arte provém do jogo e da festa, donde explode a vida, e contrapõe-se/complementa-se no jogo da morte e do nascimento. Assume um duplo papel: organiza e transgride, constituindo-se como um meio de (re)ligar o profano e o sagrado, o Homem e os Deuses, a vida e a morte.

Põe em acto as potencialidades do Homem.

Deste modo, a arte é o que deixa traços, ultrapassando o tempo profano em busca de um instante sagrado que perdure além da morte.

A arte assume uma função memorial.

Sempre foi objectivo da arte a criação de um mundo sensível que reconheça a realidade e responda ao desejo de maravilhar e modificar o mundo. É esta

vontade de maravilhar que, ao ser objectivada pela arte, se torna sensível, palpável.[15]

Mesmo que se ignore o sentido e a intenção de quem erigiu prodigiosos alinhamentos de pedras, o que fica é a sua vontade de nos maravilhar.

Assim, a arte constitui-se como o que fica, o testemunho e o testamento. Detém o *carácter de "últimas vontades", de última vontade, de vontade extrema, tensa, sobreavisada, que tomam as obras para o futuro (=doravante).*[16]

É a expressão do desejo de um mundo mais sagrado, mais profundo e assombroso.

A consciência da morte confere ao Homem a sua noção de individualidade. Mas o Homem individual é também o Homem só.

Por isso, primordialmente, a arte é acto colectivo, ou pelo menos manifesta-se pelo e para o colectivo, dando forma aos mitos. É expressão de uma relação profunda com o mundo, que assume várias funções ao longo da história, mas que, no essencial, manifesta um desejo de relacionamento que transcenda o "Eu" individual, umas vezes de forma mais emotiva, mais intuitiva e outras de forma mais racional.

Deste modo, numa perspectiva sociológica[17], a arte é considerada como forma de tornar social a individualidade. Assume-se como forma de religar o indivíduo ao colectivo.

Numa perspectiva mais primitivista, onde *o mais elementar é sempre o mais vital* [18], a arte liga o Homem ao cosmos. E este encontra um lugar no mundo. Ao fazê-lo

---

15 Para Gilles Deleuze e Félix Guattari *A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Ela conserva e conserva-se em si (quid juri?), ainda que de facto não dure mais do que o seu suporte e os seus materiais (quid facti?) (...) é independente do criador, pela auto posição do criado que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos.* Referindo a importância do material como suporte da obra, afirmam que (...) *no entanto a sensação não é a mesma coisa que o material. (...) Enquanto o material durar, é de uma eternidade que a sensação goza nesses momentos.* In DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp. 144 e 147

16 LAPA, Álvaro, *Raso Como o Chão*, Lisboa, Editorial Estampa, 1977

17 Cf. FISCHER, Ernst, *A Necessidade da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967

18 READ, Herbert, Op. Cit. p. 51

organiza o caos primordial – *(...) apanha um pedaço de caos num enquadramento, para formar um caos composto.*[19]

Um lugar no mundo não é um lugar no tempo. Só a sepultura dá ao Homem um lugar no tempo. Ao conhecer o tempo conhece a morte, e só o *engenho e a arte* têm poder para *da lei da Morte* se libertar, aprisionando o tempo num lugar(...).[20]

Mestres do transcender do tempo e da morte, os Egípcios criaram a eternidade.

Mircea Eliade, diz-nos que (...) *a cosmogonia comporta igualmente a criação do tempo,* e, nas culturas arcaicas, *toda a criação, toda a existência começa no tempo: antes que uma coisa exista, o seu tempo próprio não podia existir.* (...) *A respeito do tempo sagrado pode dizer-se que ele é sempre o mesmo, que é uma "sucessão de eternidades".*[21]

Ao afastamento do tempo sagrado, circular e a-histórico, corresponde também o afastamento do espaço sagrado que cria e organiza um mundo com um centro.

É à arte que cabe a tarefa maior da procura desse espaço e desse tempo, numa *esfera* (seguindo Jorge Luís Borges) *cujo centro está em todas as partes e cuja circunferência não está em parte alguma*

Com a invenção de um tempo linear, feita pelo Judaísmo e reafirmada pelo Cristianismo, a existência de um princípio e de um fim torna-se presentificada.[22]

A flecha do tempo faz com que o Homem deixe de fazer parte de um todo cósmico, e é agora um ser separado. O afastamento de uma natureza cósmica

---

19 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?* Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 180

20 José Gil refere a problemática do pensamento do tempo referindo que: (...) *o pensamento primitivo condiciona o pensamento do tempo a uma série de relações das coisas com o espaço.* GIL, José, *Corpo, Espaço e Poder*, Lisboa, Litoral Edições, 1988, p. 77

21 ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d, pp. 88 e 101

22 Será útil ouvirmos a opinião de Umberto Eco que nos diz: *O judeo-cristianismo inventou a história como percurso, e essa história não se centra propriamente sobre o fim de tudo, mas sobre passagens sucessivas* continuando mais adiante: *O messianismo judaico (...) levou o pensamento cristão a inventar a história. A flecha do tempo não existe nas mitologias antigas.* In *O Fim dos Tempos, Conversas com Stephen Jay GOULD; Jean DELUMEAU; Jean-Claude CARRIÈRE; Umberto ECO*, Terramar, pp. 215 e 220.

constitui-se como uma perda do tempo sagrado e uma passagem para um tempo profano, mais distante de Deus. Este afastamento do divino vai fomentar um interesse, um desejo de descoberta e conhecimento. E quando o Homem se sente abandonado pelos deuses é à arte que compete assumir novamente a função de o ligar de novo com o divino, procurando a dimensão sagrada da existência.

Foi assim durante muito tempo. A dessacralização do tempo e do espaço vai afectar portanto a relação do Homem com o sagrado que, ao deteriorar-se, revela cruamente, como destino inexorável, a morte do indivíduo.

A Modernidade vai agudizar esta dessacralização crescente, ao manter uma relação primordial com o racionalismo que, segundo Max Weber[23], se constitui como um processo de desencanto que levou à desintegração das concepções religiosas do mundo, gerando uma cultura profana.

Com a modernidade é introduzido o conceito de "ar do tempo/espírito de época" (zeitgeist) que *caracteriza o presente como uma transição que se consome na consciência da aceleração e na expectativa do que há de diferente no futuro.*[24] Estamos na presença de um *mundo novo* que se abre ao futuro, gerando a partir do presente uma contínua renovação que rompe com o passado.

Esta nova consciência histórica, ao cortar com o passado, cria a partir de si própria as normas por que se rege, gerando assim um dinamismo que, por ter o centro na própria modernidade, cria um movimento de procura incessante *pra no Desconhecido encontrar algo novo.*[25]

Deste modo, também a crítica estética passa a fundamentar a modernidade a partir de si própria. Baudelaire defende que a experiência estética se funde com a experiência histórica da modernidade e que a obra de arte moderna ocupa uma posição particular entre actualidade e eternidade. *A modernidade é o transitório, o*

---

23 Cf. HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Publicações Lisboa, D. Quixote, 1990, p.13

23 HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1990, p.17

fugitivo, o contingente, é metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável.[26] A modernidade passa a ter como referência a actualidade que se auto consome e a consciência do presente já não se faz por oposição a um passado que rejeita. O tempo e a eternidade cruzam-se para formar a actualidade que se pretende afirmar como o que virá a ser clássico. Mas clássico terá a duração de um relâmpago em que o momento da sua aparição coincide simultaneamente com o momento do seu desaparecimento, forjando uma nova compreensão do tempo.

Reside aqui a afinidade da moda com a modernidade.

Para Baudelaire a beleza torna-se eterna e simultaneamente relativa e circunstancial, e a obra de arte constitui-se como fusão efémera do eterno com o actual. *A obra autêntica está radicalmente presa ao momento em que nasce; exactamente porque se consome na actualidade é que pode deter o fluxo regular das trivialidades, romper a normalidade e saciar, por um momento, o momento da efémera fusão do eterno com o actual, o imortal anseio de beleza.*[27]

Se para Baudelaire a obra de arte autêntica continha em si uma constelação de tempo e de eternidade[28], Walter Benjamin pretende reinserir esta experiência estética numa relação histórica, onde o conceito de tempo presente aloja fragmentos do tempo.

Benjamin opõe-se à concepção de um tempo homogéneo e vazio preenchido pela crença nessa *tempestade a que chamamos progresso* [29] e à neutralização de todos os critérios que o historicismo comete ao fechar a história nos museus, onde *também os mortos não estarão em segurança* [30]. Para ele *a história é objecto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogéneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras",* [31] e o historiador *capta a configuração em que a sua própria época entrou em contacto com uma época anterior, perfeitamente determinada* (...),

---

25 BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal,* Lisboa, Assírio e Alvim, 1992, p. 331

26 BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Editorial Inquérito, p. 29

27 HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1990, p. 21

28 *O belo é formado por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial...*, in BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, Editorial Inquérito, Lisboa, p. 14

29 BENJAMIN, Walter, *Sobre o Conceito de História* in *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, 3ª Ed., Editora Brasiliense, 1987, p. 226

30 Ibid. p. 224

31 Ibid. p. 229

fundando *um conceito de presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.*[32]

O século XX assiste em definitivo não só à profanização da arte como à sua dessacralização, consequência de uma modernidade que deixa de ser percebida como racional, quando passa a agir em função de uma acção económica.

Convém relembrar que a arte e os artistas não existem desligados de uma realidade envolvente. Pela sua função criadora e inventiva, a arte e, consequentemente, os artistas encontram-se envolvidos no processo histórico e social. Mesmo quando o artista moderno se isola, esse isolamento toma como referência o social. Posicionar-se é relacionar-se.

A ideia de autonomia da arte e do artista está referenciada ao Romantismo. Este erigiu como ideal a liberdade de expressão e de realização pessoal, pondo em questão o humanismo e a "razão" toda poderosa, abalando as bases clássicas da civilização.

O ideal romântico (que põe o artista em relação com a imaginação, com o irracional e com o sonho, para os expressar de forma emocional) vai ser um factor dominante em arte, que só a vanguarda contemporânea vai questionar.

O movimento romântico redescobre a natureza e procura o seu valor metafísico, caracterizando-se como uma luta em busca do intangível e do mistério das coisas. Sobretudo, há uma procura e uma descoberta do homem dentro de si mesmo, numa ânsia de liberdade. Procura essa que cria dilemas, mas que em muito influenciou a nossa estrutura de pensamento, com conceitos que têm reflexo directo na arte.

O romântico sente o tempo que passa e não volta. Sente a linha do tempo fluir para um futuro trazendo-lhe uma nostalgia d passado e lhe mostra que o tempo tudo consome.

---

32 Ibid. p. 232

Já para Hegel, o filósofo da História, a verdade do mundo está na sua história e esta está em transformação perpétua sendo a razão um processo dinâmico, sempre em construção. Daí a História desenvolver-se no sentido de uma racionalidade e liberdade progressivamente maiores, em que as novas ideias contestam as anteriores, residindo aqui o processo dialéctico.

Para Schopenhauer o mundo é fenómeno cerebral – é *vontade e representação* — em que a vontade é um absoluto e a morte uma ilusão do mundo fenomenal. Porque o indivíduo morre mas a espécie subsiste, a vida individual não tem qualquer significado superior, resume-se ao impulso de satisfazer desejos que produzem sofrimento – a vida é sofrimento e a vontade de viver um egoísmo fundamental. (...) *Pouco a pouco, representamo-nos o mundo como qualquer coisa cuja não existência não só é concebível, mas também preferível à existência. Do espanto, passamos fácilmente a uma surda meditação sobre a* fatalidade *que apesar de tudo, lhe pôde provocar a existência e graças à qual a força imensa de que a produção e a conservação do mundo necessitam pôde ser empregada num sentido tão desfavorável aos seus próprios interesses.*

O espanto filosófico é pois, no fundo, uma estupefacção dolorosa e *(...) na categoria do sofrimento entra também a morte.*[33]

Só a actividade ou a contemplação artística e o ascetismo se constituem como um modo de escapar ao sofrimento.

Doutra forma, Nietzsche, assumindo o pessimismo de Schopenhauer, tem uma concepção trágica da vida e da arte.

Reage ao historicismo hegeliano afirmando a vida, porque, tanto o cristianismo como a filosofia, afastaram o homem da vida verdadeira.

Para Nietzsche existe uma má consciência (interiorização da dor) que define o niilismo cristão, onde até mesmo a alegria se realiza na capacidade de sentir dor. Contrapõe com Dionísio, para quem a vida não tem de ser justificada. Ela própria é justificação. Não resolve a dor interiorizando-a mas afirmando-a na sua

---

33 SCHOPENHAUER, Arthur, *Da Necessidade Metafísica*, Lisboa, Editorial Inquérito, [s/d] p.41.

exterioridade. A afirmação da vida, na sua apreciação dionisíaca, desenvolve-se e opõe-se à negação da vida na sua depreciação cristã.

Nietzsche rompe assim o ciclo que julga a arte a partir do ponto de vista do espectador propondo uma estética da criação. A arte serve de estimulante e comanda como força activa que é. Conduz a uma vida activa (a do artista), reclamando assim a vida como obra de arte .

Na arte (trágica) há um efeito de distracção, de catarse. Assim temos a arte para não enlouquecer perante a verdade sendo a verdade fundamental a ausência de verdade.

A actividade da vida é como que um poder do falso, enganar, dissimular, deslumbrar, seduzir. Mas para ser efectuado, este poder do falso deve ser seleccionado, desdobrado ou repetido, portanto, elevado a uma mais alta potência. O poder do falso deve ser conduzido até a uma vontade *de enganar, vontade artística, a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e de se opôr a este ideal com sucesso. A arte inventa precisamente mentiras que elevam o falso ao mais alto poder afirmativo.*[34]

As referências ao Romantismo vão gradualmente perdendo terreno num século XX que confunde razão com barbárie num grau jamais visto.

A arte vai assim posicionando-se cada vez mais num terreno existencialista.

Para Sartre o existencialismo define-se como um humanismo.

Assume uma perspectiva sombria do homem depois da morte de Deus. A não existência de Deus torna o universo absurdo, sem propósito nem significado. Se o homem não possui uma natureza eterna, torna-se inútil procurar o significado da vida em geral.

A vida é improvisação porque compete ao homem criar-se. Há uma auto--produção por opção, daí a *existência preceder a essência.*

O homem, ao sentir que vive e que morrerá, sofre uma angústia existencial e sente-se estranho num mundo privado de sentido. Apesar disso Sartre não é niilista. A vida deve ter sentido e o existir é criar a existência; o Homem cria o que é, e este

---

34 DELEUZE, Gilles, *Nietzsche e a Filosofia*, Porto, Rés Editora, [s/d], p. 155

"eu" que se constrói é um projecto pessoal responsável, na medida em que o Homem está *condenado à liberdade*.

Por analogia, ao criar a sua vida cria também a sua morte.

Camus, por sua vez, também explora o significado do viver num universo absurdo e sem Deus. Coloca a questão de como encontrar significado num mundo sem significado, usando como metáfora o mito de Sísifo.

Desta maneira existe uma questão filosófica fundamental: julgar se a vida vale ou não, a pena ser vivida. Sísifo, ao atribuir significado a uma tarefa inútil, faz com que a vida adquira significado.

Dar um significado à vida absurda eis a tarefa do Homem.

O existencialismo enfatiza assim a presença do absurdo na vida, para nos espicaçar a reflectir na possibilidade de uma existência mais livre e mais verdadeira.

Uma ideia base atravessa o pensamento de Adorno: *Não só a possibilidade objectiva: também a capacidade subjectiva para a felicidade só se dá na liberdade.*[35] Levanta assim a questão, com mais acutilância, *de como viver uma vida verdadeira num mundo falso.*

A arte e a reflexão sobre arte assumem na obra de Adorno uma importância fundamental.

Segundo Adorno, sendo a arte uma expressão do recalcado, só pode apresentar uma imagem que negue a alienação provocada pelo domínio da organização social, exprimindo a possibilidade da utopia.

Deste modo, o absurdo não é ausência de sentido. A arte apresenta-o como afirmação positiva de um sentido negativo, que se torna numa metalinguagem do absurdo, ultrapassando o próprio absurdo.

Deste modo considera que só uma sociedade liberta fará desaparecer o sofrimento que a arte toma como linguagem.

A negatividade do modernismo é a sua autenticidade.

---

35 ADORNO, Theodor, citado in *Theodor W. Adorno*, COHN, Gabriel, FERNANDES, Florestan, S. Paulo,Editora Ática, 1986

A catástrofe paira sobre o pensamento de Adorno levando-o a afirmar que *depois de Auschwitz é impossivel escrever um soneto.* Esta visão pessimista elevada ao extremo torna-se uma força. Numa sociedade em que todas as tentativas de libertação fracassaram, a existir uma via de salvação, esta passará pela arte.

Defendendo que não pode existir uma arte que seja injusta *para com os mortos, para com a dor acumulada e muda* [36], esta deve mimetizar o aspecto sombrio da realidade, assumindo o *ideal do negro,* para não se vender como consolação.

A arte escapa assim ao comprazimento colorido que só a ingenuidade seria capaz de manter e denuncia por mimese a pobreza, tornando-se pobre, selando o desespero histórico.

Reforçado dinamicamente, o negro fascina; contudo *a negação pode transformar-se em prazer, mas não em positivo.*[37]

Segundo o ideal de negro, este é o melhor dos mundos, apesar de se viver na certeza da morte. Com efeito, para Adorno, a arte não nos consola, nem nos engana — torna-se *conteúdo social sedimentado*, ou seja mimetiza uma realidade *negra.*

Apesar de tudo vive-se. (*E contudo sinto que ainda respiro* – Beckett) É a vida, constituída como fracasso inevitável, que se erige como um intervalo entre o não-ser e o deixar-de-ser.

A arte pode manter-se dialogante ou de costas voltadas para a morte.

Em qualquer dos casos constitui uma relação. íntima ou de repulsa, mas uma relação.

Se essa relação foi em tempos mais próxima, porque ligada ao sagrado, a crescente profanização da arte também a foi afastando da morte. Este afastamento não significa esquecimento. A preocupação foi-se mantendo, mais diluída, mais a nível metafísico que a nível temático e/ou formal e isto pela razão de que a arte, ao

---

36 ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 54
37 Ibid.

autonomizar-se, perdendo o vínculo à religião, mantém muito de religiosidade e de transcendência.

Com o Romantismo a preocupação com o transcendente e o metafísico vai manter-se e até agudizar-se. A morte acaba por ser o pano de fundo das preocupações artísticas, como uma forma de vencer o esquecimento.

Por outro lado, mesmo quando não existe uma preocupação evidente, as formas usadas podem ser reveladoras de linguagens inscritas numa matriz cultural que não esquece que o destino último do Homem é morrer.

A arte pode revelar uma preocupação com a morte sem ser arte funerária. Problematiza e presentifica de forma diferente e diversa a mesma preocupação, agora sem o carácter útil e dependente, inerente à arte funerária, e à luz de uma modernidade desenganada e pessimista.

O século XX não deixa de ter uma arte religiosa. Contudo, se durante séculos a arte esteve estreitamente ligada à religião, com a autonomia da arte e do artista perdeu essa relação privilegiada e de privilégio. Passa a existir uma relação inversa ao modelo anterior em que agora a produção religiosa é minoritária.

Apesar disto a arte (profana) mantém características que herdou da matriz religiosa, sobretudo a nível metafísico.

Lyotard, contemporâneo e "dialogante" polémico com Habermas na questão pós-moderna, faz o fecho desta excursão filosófica de itinerário necessariamente restrito, mas oferecendo uma paisagem panorâmica.

De facto, o filósofo francês Jean-François Lyotard é um nome incontornável no questionamento do que é a modernidade e se a modernidade ainda é moderna ou se se ultrapassou,

É o filósofo d'*A Condição Pós-moderna*, onde põe em causa a ideia de progresso como princípio aplicado da razão. Trata do estado da cultura e do saber nas sociedades mais desenvolvidas onde as transformações operadas a partir do século XIX, provocaram o que designa como uma "crise das narrativas", na medida em que a ciência está originariamente em conflito com elas.

Questiona, deste modo, o que é que a crença modernista na libertação produziu efectivamente, pondo em causa os resultados finais da "razão objectiva".

Considera ainda que a ciência usa um discurso de legitimação, a que chama "filosofia", para justificar a sua procura de verdade.

Mais tarde, Lyotard dirá que o pós-moderno *faz certamente parte do moderno* e que *uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna,* sendo que, assim, este *não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante.* [38]

Voltando à questão artística, Lyotard define arte moderna como aquela que "presentifica" *o que há de "impresentificável". Fazer ver que há algo que se pode conceber e não se pode ver nem fazer ver.* (...) *Mas como fazer ver que há algo que não pode ser visto? O próprio Kant indica a direcção a seguir, nomeando o* informe, *a* ausência de forma, *um indício possível do "impresentificável". Também diz da* abstracção *vazia que sente à procura de uma "presentificação" do infinito (outro "impresentificável") que essa abstracção em si mesma é como uma "presentificação" do infinito, a sua "presentificação" negativa. Cita o "Não farás para ti imagem de escultura, etc."* [39] *como a passagem mais sublime da Bíblia, no sentido em que proíbe qualquer "presentificação" do absoluto.*[40]

É desta forma que Lyotard fala da impossibilidade de "presentificar" o "impresentificável" e de uma *estética do sublime* que "presentifica" de modo negativo. Não figura nem representa, dando como exemplo o *Quadrado branco* de Malevitch que *só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor.* [41]

Residem aqui, segundo ele, *os axiomas das vanguardas* [pictóricas] que aludem *ao "impresentificável" através de "presentificações" visíveis.*

Isto é, de certo modo, um retomar de Klee. Já H. Read defendia também que a arte é um meio de conceber visualmente o mundo. O artista possui a capacidade e o desejo de transformar a sua percepção *visual* numa forma material, através de uma acção perceptiva e depois de uma acção expressiva, que são processos

---

38 LYOTARD, Jean-François, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, Lisboa, Publicações D. Quixote,1987 p. 24

39 Êxodo, 2.4

40 LYOTARD, Jean-François, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, Lisboa, Publicações D. Quixote,1987 pp. 22, 23

41 Ibid. p. 23

inseparáveis. Deste modo a História da Arte é a história dos modos de percepção *visual*, modos de ver que resultam de um desejo de descobrir e construir um mundo verosímil. O *ver* torna-se real (presentifica-se). A arte é construção de realidade.[42]

A estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica; permite que o "impresentifificável" seja alegado apenas como um conteúdo ausente, mas a forma continua a proporcionar ao leitor ou ao espectador, graças à sua consistência reconhecível, matéria para consolação e prazer [43]. Mas não combinando intrinsecamente prazer e dor não é verdadeiramente sublime (Kant).

Lyotard afirma que *aquilo que no moderno alega o "impresentificável" na própria "presentificação"; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível,* seria o pós-moderno. O artista pós-moderno encontra-se *na situação de um filósofo*, porque cria as regras e categorias que a obra procura, não usando regras e categorias conhecidas. [44]

Paralelamente a estas preocupações de carácter filosófico, a arte também produz as suas reflexões. Num século XX, que tem no decorrer da sua história uma presença insuportável da morte, reage dissimulando-a ou ocultando-a.

Deste modo como é que a escultura responde ao desafio de não desviar o olhar do "impresentificável"? Como mantém nas suas preocupações a presentificação do impresentificável

---

42 Cf DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é a filosofia?* Lisboa, Editorial Presença,1992.

43 LYOTARD, Jean-François, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, Lisboa, Publicações D. Quixote,1987

44 *Um filósofo está permanentemente a refazer os seus conceitos e até mesmo a mudá-los.* Ibid. p. 26

3

PORTUGAL NA 2ª METADE DO SÉC.XX

3. PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Determinar o nascimento do século XX na arte portuguesa pode não ser tarefa fácil, já que, após a morte de Amadeo, o tempo português ficou fora do tempo.

É certo ser Amadeo *a primeira descoberta de Portugal no século XX* mas, após a sua morte a sua obra não mais se viu, deixando "órfãos" os jovens artistas, fazendo com que, como diz José-Augusto França em 1954, *sem a tradição de Cubismo nem de Expressionismo (...), o artista nosso (...) terá que imaginar o que saberia se os seus pais não se tivessem alheado do tempo próprio. Terá que começar a pensar pelo princípio, que é o sítio azarento por onde todas estas coisas têm de começar em Portugal.*[45]

Começar a pensar pelo princípio, tendo de percorrer retrospectivamente um tempo que não coincide com um espaço português, é a tarefa sisífica dos artistas portugueses. Tarefa cíclica e reactiva que, no dizer ainda de José-Augusto França, *explica a falta de continuidade dos fenómenos ao longo da história da arte nacional e da vida artística*, levando, segundo uma *Lei do Eterno Recomeço*, a que *cada geração de artistas nacionais se* veja *assim na situação trágica e absurda de criar ou de imaginar a sua própria genealogia.* [46]

É, portanto, na transição da década de 50 para a de 60 que, pela primeira vez na arte portuguesa, passa a existir uma ponte, uma continuidade, uma *durée*, fenómeno até então não verificável.

Pode parecer paradoxal utilizar uma análise por décadas no momento em que precisamente começa a estabelecer-se uma continuidade, assegurada através de um conjunto de nomes, alguns ainda da geração de 40/50 — artistas, críticos, agentes culturais e institucionais — que se vai manter activo até aos anos 80/90.

Esta metodologia, que pretende fornecer um cenário que contextualize uma outra análise, socorre-se assim de um processo convencional e operativo da historiografia em que mesmo situações de ruptura são fenómenos ancorados ao tempo que lhes dá razão de ser.

---

45 FRANÇA, José-Augusto, in *Catálogo do I Salão de Arte Abstracta*, Galeria de Março, 1954

Assim se, no essencial, os anos 50 prolongaram as questões dos anos 40, na década de sessenta instaura-se definitivamente um clima de ruptura, um desejo de vanguarda num tempo de explosão e multiplicação. Contudo, algumas datas ainda da década de 50, fazem perceber que, a partir da segunda metade, começam a emergir actividades que prenunciam a dita ruptura.

Assim em 1956 a Galeria Pórtico realiza uma Exposição de Guaches de Vieira da Silva, organizada por Teresa de Sousa e René Bértholo. José-Augusto França publica *Amadeo de Sousa Cardoso*. A Galeria Alvarez, no Porto, realiza uma exposição de Amadeo e na SNBA realiza-se a exposição *Artistas Hoje*.

1957 é o ano da criação da Fundação Gulbenkian que iria marcar e alterar profundamente a vida cultural, constituindo-se como única alternativa ao *status quo*.

Em 1958 Amadeo tem exposição na Casa de Portugal em Paris e realiza-se o I Salão de Arte Moderna na SNBA. É criada em Paris a revista KWY e, consequentemente, o grupo homónimo.

Em 1959 o SNI expõe Amadeo, em Lisboa. Há uma recusa de participação (boicote) na Bienal de S. Paulo por artistas das novas gerações. Na SNBA realiza-se a exposição *50 Independentes*. A Fundação Gulbenkian mostra uma exposição de Henry Moore e inicia a publicação da revista *Colóquio*.

---

46 FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX(1910-1990)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991, p.73

3.1.

A DÉCADA DE 60

3.1. ANOS 60

Entrando na década de 60 é ainda o KWY que marca posição com uma exposição na SNBA.

A saída de Portugal destes artistas inaugurou uma nova vaga de emigração artística, imediatamente anterior às bolsas atribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Tomando primeiramente Munique como destino, o que por si é já novo, "regressam" a Paris, onde rapidamente tomam contacto com outras capitais e movimentos artísticos como os CoBrA e o Noveau-Realisme.

Deste modo, a grande ponte para os anos sessenta é assegurada pelo grupo KWY, criado, como se disse, em volta da revista do mesmo nome (1958-1963), fundada em Paris por Lourdes Castro e René Bertholo. Juntam-se a este projecto Gonçalo Duarte e Costa Pinheiro, companheiros de aventura em Munique, onde conheceram Jan Voss que a eles se junta, assim como José Escada, João Vieira, e Christo.

O "destino" é de novo Paris que é, ainda, centro de efervescência da cena artística internacional coincidente com a aparição e afirmação do Nouveau Realisme. Assim, KWY respira o "ar do tempo". Superando as dificuldades de trabalhar em Portugal, os artistas que o constituem ganham, assim, direito à existência. *Coube-lhes justificar com o ofício os sonhos precários de um tipo de emigração que em Portugal há muito se inaugurara e que era também a sua.*[47]

A partir de 60 passa a existir, então, uma nova conjuntura artística em Portugal que pode ser caracterizada por uma *expatriação da arte portuguesa* que já não é apoiada por iniciativas oficiais nem mesmo particulares, mas sobretudo baseada numa

---

47 ACCIAIUOLI, Margarida in *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém/Assírio & Alvim, 2001, p.27

consciencialização do sujeito individual como centro da criação artística.[48] Contudo esta noção de individualidade não foi impeditiva da criação de grupos, agora já não sob *programas estéticos ou ideológicos, mas como resposta logística às circunstâncias do momento, salvaguardando a maneira de ser e de estar de cada artista.*[49] A manifestação mais significativa deste individualismo é a emigração massiva de artistas para a Europa, a partir de 57. Emigração que se vai manter até meados da década de 70, apoiada decisivamente (a partir de 1958) pela Fundação Calouste Gulbenkian, que não submete este apoio a critérios de avaliação escolares e/ou académicos.

Pode-se, em resumo, dizer que a emigração de artistas teve basicamente três pressupostos: a revolta estética, a revolta política (sobretudo em relação à guerra colonial) e o já referido apoio por parte da Fundação Gulbenkian através de bolsas.

Agora Paris deixa de ser destino.

O acerto de contas com o tempo faz-se de novo fora de Portugal, desta vez com um alinhamento por cânones anglo-saxónicos.

À *expatriação* da arte portuguesa corresponde uma mudança de centro que permite aos artistas *pensarem a arte no lugar mundial da arte* [50]. Assim, quando Paris deixa de ser centro, a arte portuguesa descentralizando-se internamente, acompanha a descentralização exterior e acerta-se com o novo tempo.

É certo que se opera, deste modo, uma recuperação relativamente a atrasos com o exterior e um consequente salto qualitativo que, apesar de algumas alterações internas, tem consequências limitadas — e mais ainda no exterior — devido ao atavismo dominante e ao limitado lugar que estas preocupações sempre tiveram na sociedade portuguesa.

---

48 RODRIGUES, António in *Anos 60 Anos de Ruptura, Uma perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte/Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, 1994.

49 Ibid.

50 Ibid.

Neste novo contexto, a maioria dos artistas saídos nos anos 60 já rumam a Londres, centro fervilhante, por onde passou Jorge Vieira e onde João Cutileiro completou a sua formação na Slade School, ainda em 1959. Também Paula Rego frequenta a Slade School of Art entre 1952 e 1956 e instala-se definitivamente em Londres, a partir de 1976.

Marca dos novos tempos, a *II Exposição Geral de Artes Plásticas* organizada pela Fundação Gulbenkian, em 1961, demonstrando uma opção de modernidade, revela a marca inovadora do escultor João Cutileiro nessa área por demais anquilosada, o qual é premiado juntamente com Jorge Vieira.[51]

Na pintura destacam-se os nomes de Joaquim Rodrigo e Paula Rego que, embora não premiados, impressionam positivamente, assim como René Bertholo, Escada, Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte.

Cutileiro, Joaquim Rodrigo e Paula Rego significam, neste contexto, o inequívoco sinal de ruptura com estéticas condicionadoras que continuavam a arrastar-se no tempo português.

Os nomes surgidos ou afirmados nesta década têm a particularidade de, na busca de um acerto com o tempo, se tornarem pontos de referência, ética e estética, determinantes na formação das gerações futuras, sobretudo em 80/90. Mais ainda, pelo facto de, na sua maioria, se manterem em actividade, ganhando estatuto em termos históricos, críticos, institucionais e de aceitação pública.

No lento correr do século vinte português, a década de 60 empurra o tempo, de fora para dentro, passando a ser charneira para outro tempo que, só a partir de 1974, vai ousar concretizar-se.

As esperanças depositadas na *primavera marcelista* foram acompanhadas, no pequeno mundo da arte portuguesa, pela agitação das águas do mercado e das

---

51 Na escultura receberam o 1º prémio António Duarte, Lagoa Henriques e Jorge Vieira. O 2º prémio coube a João Cutileiro. Por não ter sido atribuído o Grande Prémio de Escultura o júri instituiu mais dois primeiros prémios de escultura
Ver Colóquio, n.º 17, Fevereiro de 1962, pp. 36-43

galerias, com pedradas atiradas do exterior que permitiram uma necessária oxigenação a águas há demasiado tempo estagnadas.

Apesar disso os ecos da agitação de 1968 em Paris chegam de forma ténue.

Com a substituição de Salazar por Marcelo Caetano, à expectativa de mudança gora-se numa absurda continuidade. Continuidade que em termos de política artística oficial se mantém inoperante a todos os níveis: educativo, expositivo, crítico e, claro, com repercussões a nível da produção artística.

Contudo, um dado exterior à arte, vai constituir-se como factor de mudança. As políticas económicas decorrentes da inflação vão promover uma explosão do mercado artístico, fazendo com que o número de galerias aumente: surge, no Porto a *Zen*, em 1970. Em Lisboa a *Dinastia* (1968), *Judite DaCruz* e *S. Mamede* (1969), e a *Quadrum* já em 1973, que vai ser de enorme importância ao longo de toda a década, pelo dinamismo das suas actividades. Referência também para a *Ogiva*, em Óbidos, surgida em 1970, que inaugura uma descentralização, apoiada também pelo *Centro de Artes Plásticas de Coimbra* (CAPC).

O "apadrinhamento" da produção artística, pela crítica e pela Fundação Gulbenkian, cuja sede se inaugura em 1969, faz com que passe a haver uma clientela mais aberta à arte vanguardista, mais pelas potencialidades do negócio que pela arte, manchando com uma dose de negatividade algum optimismo surgido.

Consequentemente as galerias, até então com forte dependência de livrarias, passam a ter maior e mais específica acção.

O regime cultural reflecte directamente o regime político, que algum êxito de mercado não faz alterar substancialmente. *Pela frente, nenhuma força de oposição ideológica se manifestava mais, anestesiados os artistas das novas gerações nos êxitos comerciais que o mercado lhes assegurava; um mercado que sobrepunha o comércio à indústria, como sempre foi pecha nacional. Envolvida por ele, a criação*

artística portuguesa ia marcando passo em situações definidas sem propostas novas que não seguissem modas comercializáveis estrangeiras.[52]

52 FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX(1910-1990)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991,p.63

3.2.

A DÉCADA DE 70

3.2. ANOS 70

Como se referiu, a década de 60 estende-se numa continuidade para dentro da de 70. É um tempo de maturação, aprofundamento e consagração de nomes surgidos na década anterior, mais do que de ruptura.

A ruptura vai dar-se a outro nível. A revolução de Abril de 1974 constitui-se como o acontecimento central e maior da década, *que definirá o limite em que novas propostas e novas atitudes face à obra de arte vão ver surgir o dia, ao mesmo tempo que constitui o horizonte terminal de muito do que até então tinha acontecido* [53], e traz para a arte a dimensão social que marca toda esta época.

Este facto, cortando a meio a década, altera também o tipo de análise da realidade artística, introduzindo definitivamente um "antes" e um "depois do 25 de Abril", pondo em causa a análise da década como um todo.

Também a nível de mercado da arte é uma década complexa e cheia de contradições. Apresenta um grande dinamismo a nível de mercado da arte, com uma actividade crescente e progressivamente mais visível, que vai ser quebrado por uma grande crise.

Assim, até 1974, factos marcantes deixam adivinhar mudanças.

Logo a iniciar a década, a primeira exposição portuguesa de Vieira da Silva, em 1970, na Fundação Gulbenkian, dá a conhecer a sua importância como pintora.

Também de forma marcante, Alberto Carneiro concretiza *O Canavial* e realiza *Uma Floresta Para os Teus Sonhos*, António Areal publica *Textos de Crítica e de*

---

53 ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, 2ª Ed., Porto, Lello Editores, 1996

Combate na Vanguarda das Artes Visuais e o *Retrato de Fernando Pessoa*, de Almada Negreiros, é leiloado por 1300 contos.

O ano de 1971 é marcado pela recusa da AICA em que se venha a realizar o seu congresso de 1973, em Portugal, o que no dizer de J-A França constituiu *uma legítima atitude moral contra um país envolvido numa guerra colonial que todo o mundo repudiava – mas não mediu bem consequências liberalizantes que o próprio congresso teria entre nós.*[54] O próprio José-Augusto França passa a dirigir neste ano a nova revista *Colóquio-Artes*, agora com autonomia plena das artes, e imprimindo-lhe rumos de modernidade e internacionalização.

O Café *A Brasileira* adquire novos quadros (com participação activa da AICA, na escolha dos artistas), para substituir os de 1925, entretanto deteriorados e vendidos, mantendo assim a "tradição" de "museu de arte contemporânea".

Paula Rego recebe o prémio Soquil (instituído em 1968).

1972 é o ano da *I Bienal dos Jovens*, organizada pela Fundação Cupertino de Miranda, em V. N. de Famalicão, contribuindo para um início de descentralização.

É a vez de Joaquim Rodrigo receber o prémio Soquil.

José-Augusto França publica *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, primeira referência para a historiografia da arte portuguesa.

Em 1973 D. Sebastião surge, em escultura.

Contrariando o carácter mítico e "salvador" do personagem representado, ao cortar com o imaginário da estatuária do Estado-Novo, cujos cânones descritivos e historicistas são postos em questão, vem a causar polémica, mas torna-se obra de referência. João Cutileiro, o seu autor, vai, através do uso inovador de maquinaria industrial, tornar-se o escultor mais prolífero e influenciador das novas gerações.

Surge a *Galeria Quadrum*, que vai ter papel dinamizador importante ao longo de toda a década.

---

54 Ibid. p. 64

Na exposição *26 Artistas de Hoje*, AICA/SNBA, João Vieira apresenta um sarcófago boiando num líquido dourado, obra mais tarde oferecida ao Museu Vostell, em Malpartida de Cáceres, depois de ter servido para uma acção (Hapenning) no âmbito da SACOM 2 (1979).

Realiza-se a exposição dos Prémios Soquil e publica-se, no Porto a *Revista de Artes Plásticas*.

A *Exposição 73* na Sociedade Nacional de Belas-Artes, apresenta a escultura de Clara Menéres *Jaz Morto e Arrefece*.

Em 1974 José-Augusto França publica *Almada Negreiros, o Português sem Mestre* e *A Arte em Portugal no Século XX*.

Também na arte a revolução vai provocar reacções. Surgem de forma imediata acções colectivas e de intervenção em espaços públicos, combinando por vezes situações de hibridismo confuso, onde linguagens individuais confluem numa manta de retalhos e onde surgem ressuscitadas imagens de um neo-realismo dos idos de 40.

Algum tempo passado, a crise sobrepõe-se ao entusiasmo. O mercado, então florescente, entra em crise, levando ao encerramento de muitas galerias (quando muitas nunca o haviam sido).

Excepção num tempo de recessão foi a criação da *Galeria Módulo*, no Porto, em 1975.

Seguindo um tempo de mudança, também em 1975 o ensino das Belas-Artes é reestruturado.

Em 1976 Alberto Carneiro e Angelo de Sousa têm exposições no Museu Nacional Soares dos Reis. Inaugura-se *o Monumento ao General Humberto Delgado*, de Artur Rocha e José Aurélio.

É criado o primeiro curso de Licenciatura em História da Arte, na Universidade Nova de Lisboa, por iniciativa de Artur Nobre de Gusmão e de José-Augusto França.

Dois factos distintivos marcam o ano 1977: a exposição *Alternativa Zero*, e a criação, no Porto, do Centro de Arte Contemporânea, sob direcção de Fernando Pernes.

A *Alternativa Zero*, organizada por Ernesto de Sousa na *Galeria de Belém*, é uma *exposição de levantamento de actividades pós-conceptuais, pós-minimais e performativas, exposição balanço que se realizou em pleno vazio mercantil e crise de perspectivas globais do regime pós-revolucionário* [55], que se constitui como um mito, revisitado 20 anos depois na Fundação de Serralves.

Exposição prospectiva, no dizer de Rui Mário Gonçalves[56], com uma vertente marcadamente conceptual, corrente à qual o seu organizador, Ernesto de Sousa, aderiu, procurando nela resposta à função social da arte e à relação arte/público. visava,ainda, uma redefinição da situação artística em Portugal, a partir do seu grau zero.

Ernesto de Sousa, defensor das vanguardas surgidas a meio da década de 60, é marcado decisivamente pelas nova ideias apresentadas na *Documenta 5*, em Kassel, e pela exposição *When Attitudes Become Form*, ambas no ano de 1969 e comissariadas por Harald Szeemann.

Além de desenvolver grande actividade crítica também vai ser participante activo na dinamização e promoção de projectos, exposições e encontros: *Encontros no Guincho, Nós Não Estamos Algures* (1969), *O Meu Corpo é o Teu Corpo* (1971), *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972), *Projectos–Ideias* (1974). Colabora ainda estreitamente com o CAPC e com a Galeria Quadrum.

Também neste ano a exposição *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, na SNBA, causa (ainda) escândalo.

---

55 PINHARANDA, João Lima, in *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Temas & Debates, 1995, p. 612

Em 1978 ergue-se o Monumento aos mortos do Tarrafal, no cemitério do Alto de S. João. *Discreto monumento abstracto. As urnas reúnem-se num simples cubo, envolvido por um muro redondo de cimento, de perfil ascendente, como uma sucessão de tábuas verticais. Esta obra (...) resulta do trabalho de uma equipa, em que participam, entre muitos outros, Victor Palla e Jorge Vieira.*[57]

Realiza-se a I Bienal de Vila Nova de Cerveira, actuando como marco importante numa descentralização desejada e nem sempre conseguida.

Realiza-se, ainda, a SACOM 1 (Semana de Arte Contemporânea de Malpartida – Cáceres, organizada por Wolf Vostell, em que participam João Vieira e Ernesto de Sousa.

Em 1979 é anunciado, no Porto, a criação de um Museu de Arte Moderna e, em Lisboa, um Centro de Arte Moderna na Fundação Calouste Gulbenkian.

Realiza-se a I Bienal internacional de Desenho "Lis-79", na Galeria de Belém. Além de um júri internacional de prestígio, destacando a presença de Achile Bonito-Oliva, que prefacia o catálogo, é de destacar a presença de vários artistas estrangeiros como Wolf Vostell, Jochen Gerz, Luciano Castelli, Carl Andre, Equipo Cronica.

Wolf Vostell também esteve presente na retrospectiva que teve na Galeria de Belém e na Fundação Calouste Gulbenkian.

Os percursos desenvolvidos pelos artistas dão continuidade a problemáticas surgidas na década anterior, como no caso de Paula Rego, evoluindo nalguns casos para situações mais radicais, por exemplo em António Areal, onde essa radicalidade advém de pressupostos teóricos que "passam" para as obras. Também a

---

56 GONÇALVES, Rui Mário, *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, 1985

57 GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal* – 1940-1980, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 123

experimentação (através) de meios técnicos, como o filme experimental e o vídeo têm lugar em Palolo e Sarmento.

Genericamente pode-se afirmar que a arte desta década procurou uma aproximação à sociedade, a partir de acções colectivas e em espaços públicos. Com o aproximar do final da década o carácter experimental e de grupo vai-se diluindo, perdendo as implicações sociais e ganhando cada vez mais uma carga individual.

Apesar da revolução havida as estruturas de política cultural pouca ou nenhuma alteração sofreram. As consequências no gosto do público e no mercado foram diminutas. Mesmo exposições como a *Alternativa Zero* acabaram por não alterar significativamente o estado das coisas.

Em jeito de síntese desta viajem, servem as palavras de J-A. França, quando afirma que *o papel das artes plásticas foi, nesta conjuntura, sinal certo de evolução, (...) mas há a acrescentar a esta observação o seu reverso: na situação da segunda metade de 70, com o prejuízo que sofreu, a arte significou também a própria crise. Ou por outras palavras, mostrou, como, afinal, não era necessária ao governo da Nação.*[58]

58 FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991, p.80 e 81.

3.3.

3.3. ANOS 80

Na viragem para os anos oitenta, com uma conjuntura internacional de retorno à pintura (e à escultura), proporcionada, também, por uma conjuntura comercial favorável, vão surgir uma série de novas galerias e espaços alternativos. As instâncias do poder, como os coleccionadores, vão mostrar entusiasmo e adesão que se explica mais como um "conforto de um regresso à ordem" do que como uma real mudança entretanto operada.

Assim, o que melhor caracteriza a década é a animação do meio artístico, numa conjuntura dinâmica e diversificada, de emergência e afirmação de valores individuais, que redefine uma nova identidade artística, apostada numa afirmação, também internacional.

O aparecimento de um número significativo de novos artistas, aliado à consolidação de carreiras de artistas de gerações anteriores, vão afirmar nestes anos a melhor prova da viragem e do salto qualitativo que os anos oitenta constituem.

Paralelamente também surge de forma mais categórica uma nova onda de agentes culturais — galeristas, críticos — co-responsáveis numa animação que tornou crescente o interesse e a popularidade das artes plásticas, acompanhando a tendência a nível internacional.

A crescente participação internacional de artistas portugueses vinha-se já afirmando desde a década anterior, nomeadamente nas diferentes edições do SACOM, organizadas por Wolf Vostell, em Malpartida de Cáceres, e vai-se afirmar definitivamente a partir desta década. De entre eles, destaca-se Julião Sarmento, que abandonou um registo pós-conceptual, regressando à pintura, e se vai afirmar em termos de reconhecimento internacional. Também Pedro Cabrita Reis vai gradualmente afirmar os seus créditos no exterior.

Os grupos que agora se formam possuem diferente sentido e objectivos. Servem mais cumplicidades que afinidades programáticas e/ou estéticas, mantendo

grande dose de informalidade, servindo propósitos expositivos e promocionais que permitem a afirmação autónoma de carreiras individuais.

Para tal vai contribuir o aparecimento de novas galerias e o dinamismo de algumas já existentes como a *Quadrum* e a *Módulo* que, vindas dos anos 70, passam a apostar em novos valores, tornando-se também as primeiras a arriscarem saídas a feiras internacionais.

Em 1980, no Porto, mostra-se o acervo do futuro Museu de Arte Moderna no Centro de Arte Moderna, espaço (a funcionar no Museu Soares dos Reis) que ao longo da sua curta existência revelou grande dinamismo e suportou regularmente exposições vanguardistas, mas que também deu a ver retrospectivas de artistas portugueses contemporâneos.

O ano de 1981 é marcado pelo incêndio na Galeria de Belém, que destrói as obras da Lis-81 ainda antes desta se realizar, interrompendo definitivamente uma acção divulgadora da arte contemporânea.

Em 1983 a exposição *Depois do Modernismo,* na SNBA, traz a questão pós-moderna para o centro do debate.

Em 26 de Julho de 1983 é inaugurado o *Centro de Arte Moderna* da Fundação Calouste Gulbenkian, que apresenta no seu acervo uma colecção representativa do que se passou ao longo do século XX português, o que *veio colmatar uma grande lacuna a nível nacional – a inexistência de um Museu Nacional de Arte Moderna.*[59]

59 RIBEIRO, José Sommer, *Exposição–Diálogo*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

Na exposição *Novos Primitivos,* na Cooperativa Árvore, em 1984 no Porto, homenageia-se uma tradição expressionista portuguesa, congregando artistas de várias gerações: Mário Eloy, Júlio, António Areal, Mário Cesariny, Paula Rego e Álvaro Lapa.

Realiza-se a exposição *Atitudes Litorais,* na Faculdade de Letras de Lisboa. Os debates paralelos à exposição, constituíram *a mais lúcida reflexão sobre um tempo de cruzamentos de valores,* segundo João Pinharanda.[60]

Neste ano também se realizam duas exposições paralelas e dialogantes, que, ao confrontar artistas da mesma geração, vão assumir papel relevante. São elas *Vinte e Cinco Jovens Pintores Alemães* (SNBA, Lisboa e depois no Museu Soares dos Reis, Porto) e *Onze Jovens Pintores Portugueses*, Instituto Alemão, Lisboa e Porto.

Em 1984 surge a *Galeria Cómicos*, hoje Luís Serpa, (coordenador da exposição *Depois do Modernismo*).

A *EMI/Valentim de Carvalho*, surgida em 1985, traz para a nova conjuntura nomes de 60 e 70, assim como a resistente *111* (e *Zen*) que volta a ter papel determinante e consagra nomes já históricos, Pomar, Dacosta, Paula Rego, e mais recentes, como Batarda.

Em 1985, no Porto, a *Galeria Nasoni* e a *Sala Atlântica* (com vocação mais contemporânea) passam a ter um papel de grande dinamismo, aliado a um forte e agressivo modo comercial.

É criada em Maio desse ano a *Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento* (FLAD), que vai apoiar as artes com uma política de bolsas e de aquisições. Estas constituirão uma das mais importantes colecções de arte contemporânea portuguesa.

---

60 PINHARANDA, João Lima, in *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Temas & Debates, p. 618

A *Exposição-Diálogo Sobre a Arte Contemporânea*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian é marcante, ao mostrar conjuntamente artistas estrangeiros fundamentais (como Carl Andre, Joseph Beuys, Brodthaers, Jasper Johns, Klein, Kounelis, LeWitt, Richard Long, Nauman, Polke, Rauchenberg, Gerhard Richter, Schnabel, Richard Serra e muitos outros) com artistas portugueses.

Em 1986 a Exposição *Arquipélago*, SNBA, reúne trabalhos de Cabrita Reis, Croft, Sanches, Calapez, Rosa Carvalho e Ana Leon.

Em 29 de Maio de 1987 inaugura-se a *Casa de Serralves*, no Porto, que rapidamente se tornará um dos equipamentos culturais de referência, em termos de público, de regularidade de programação e de qualidade de propostas.

1987 é o ano da mostra colectiva *Continentes* (SNBA), ironizando o título da exposição *Arquipélago* que revela, entre outros, Pedro Proença e Pedro Portugal.

Em 1988 define-se a criação de um *Museu Nacional de Arte Moderna/Fundação de Serralves.*

A Exposição *Prémio Jovem Escultura Unicer*, Casa de Serralves, Porto, apesar da ausência de Rui Chafes ou Cabrita Reis, apresenta uma série de nomes de referência da nova escultura como Rui Sanches (1° Prémio), Manuel Rosa, António Campos Rosado e Fernanda Fragateiro, entre outros.

Em 1989 realizam-se, por iniciativa de António Campos Rosado, os *Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea* que põem em diálogo a exposição *Três Escultores Portugueses* (António de Campos Rosado, Pedro de Campos Rosado e Rui Sanches) com uma exposição de *Escultura Contemporânea Americana*.

A década de 80 assiste a uma recuperação e mediatização da escultura, que tem assim paralelo com o "regresso à pintura" que então se faz. Tal fica a dever-se a uma conjuntura de "regresso" a valores mais tradicionais, tanto a nível de temas como de materiais e, grandemente, à figura tutelar de João Cutileiro, com quem alguns jovens escultores trabalham, directamente, ou por ele são influenciados. De entre estes estão nomes que gradualmente vão assumir papel cimeiro na produção escultórica portuguesa: José Pedro Croft, Manuel Rosa, António Campos Rosado e também Sérgio Taborda, José Esteves, Pedro Fazenda, Maria Felizol e Sílvia Westphalen.[61]

61 PEDROSA, Inês, "De que falamos quando falamos de João Cutileiro", *Expresso Revista*, 17 de Março de 1990 pp. 65-68

3.4.

A DÉCADA DE 90

3.4. ANOS 90

A década de noventa, faz-se de rupturas e de continuidades.

Década *depois da arte, depois da imagem, depois do comércio (...)* [oscilando] *entre a iconoclastia e o niilismo*, assiste à consagração e consolidação de carreiras de artistas revelados ao longo dos anos 80, mantendo, muitos deles, um capital de juventude que os mantém activos num processo de aprofundamento e maturação criativa.

É, ainda, possível encontrar numerosos artistas, activos desde a década de 40 até à actualidade, numa *soma inédita de experiências, de invenções, de repetições, de possibilidades de academismo. Nunca* [tendo existido] *em Portugal, e ao mesmo tempo, tanta gente a fazer ou a repetir, ou a destruir, tanta coisa tão diferente, e, isto sim, é novo.*[62]

Assiste-se assim a uma manutenção produtiva e criativa de um conjunto de autores que atravessa as décadas, desde os anos 40, marcando uma continuidade até agora inexistente na produção artística portuguesa. Continuidade que não impede a presença de rupturas.

É o fim da euforia do mercado, com o "crash" bolsista de 1987 que dita o fim do "regresso à pintura", marcando em definitivo a década de noventa. Situação que afecta inclusivamente os discursos artísticos, as suas formas de apresentação e também o reconhecimento de artistas emergentes.

Assim o início dos anos 90 assiste à reactivação de um discurso crítico que passa pela apropriação dos meios de comunicação, recontextualizando-os ideologicamente e pretendendo mais que uma simples revisão crítica da anterior década.

---

62 PORFÍRIO, J. L., in "Os Anos 90 vistos por", *Expresso Cartaz*, 30 de Dezembro de 1999

A realidade de crise, e a sua generalização (Sida, Guerra do Golfo, fim da URSS, crise nos Balcãs...), torna-se a marca mais notória dos novos tempos.

O sentido de consciência crítica que liga a arte ao social explicita também essa diferenciação de linguagens que se afasta de uma poética individual e introspectiva.

A própria quebra do mercado favorece o retomar de reflexões de carácter político, retomando questões de 60 e 70, em favor de uma produção artística antimercantil, resultando num tipo de produção diferente das suas formas e práticas tradicionais.

É aqui que reside a principal ruptura com a produção da década anterior, apresentando um *tipo de intervenções de sentido objectual, de integração específica (site specific), performativo ou multimediático.*[63]

Num tempo de *Regresso ao Real* [64] emerge uma *Arte Política* [65] que questiona, através de abordagens de interacção social, de identidade e de trocas culturais. Relê a História, a percepção do tempo e o relacionamento com o corpo.

Assim, nesta nova conjuntura, a pintura volta a perder terreno, havendo mesmo um abandono em favor da escultura, ou outras práticas, que poderão também ser entendidas como uma forma de depuração e especificação de linguagens.

É significativo o caso de Pedro Cabrita Reis (ainda nos anos 80) que passa a uma prática de escultura e de instalação *onde o sentido de obscuridade e aforismo das obras mantém-se mas as metáforas são cada vez mais subtis.*[66]

Além da ruptura e da continuidade existe uma terceira via protagonizada por percursos independentes que utilizam de forma cruzada linguagens diversas, desde a

---

63 Ibid. p. 635

64 FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts, An October Book, The MIT Press, 1996

65 VIDAL, Carlos, *Definição da Arte Política*, Lisboa, Fenda, 1997

66 PINHARANDA, João Lima, *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Temas & Debates, 1995,p. 631

reflexão individual ao questionamento social, passando por problemáticas ligadas ao corpo (existência, linguagem, ausência, dilaceração, individual/social).

A fotografia apresenta-se, neste contexto, como a área onde é mais notório esse cruzamento, constituindo uma zona privilegiada de acção dos "novos" discursos artísticos, de que Helena Almeida é o exemplo maior, ainda mais, pela sua produção cruzar três décadas.

Salientam-se, ainda, nesta área, Valente Alves, Luís Campos (*Limiares*, 1993 e *Suburbana*, 1994, que *enfrenta a ocultação da morte e a exclusão social nas sociedades actuais*), Augusto Alves da Silva, André Gomes, Luís Palma, Daniel Blaufuks e Jorge Molder.

O aparecimento de estruturas como o *CCB*, a *Culturgest*, o *Sintra Museu*, o *Museu do Design*, o *Centro Português de Fotografia*, o *Museu de Serralves* e *o Instituto de Arte Contemporânea*, e ainda a reabertura do *Museu do Chiado*, juntamente com a procura de espaços alternativos como o *Museu de História Natural*, o *Museu da Electricidade*, o *Palácio Galveias*, a *Sala do Risco*, a *Cordoaria Nacional*, (Lisboa) a *Alfândega*, o *Mercado Ferreira Borges*, *Moagens Harmonia* (Porto), o *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*, o *Convento de S. Francisco* e a *Metalúrgica Alentejana* (Beja), entre outros, são factos notórios, que não têm paralelo no passado.

Evidentemente que esta dinâmica de *indústria cultural* vai aumentar a oferta a um público (que se quer) crescente, e abrindo oportunidades expositivas a um mais abrangente leque de artistas (portugueses e internacionais).

A quantidade e qualidade de informação aumenta, o que permite um maior acesso à actualidade internacional, tanto por parte dos artistas como do público.

Também são dignos de registo o aparecimento de novas publicações, de que são exemplo *Artes & Leilões* (1989), *Arte Ibérica* (1996), *Confidências para o Exílio* (1994), novos críticos (João Fernandes, Pedro Lapa, Miguel Von Haffe Pérez, Isabel

Carlos, Leonor Nazaré) novos eventos, (*Arte Pública*, Lisboa, *Jornadas de Arte Contemporânea*, Porto, *Europália'91*, *Lisboa'94, Capital Europeia da Cultura*, *Expo 98*) e mesmo a iniciativa do Metropolitano de Lisboa, com a entrega a artistas plásticos, da decoração das estações.

Em termos de descentralização são as Bienais que continuam a assumir esse encargo (V. N. Cerveira, Caldas da Rainha, Óbidos, Maia)

As exposições colectivas de jovens artistas constituem-se como alternativa às dificuldades e/ou fechamento do mercado.

Os Grupos apresentam afinidades de geração ou de formação, recorrem a espaços devolutos, em alternativa aos tradicionais espaços comerciais, criando, assim, a possibilidade de mostrar trabalhos que rivalizam com os dos nomes instituídos na década anterior.

Mesmo a dificuldade, que agora se faz sentir, de fazer pintura não vai impedir a afirmação de algumas carreiras, casos de Rui Serra, Fátima Mendonça, José Loureiro...

Heterogeneidade e pluralidade parecem ser a marca do tempo. Um *tempo que não pôde contar com um pensamento unificado e redentor ou uma ideologia federadora. Mas talvez seja essa a melhor herança dos ansiosos anos 90 – a impossibilidade de "ismos" tribais e autoritários".*[67]

Em 1990 é inaugurado o *Centro Cultural de Belém* para abrigar a primeira presidência portuguesa da comunidade europeia , abrindo ao público a 21 de Março de 1993.

---

67 MARTINS, Celso, "Os Anos 90 vistos por", *Expresso Cartaz*, 30 de Dezembro de 1999

Foi polémica a sua construção, ousadamente moderna, sobretudo pela proximidade do Mosteiro dos Jerónimos. Com projecto dos arquitectos Manuel Salgado e Vittorio Gregotti é constituído por três núcleos distintos: o *Centro de Reuniões;* o *Centro de Espectáculos* e o de *Exposições.*

Em 1991 Júlia Ventura, expõe na *Galeria Pedro Oliveira*, no Porto, dez anos de trabalho, praticamente todo desenvolvido na Holanda, e que mostra uma artista plenamente afirmada mas praticamente desconhecida no seu país. Revela também que esteve um passo à frente no desenvolvimento de novas problemáticas, que só se manifestarão em Portugal nos anos 90.

Paulo Feliciano, Carlos Vidal, Pedro Romero e Siméon Sáiz realizam a exposição *Manifesto*, no Convento de S. Francisco, em Beja. Cerveira Pinto, no catálogo refere e enfatiza a rejeição da pintura e critica revivalismos, referenciando universos críticos diferentes dos nacionais.

Surge em 1992 o colectivo *ZDB (Zé dos Bois)* mais tarde (1997) galeria.

Realiza-se a exposição *10 Contemporâneos*, na Fundação de Serralves, tendo *por objectivo mostrar o trabalho de dez autores que marcam de forma decisiva o momento actual da arte portuguesa e que são, ou poderiam ser, com o devido enquadramento institucional, parte integrante da situação internacional da arte contemporânea.*[68]

Uma selecção das *Obras da Colecção FLAD* são expostas pela primeira vez ao público no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

1993 é o ano em que se realizam as *II Jornadas Internacionais de Arte Contemporânea do Porto*, procurando abrir-se a uma realidade internacional.

---

68 MELO, Alexandre, in *Jornal da Exposição*

Engloba duas exposições: *A Pasta de Walter Benjamin*, comissariada por Andrew Renton, incluindo artistas britânicos emergentes, e *Coincidências*, na Alfândega do Porto, comissariada por João Fernandes. Destaque para João Penalva, com duas instalações: *Café* e *Arquivos*, revelando uma alteração de rumo no seu trabalho onde *o espaço era oferecido à sua própria reflexão e trazia para o seu seio as trocas sociais.*[69]

As *Imagens para os Anos 90*, na Fundação de Serralves afirmam práticas em ruptura com a década de 80 apresentando, entre outros, obras de Miguel Palma, Paulo Mendes, João Louro e João Tabarra, provocando reacções negativas de alguma crítica instituída.

É inaugurado em Badajoz o MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo), integrando no seu espólio uma colecção de Arte Portuguesa e que vai, nos anos seguintes manter um diálogo numa cidade que, sendo periférica, é simbolicamente lugar de encontro. A sua programação vai fomentar encontro de obras e autores, como no caso da exposição realizada em 1996 *Ecos de la Matéria.*

A exposição *Depois de Amanhã*, CCB, realizada, em 1994, no âmbito da Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura constituiu (...) *uma prioridade absoluta, visando integrar Portugal no circuito internacional da criação plástica contemporânea através de uma grande mostra internacional (...)* [realçando] *o papel preponderante desempenhado pelos artistas portugueses.* [70]

Também a exposição *Anos 60, Anos de Ruptura – Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos 60*, realizada no Palácio Galveias, e também no âmbito da Lisboa 94, constituiu um importante balanço de uma década marcante na cultura portuguesa, realizando a sua revisão histórica.

---

69 LAPA, Pedro, in "O Grupo e as suas Migrações", *Arte Ibérica*, nº 32, Fevereiro 2000

70 AFONSO, Simoneta Luz, in *Depois de Amanhã*, Lisboa, Centro Cultural de Belém//Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, 1994

Ainda sob os auspícios de Lisboa'94 a exposição *Do Sublime*, no Museu do Chiado (com obras de Michael Biberstein, Miguel Branco, Rosa Carvalho e Ruth Rosengarten) e no Museu de Arte Antiga (com uma instalação conjunta de Rui Chafes e Markus Ambach) *procura dar a entender a revisitação à pintura clássica (...) como aliciante proposta de releitura e diálogo com a história de arte* [71] segundo a estética do sublime.

Jorge Vieira vê ser concretizado, 40 anos depois, o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, em Beja. A obra, (maquete) fora premiada num concurso internacional em Londres, em 1953, *tendo no júri personalidades tão importantes no mundo das artes como Sir Herbert Read, Henry Moore, Giulio Carlo Argan, Alfred Barr Jr., entre outros.*[72]

Em 1995 realiza-se na Metalúrgica Alentejana, em Beja, a exposição *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação*, segundo pressupostos situacionistas de um "realismo activo" (Carlos Vidal) que se insurge contra uma cultura mercantil.

Têm ainda lugar várias exposições de colectivos de artistas com destaque para *Wallmate*, dos Finalistas da FBAUL onde são notórias as referências a uma cultura pop impregnada de realidade virtual e *Greenhouse Display, Jetlag, e X-Rated*, todas do colectivo *Autores em Movimento*. É criado o Grupo *Arttack*, nas Caldas da Rainha, revelando alguma descentralização de iniciativas.

É criado o *Instituto da Arte Contemporânea*, destinado a apoiar a criação artística, seguindo uma política cultural voltada para a contemporaneidade.

Em 1996 retomam-se as *III Jornadas de Arte Contemporânea do Porto* que englobam, na área das artes visuais, quatro exposições: Cildo Meireles, na Fundação de Serralves, a sua primeira mostra em Portugal; *Mais do que Ver* nas *Moagens*

---

71 AFONSO, Simonetta Luz, *Do Sublime*, Catálogo da Exposição, Electa/Museu do Chiado/Museu de Arte Antiga/ Lisboa Capital Europeia da Cultura '94

72 COIMBRA, Prudência Antão, *Jorge Vieira Ofício: Escultor*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tese de Mestrado, 2000, p. 56

Harmonia, onde quatro artistas portugueses, mais seis estrangeiros, realizaram projectos específicos para o espaço. *Eouv*, instalação de Sophie Calle na Sinagoga do Porto e *Curriculum Vitae*, no Instituto Francês

A exposição *Mais Tempo, Menos História*, Fundação de Serralves, no dizer do seu comissário, João Fernandes, procura *abordar o esvaziamento do conceito de geração para a apresentação da obra de jovens artistas.*[73]

A exposição do grupo CoBrA na Culturgest através da colecção do Stedelijk Museum de Amesterdão traz ao conhecimento do público português uma das mais

importantes produções artísticas da Europa do século XX.

A abertura ao público do *Sintra Museu de Arte Moderna,* feita em 1997, apresenta pela primeira vez a Colecção Berardo, constituindo-se como um importante acontecimento cultural.

A colecção reúne um conjunto notável de obras de arte contemporânea internacional, desde o período do pós-guerra até à actualidade, mantendo em aberto uma política de aquisições.

É criado o *Centro Português de Fotografia*, com sede no Porto

Realiza-se o *Festival Atlântico*, promovido pela *Galeria ZDB (Zé dos Bois)*

A *Expo'98* cria o maior Parque de Escultura em espaços públicos.

A exposição *Anos 80*, na Culturgest permite um olhar importante de rememoração.

Direcção: Escultura, ainda de 1998, comissariada por Rui Sanches, no *CAM* da FCG, com obras de Alberto Carneiro, Anish Kapoor, Claes Oldenburg, John

---

73 FERNANDES, João, in "A Propósito de 'Peninsulares' ", Artes & Leilões, nº 37, Fevereiro de 1996

Chamberlain, Rachel Whiteread, Richard Deacon, e Richard Serra, expõe o processo criativo dos artistas, trazendo para a exposição o ambiente de atelier.

No *CCB* Louise Bourgeois apresenta *Obras Recentes* da sua longa carreira.

É inaugurado em 1999 o *Museu de Arte Contemporânea / Fundação de Serralves* com a exposição *Circa/68*, apresentando uma selecção de obras do acervo do museu, cujo objectivo é colocar Serralves no mapa das exposições internacionais.O CCB acolhe o Museu do Design, vasta colecção de objectos de 1937 à actualidade, pertencentes ao coleccionador Francisco Capelo, que se constitui como um polo de contemporaneidade.

Julião Sarmento apresenta em Madrid, no Palácio Velasquez, a exposição *Flashback*, com obras desde 1990, apresentando um balanço da produção pessoal da década. *Não pretende ser uma retrospectiva , mas é um olhar retrospectivo sobre o que actualmente faço.*[74]

74 SARMENTO, Julião, "entrevista a Delfim Sardo" in *Arte Ibérica*, nº 28, Outubro de 1999

4

A ESCULTURA COMO METÁFORA DA MORTE

4. A ESCULTURA COMO METÁFORA DA MORTE

O mais forte de tudo é a morte e todos os criadores são influenciados por ela. Muito da arte tem a ver com a morte, com a incógnita[75]

Como já referi, a arte foi estimulada fortemente pelo temor dos mortos e dos deuses. A sua origem tem paralelo com a origem do pensamento e é este que define o Homem. O pensamento, ao permitir a consciência da morte, põe a arte ao serviço da "religião". Daí a arte manter com a morte uma relação de privilégio, que se verifica ao longo de toda a história da humanidade

A escultura tem, na sua origem, uma relação com o corpo humano, que mais nenhuma outra arte vai ter e manter. Revela-se nas formas propiciatórias de vida das Vénus pré-históricas, ou nas formas fálicas dos menires da arte megalítica. Estes tanto se podem ligar aos ritos funerários, como aos cultos de fecundidade – podendo ser vistos como representações das duas faces da mesma moeda que é a vida e a morte – ou ainda transformados em estátuas-menir, de culto guerreiro.

Na cultura ocidental essa relação privilegiada da escultura com o corpo, faz--se, de modo inequívoco e absolutamente marcante, na Grécia.

O escultor, pelas suas capacidades e pelo seu trabalho, ao realizar o encontro da matéria com a intenção mental, dando-lhe forma, torna-se demiurgo, semelhante aos deuses, porque cria.

---

75 DUATO, Nacho, in *Expresso Revista*, 22 de Setembro de 2001

Receptáculo da forma, a escultura, exprime a adequação entre a ideia e um pedaço de natureza (pedra, madeira...). É o que confere solidez à ideia. Mais que torná-la visível, objectiva-a. Deste modo congrega num corpo criado o subjectivo e o objectivo, na medida em que é imagem (representação/signo) e ser (objecto).

Assim a escultura, pela suas características, foi garante, durante séculos, da imagem-signo do Homem; espelho da forma do seu corpo, tornado volume, que o século XX estilhaçará. Contudo, mesmo as mais radicais formas de escultura continuam a usar o *nosso corpo e a nossa experiência do nosso corpo* [como] *tema dessa escultura – mesmo quando uma obra é formada por várias centenas de toneladas de terra.*[76]

Também pelas sua características, a escultura possui uma natureza mais dependente da relação que o artista mantém com o social. Assim, a encomenda é a fórmula que possibilita, e simultaneamente limita, grande parte da produção escultórica. Esta situação coloca a escultura numa posição de menor autonomia que a pintura, não só pelos custos de produção como pelas suas próprias características materiais, mesmo actualmente.

---

76 KRAUSS, Rosalind E., *O Duplo Negativo: Uma Nova sintaxe para a Escultura*, in *Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 333

A relação encomendador/artista é contratual, o que influi de modo indirecto na forma acabada.[77]

A autonomia progressiva das artes também vai libertar a escultura, nas suas formas, materiais, processos, produção (múltiplos/industrialização). Paralelamente ao processo de industrialização que arranca no século XIX também a escultura vai mudar abrindo caminho a uma reformulação interna.

Assim, a uma nova relação social vão corresponder novos materiais, novas formas, revelando aquilo que Adorno referiu como *conteúdo social sedimentado.*[78]

No caso de Portugal, no que se pode designar como século XX português, a escultura oferece um panorama que, no confronto com a pintura, sai ainda mais menorizado em termos de inovação e de modernidade. Para tal contribui de forma determinante a relação que a escultura manteve com o poder, como já foi referido.

Sendo esse poder ditatorial bastante prolongado no tempo, o controlo sobre a criação é evidente — através das encomendas — e pouco aberto a alterações aos cânones ideológicos estabelecidos.

---

77 *No obstante, el resultado inmediato de estas experiencias [el apoio generalizado de los gobiernos hacia el fomento de un arte público] restablecía una antigua relación de dependencia entre el artista y el patrocinador, una limitación que había sido superada por la producción artística al liberarse de las ataduras del encargo. Y aunque lejos de los antiguos condicionantes que este sistema imponía, su incorporación a los lugares públicos supone una inevitable sujeción a los criterios de patrocinadores y de una ciudadanía que asiente o rechaza y que posee la última palabra, el juicio inapelable, si no sobre la validez artística sí al menos sobre el destino de la obra.*
MANZANARES, Maria Luisa Sobrino, in *Escultura Contemporánea en el espacio urbano*, Electa, 1999, p.11

78 ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa, Ed.70, 1982

As reacções, contudo, fazem-se sentir. Progressivamente alguns autores vão construindo a sua libertação artística, através de uma libertação individual, de resistência e perseverança, que encontra estímulos na maior parte das vezes no exterior do país.

Estes comportamentos vão ter implicações directas ao nível da temática, da forma, dos materiais, dos processos de produção.

As preocupações individuais passam a diferenciar-se das "preocupações" do regime.

Deste modo passa a existir uma necessidade nova, diferente, de dar forma a essas preocupações, que podem ser de carácter individual e simultaneamente universal, passando por uma "revisão" da própria escultura, questionada dentro do seu próprio campo, através de um novo fazer.

A década de 60 é, em definitivo, a marca de uma ruptura. O contexto nacional, começa a reflectir o contexto internacional, sobretudo através da "emigração" efectuada.

Não só a arte, como, de forma transversal, toda a sociedade, começa a mudar mais depressa do que o desejável para o poder instituído. Reflexo dos novos tempos, a teoria do "orgulhosamente sós" vai sendo lentamente minada.

A emigração de artistas permite contactos com novas problemáticas decorrentes do Pós-guerra, as agitações estudantis, que resultam em convulsões sociais, também vão acabar por ecoar em Portugal a par de outros temas que começam a ser preocupação: a guerra fria, o nuclear, a libertação individual (o corpo, a sexualidade, o feminismo, a moda) a libertação colectiva (os movimentos de libertação anti-coloniais, que no caso português vão trazer a guerra e a morte). Tudo isto se vai fazer sentir, mesmo que de forma ténue ou filtrada, tanto na sociedade como na produção artística.

O nascimento da sociedade de consumo, que em termos internacionais começa ainda nos anos cinquenta, uma sociedade do bem-estar, vai ocultar cada vez mais a morte, dando origem a uma sociologia da morte que Jeofrey Gorer teorizará em *The Pornography of Death*, publicado em 1955. A partir de então cresce o silêncio sobre a morte. *À dramatugia da morte de ontem, sucede a comédia lúgubre da morte contemporânea: o moribundo deve representar o papel de quem não vai morrer, e os do seu meio participam nessa farsa. O moribundo é privado da sua morte, e a sociedade do seu luto. Só se chora, diz Gorer, em privado, as if it were an analogue of masturbation.*[79]

Consequentemente, também os espaços cemiteriais vão passar a reflectir alterações decorrentes da mudança que os conceitos de morte sofrem.

O que se pretende averiguar com este estudo é em que medida a arte se constitui, ainda, como último reduto da "visibilidade", já que esconder não é eliminar.

Não se trata de estudar a escultura funerária, que, grosso modo, deixou de ter produção significativa (próxima de um grau zero) mas de verificar que na produção escultórica dita erudita se manifesta, de forma directa ou metafórica, a presença da morte.

---

79 VINCENT, Gérard, *O Corpo e o Enigma Sexual*, in *História da Vida Privada, vol. 5*, Porto, Edições Afrontamento, 1991, p.340

5.

A METÁFORA DA MORTE NA OBRA DE ALGUNS ESCULTORES PORTUGUESES DA 2ª METADE DO SÉC.XX

5.1.

JOÃO CUTILEIRO
A HOMENAGEM PRÉ-PÓSTUMA

5.1. JOÃO CUTILEIRO

A Homenagem Pré-Póstuma

Como já foi referido anteriormente, a escultura portuguesa do século XX passa incontornavelmente por uma referência a João Cutileiro.

Será breve a apresentação do escultor, como o será a análise da sua obra sob a sombra de *Thanatos*, na medida em que o que imediatamente nos ofusca é o brilho de *Eros*.



D.Sebastião, 1973
mármore

Depois de abandonado o curso na ESBAL, frequenta a *Slade School of Art* em Londres de 1955 a 1959.

Conhece vários artistas mas é Reg Butler, seu professor de escultura, que o marca e que também o obriga a uma procura de um caminho próprio cuja imediata consequência são as suas primeiras figuras articuladas (1964).[80]

De regresso a Portugal, em 1970, o local escolhido para viver foi Lagos, no Algarve, onde permaneceu durante quinze anos e onde tem a sua obra de referência, D. Sebastião, (1973), *proposta crítica original para nova monumentalidade figurativa*.[81]

A obra causa, então, escândalo pela inovação visível na construção articulada de volumes, pelo emprego de mármores de cores diferentes em vez do habitual bloco único, pelo talhe mecânico não

---

80 *Conheci* [em Londres] *muitos artistas mas trabalhei com um – Reg Butler. Acho que me marcou bastante, pelo menos por aquilo que superficialmente me tornou mais conhecido por cá, as meninas.*
Estive muito próximo dele e fiz alguns Reg Butlers. Tão próximo estive que sempre tive a consciência de que houve mútuas influências. Por exemplo? Os olhos embutidos, de cor realista e metidos por trás, por onde depois assenta a cabeleira, fazia-os antes dele e fui eu que lhe disse como resolvia o problema, aliás numa altura em que já vivia cá e portanto não trabalhava para ele.
Trabalhei de início como seu discípulo e depois como assistente, por isso digo que fiz Butlers meus e dele, ou seja, que tanto executei peças que ele depois assinou como executei esculturas minhas de tal modo influenciado que pareciam dele.
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Cutileiro: "Já cortei mais mármore do que Miguel Ângelo..."*, *in* JL, n.º 90, 27 de Março de 1984

disfarçado, pela ausência de pedestal e, sobretudo, por apresentar aquele ar de menino inseguro, de elmo no chão.[82] Este "boneco articulado" acaba por questionar política e culturalmente o regime através do questionamento da linguagem escultórica e de uma inversão da monumentalidade comemorativa.[83]

Em 1985, o escultor, fixa-se em Évora.

Em ambas as cidades, a partir do seu atelier, vai exercer influência sobre uma nova geração de escultores que trabalharam directamente com ele ou sob a sua influência, marcando decisivamente o "regresso à escultura" da década de 80 que corta com a vaga conceptual anterior.[84]

A sua produção, prolífera e obsessiva, é caracterizada a nível técnico pelo uso de maquinaria industrial. Desde 1966 que Cutileiro usa máquinas eléctricas de corte de pedra, o que lhe permitiu um renovar da

---

81 FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p. 434

82 *Esta escultura assinala a ruptura com uma penosa tradição de estatuária fascista, que algumas esporádicas veleidades modernistas não tinham conseguido dissipar. É o sinal do fim de uma coisa velha, suja e pesada que se abatera como uma maldição sobre os espaços públicos de Portugal.*
MELO, Alexandre, *Os Anos 80 nunca existiram, in Panorama, Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Campo das Letras / Fundação de Serralves, 1999, p. 50

83 O carácter revolucionário desta obra pode ser posto em causa num contexto de questionamento da linguagem e da própria escultura que as décadas de 60 e 70 fazem. Se o contraponto for feito com a obra de Clara Menéres, *Jaz Morto e Arrefece*, do mesmo ano, verifica-se contudo que há um ponto de diferenciação essencial: o facto de esta não ter o carácter de obra pública.

84 É elucidativo o entendimento que Cutileiro tem da noção de discípulos e de "segredo profissional". Questionado sobre se tem discípulos responde: *Não enquanto tal.(...) Depois tenho muitos discípulos a nível tecnológico: qualquer pessoa que me pergunte como se executa qualquer coisa em pedra eu digo como é.*
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Ibid.*
Ou, de outro modo, *"A melhor maneira de mantermos os segredos profissionais é dizermos a verdade!"*
PACHECO, Fernando Assis, "Três escultores à mesa", in *JL*, n.º 55 de 29 de Março de 1983
Ver também PEDROSA, Inês, "De que falamos quando falamos de João Cutileiro", *Expresso Revista*, 17 de Março de 1990. Conversa com Manuel Rosa, José Pedro Croft e António Campos Rosado a propósito da Exposição Antológica de Cutileiro na Fundação Gulbenkian.

escultura figurativa, que nunca abandonou, pela introdução de uma prática revolucionária para no interior de uma forma tradicional.



Assim, a escultura de Cutileiro é atravessada por um intenso gosto de fazer que não se separa de um empenhamento físico, corporal, para o qual a máquina serve de intermediário. Fazer que passa por uma rapidez processual, que persegue um máximo resultado com um mínimo de trabalho.[85]



A sua obra tem assim marca original a nível técnico, fazendo com que o material seja factor determinante para o seu entendimento. Os materiais e a tecnologia em Cutileiro tornam-se também expressão.

É um trabalho caracterizado por apresentar marcas acentuadas de decorativismo. Desenvolve-se por séries temáticas e atravessa transversalmente níveis, estatuto ou direcção de linguagens, mantendo o seu autor, contudo, uma sinceridade de percurso.

O seu grande campo de acção é o de um erotismo que se torna referencial e ganha corpo no tema recorrente das "meninas", que lhe têm valido fama, dinheiro[86] e, também, visível desprezo, que em arte pode ser uma forma refinada de censura.



---

85 *A escultura, tradicionalmente, é uma arte lenta, estática, que pouco tem a ver com a rapidez com que as coisa se passam. (...) A rapidez dos processos actuais foi-me talvez ainda mais incentivada com a ida para Londres aos 18 anos. Eu tinha de dar resposta urgente a cada solicitação, quando não, seria tarde. Pude constatá-lo face à rápida mudança das situações. No fundo era uma necessidade de sobrevivência da escultura e portanto de mim como escultor.*
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Ibid.*

86 ...É lapidar a forma como Cutileiro justifica a sua relação com o mercado quando afirma: *Verifiquei, muito simplesmente, que ser artista passava necessariamente por vender o meu trabalho — e estou para conhecer quem não o deseje no fundo, mesmo que disfarce. Não há dúvida que uma das maiores gratificações que pode haver para um artista é ver que alguém é capaz de pagar pelos seus trabalhos. Mas também não há dúvida que a necessidade de vender retira ao artista grande dose de liberdade. E o problema é crucial na escultura. Não apenas para vender(... até para libertar o espaço do atelier para poder continuar a trabalhar).*
(...) O meu ponto de vista foi portanto — e é precisa muita arrogância para tomar uma posição tão humilde — essa velha constatação que passo a vida a repetir: o artista é um manufacturante de objectos decorativos para a burguesia intelectual.
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, Ibid.

Seria contudo redutor ficar só por esta análise. As séries dos Guerreiros, Cavaleiros, Peixes, Árvores, Flores, são disso prova.

No entanto se quisermos procurar invariantes imediatas, além do uso tecnológico, temos um fazer técnico de construção, de empilhamento de fragmentos. Como quem, com engenho, ergue um muro sólido a partir de fragmentos, de desperdícios e percebe que pode transformar o que não presta em ouro, como um alquimista.

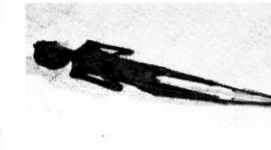
Esta forma de construir é imediatamente referenciada às séries de Guerreiros. Numa leitura irónica podemos ver que estes são feitos de destroços, feitos daquilo que produzem. Transportam a morte e pela morte buscam a imortalidade.



Guerreiro com Caveira de Touro
Polyester, Pó de Bronze, Fibra de Vidro
65X324X313cm

Mas a obra que emblematicamente serve para o presente estudo, sobre a relação da escultura com a morte, é a *Estátua Jacente do Poeta, Homenagem Pré-Póstuma a Helder Macedo*, de 1961.

Obra inquietante e de excepção no percurso de João Cutileiro *manifesta um grau de intensidade raramente repetido na sua obra.*[87]



Estátua Jacente do Poeta -Homenagem Pré-Póstuma a Helder Macedo,1961
Ferro
14X20X110cm

Trata-se de uma figura humana, em posição jacente e com as mãos sobre o peito. Construída com fragmentos de ferro, apresenta um aspecto descarnado de cadáver em decomposição, o que lhe intensifica a aparência macabra.

Além do enigmático título, o recurso a um modelo tradicional da escultura funerária, enfatizado por esse tratamento formal, põe-nos imediatamente na presença de uma peça que não deixa margem para a indiferença. Disso é exemplo o comentário de Artur Maciel, referindo-se à obra, que fez parte da II Exposição de Artes Plásticas, organizada em 1961 pela Fundação Gulbenkian na FIL: *No afilamento de uma figura, em cimento fundido, de João Cutileiro, mal existirá alguma ideia giacomettiana brotada da interioridade da memória, mas da* ***macabra estátua jacente****,* [sublinhado meu] *a aço e bronze, emanariam os eflúvios*



Estátua Jacente do Poeta -Homenagem Pré-Póstuma a Helder

87 PINHARANDA, João Lima, *Anos 50: uma Década de Fusão, in História da Arte Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 604

do surrealismo, mesmo quando não anunciados como "homenagem pré-póstuma" a um poeta.[88]

A estranheza produzida por esta obra incomoda. Pela forma, porque, não sendo realista, apresenta literalmente uma realidade descarnada, enfatizada pelo material e pelo processo construtivo, o que aumenta o grau de incomodidade. Pelo título, porque antecipa um fim trágico que está longe de uma ideia (preconcebida) de homenagem.

A estranheza desta homenagem deixa, contudo, de ser tão enigmática se recorrermos ao velho estereótipo de que só depois da morte o poeta vê reconhecido o seu valor, e aqui é ironia.

Se analisarmos a obra como herdeira de uma linhagem surrealista poderemos ver então aqui, mais que ironia, humor negro.[89]

Estamos, como já se disse, na presença de um jacente, descrito assim por Erwin Panofsky: *image étendue comme un corps immobilisé et rendu insensible part la mort (...) les mains sont toujours croisées sur sa poitrine ou l'abdomen dans une atitude de parfait repos, et les paupières sont presque toujours fermées ou baissées*[90]

Não cabe aqui fazer uma história dos jacentes na escultura, mas verificar, que esta obra apresenta, se não uma familiaridade, um caso de *pseudomorfose*[91] em relação aos jacentes que a partir do século XIV começaram a representar a condição verdadeira do morto. Esta situação verifica-se sobretudo depois da Peste Negra, em que se abandona a representação *au vif*, em efígie, não afectada pela decomposição, por

---

88 MACIEL, Artur, "II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian" *F. I. L.*, in *Colóquio*, n.º 17, Lisboa, F.C.G., Fevereiro de 1962, p. 40

89 — *Eu estava em Londres já há algum tempo e o Helder [Macedo] chegou depois. Um dia decidi fazer-lhe o retrato e como ele tem um ar mortal, cadavérico, decidi fazer aquilo assim. Achei que o ar cadavérico ia-lhe bem. Portanto foi uma coisa feita com muito humor, muito boa disposição.*
—Humor negro!
—*Não. Nem sequer negro, só humor.*
Em conversa com João Cutileiro, Setembro de 2001

90 PANOFSKY, Erwin, *La Sculpture Funéraire*, Paris, Flammarion, 1995, p. 67

91 Panofsky define como *l'emergence d'une forme A, analogue, voir identique, par sa morfologie, à une forme B, et pourtant sans aucun lien de filiation avec elle.*,PANOFSKY, Erwin, Op. Cit. p. 31

uma representação da morte *(normalement baptisée "transi"), image du corps mort couvert tout au plus d'un linceul et réduit à l'etat de squelette ou laissant apparaître les traces effroyables de la putréfaction.*[92] Surgem assim as representações do corpo decomposto, do cadáver ressequido e carcomido pelos vermes e do esqueleto.

Crê-se que esta prática se deveu a mudanças ocorridas no rito funerário ao longo do século XIII, em que se passou a interditar o espectáculo do cadáver, oferecendo em contrapartida a efígie do morto, exposta durante as missas. Deste modo a arte substituía a realidade crua tentando reproduzir de modo fiel o personagem agora escondido do olhar. Contradição atenuada porque a efígie do morto se apresenta como uma representação do vivo com os traços de morto. Por outro lado a pregação que as ordens mendicantes vão fazer, lembrando que a morte tudo consome, vai ajudar à exibição dos horrores, que terá na arte europeia um dos temas favoritos: a dança macabra.[93]



D.Inês, 1993
mármore
(Estudo)

Obra de excepção no percurso do autor é-o mais se pensarmos que a sua produção não remete para a tradição nórdica, onde sobressai uma angústia existencial, mas encontra as suas raízes mais profundas na sensualidade mediterrânica, ainda que esta, por vezes apareça marcada por traços macabros de que é exemplo a Capela dos Ossos, da Igreja de S. Francisco, em Évora, de que o autor necessariamente teria conhecimento.



D.Inês, 1993
mármore

Uma outra obra pode ser analisada por este prisma segundo uma indicação do próprio autor: a *Inês de Castro* de 1993, da Quinta das Lágrimas em Coimbra.

---

92 Ibid. p. 67

93 São inúmeros os exemplos desta corrente macabra, que se manifesta na Europa a partir de finais de Trezentos e que durante a primeira metade do século XVI se encontra bem viva no norte. São disso exemplos a *Morte a Cavalo* de Albrecht Dürer e o *Triunfo da Morte* de Peter Bruegel. Na Itália, a partir do Renascimento, a exploração científica do corpo trouxe para a arte o tema anatómico cirúrgico que mestres como Leonardo Da Vinci trataram. Neste sentido é de referir Andreas Vesalius, cuja obra *De Humanis Corporis Fabrica*, publicada em 1543 se vai tornar referência para uma plêiade de representações. Também os séculos XVI e XVII exprimirão esta angústia mórbida que têm na pintura de

Respondendo a uma encomenda, João Cutileiro dá novamente corpo a outro dos grandes mitos nacionais. Trata-se, no caso de D. Inês, de uma figura sentada num imponente trono, construída a partir de diferentes blocos que se articulam entre si. A figura apresenta o rosto completamente tapado pelo cabelo e não tem mãos.

A versão definitiva apresenta algumas alterações relativamente à maquete inicial, onde o manto, que dá volume ao corpo, é talhado num só bloco e, na ausência de cabeça, a coroa assenta directamente sobre a gola.

É possível verificar, seguindo as indicações do autor, que se trata da representação da coroação de D. Inês como rainha. Estamos, então, perante uma cena, a qual, retirado o elemento romântico, se torna macabra.[94] Tal cena, a ter tido efectivamente lugar, estaria, como acima foi dito, de acordo com o entendimento da morte que no século XIV existiria.

Assim, numa obra de carácter comemorativo, João Cutileiro consegue uma representação que, contrariando uma visão doce e melancólica, afirma e explora expressivamente a morte.

Poderemos, então, concluir como iniciámos. A sua obra apresenta genericamente uma visão solar do mundo, pontualmente quebrada pela sombra, na consciência porém de que a luz é indissociável da treva e que se *toda a escultura é feita contra a morte*,[95] também o humor é uma forma de a vencer.

Rembrandt dois ilustres exemplos: *A lição de Anatomia do Dr. Tulp* e *A lição de Anatomia do Dr. Deyman.*

94 *—Está morta. Não tem cara por isso.*

Quando me pediram para a fazer, visitou-me o símbolo romântico do amor eterno e aquela imagem da escola primária, em que D. Pedro a senta no trono e põe a corte a beijar-lhe a mão. É então que eu faço o que fez D. Pedro, ponho-a no trono. Se reparar, o trono é tão importante como D. Inês.

Também não tem mãos. Não lhe fiz as mãos porque senão acho que vomitava.

Em conversa com João Cutileiro, Setembro de 2001

95 Em conversa com João Cutileiro, Setembro de 2001

5.2.

JOÃO VIEIRA
A VÉNUS NEGRA

5.2. JOÃO VIEIRA

A Vénus Negra

No contexto deste estudo o nome de João Vieira surge, naturalmente, pela importância que o tema da morte assumiu em algumas das suas obras.

Sendo um dos artistas do KWY merece, também por isso, relevo especial, aliado ao facto de ser um dos introdutores em Portugal duma prática vanguardista ligada a um fazer conceptual.

É a frequência dos dois primeiros anos do curso de pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa que o põe em contacto com artistas do meio Neo-realista: Júlio Pomar, Lima de Freitas e Rogério Ribeiro, com quem partilhou atelier.

Abandonado o curso, encontramo-lo juntamente com José Escada, Gonçalo Duarte e René Bertholo na partilha de um atelier por cima do Café Gelo, estabelecendo-se assim uma ligação à corrente surrealista, via "Grupo do Gelo", que vai marcar em definitivo a sua arte, sempre ligada à poesia.

Em 1957 parte para Paris, para fugir à *situação de claustrofobia. [...] situação de treva permanente e de profunda ignorância.*[96]

Frequenta a Académie de la Grande-Chaumiére. Conhece Vieira da Silva e Arpad Szènes e, de regresso a Portugal, em 1959 expõe em Lisboa, na Galeria do Diário de Notícias *uma pintura que usa referências*

poéticas para composições duplamente legíveis, como pintura e como texto indecifrável,[97] que se torna assim o lugar onde ganham corpo todas as experimentações posteriores e lugar onde essas experimentações sempre regressam.[98] Pintura que se consuma no domínio do puramente visível partindo daquilo que é puramente imaterial: a palavra.

Nesse mesmo ano regressa a Paris, agora com uma bolsa da Fundação Gulbenkian, para trabalhar, durante dois anos, sob orientação de Arpad Szènes.

Mas a grande aventura parisiense acontece com a criação do KWY, de que é um dos membros. O grupo foi criado em volta da revista do mesmo nome (1958-1963), fundada por Lourdes Castro e René Bertholo. A estes se juntam Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro, José Escada, Jan Voss, Christo e João Vieira.

Durante este tempo contacta também com o grupo espanhol El Paso (Saura, Millares, Feito) que também colaborará na revista KWY.

De regresso a Lisboa em 1962, permanece dois anos ensinando pintura na Escola António Arroio, para voltar a Paris em 1964.

No ano seguinte parte para Londres onde ensina no *Maidstone College of Art*, durante um ano. Aqui vai conviver com nomes como Paula

---

96 LETRIA, José Jorge, "João Vieira. Uma Ciência chamada Arte", in *JL*, n.º 388, de 12 de Dezembro de 1989

97 RODRIGUES, António *in Anos 60 Anos de Ruptura, Uma perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte/Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, 1994.

98 *(...)a escolha muito antiga de um tema contestatário a (letra contra a leitura leitura ela própria) não reduziu de nenhuma maneira a semântica do seu unívoco trabalhar a uma via estreita pelo contrário"(...)*, SOUSA, Ernesto de, *in* catálogo de Expo AICA SNBA 72

Rego, Menez, Cutileiro, Bartolomeu Cid, Mário Cesariny, Alberto de Lacerda, Helder Macedo.

Esta bipolaridade, característica da emigração artística portuguesa da década de sessenta, vai permitir um contacto com a conjuntura internacional, possibilitando uma actualidade informativa, impossível de acontecer então em Portugal. É também importante referir que este vaivém acaba por ser importante em termos de fazer chegar um "ar do tempo" ao *reino cadaveroso*.

Em 1967, novo regresso. Vai dedicar-se quase exclusivamente à cenografia teatral, onde virá a receber alguns prémios, e no ano seguinte alarga esta actividade à televisão, que mantém profissionalmente até 1972.

Esta ligação não vai ser alheia ao modo como a sua evolução artística se vai processar, num transbordar da pintura para trabalhos mais híbridos, ligados à escultura, à instalação e à performance.

É neste contexto que em 1970 apresenta na Galeria Judite Dacruz a instalação/espectáculo/performance *O Espírito da Letra*, onde inaugura uma prática dissidente da pintura, mas mantendo com ela uma relação de interesses e preocupações, conferindo-lhe novos sentidos através de uma contaminação com outros domínios artísticos.

Aqui, as letras expandem-se e saem da tela autonomizando-se como monumentos que simbolicamente destrói, numa performance final. O artista, ironicamente vestido de sacerdote e acompanhado por crianças,

destrói, em ambiente de festa, as enormes letras, operando pela via iconoclasta uma dessacralização do objecto artístico.

É então através do teatro (origem de meios e soluções técnicas) que passa para novos materiais (o corpo, a luz, as coisas) e também para novos rituais (situações que, apesar de encenadas, permitem a participação).

A partir de então passa a desenvolver acções em diversos registos contemporâneos com uma vanguarda internacional onde surgem o Happening, a Performance, o Vídeo e a Instalação.

No ano seguinte, na mesma galeria, volta a apresentar nova instalação/performance, *Expansões, (Exposição Mole)*, agora com a participação de modelos profissionais que, ao vestirem as letras, (re)afirmavam uma presença humana, numa íntima relação do corpo com as formas, numa atitude que poderá ser localizada entre as de Yves Klein (a presença do corpo) e Claes Oldenburg (as esculturas moles).

De novo o ambiente de festa. O público, ao entrar na galeria, cujo chão está coberto de letras de espuma de poliuretano, entra na obra. Instala-se e é chamado a actuar.

Quando os modelos, no final, vestem as letras V, I, D, A, numa íntima relação do corpo com as formas, materializa-se a ideia de fusão arte-vida, cara a João Vieira, que afirma que é *através da actividade artística* [que se] *aprende a viver e desde sempre* [tem] *tentado ligar as duas coisas.* Conclui dizendo: *Para mim, arte é vida.*[99]

---

99 VIEIRA, João, in *JL* nº101, de 12 de Junho de 1984

No Prémio Soquil-70 (Galeria Buchholz, Lisboa, 1971) — em que lhe é atribuída uma Menção Honrosa referente à exposição individual na Galeria Judite Dacruz— expõe uma tela, que destrói na inauguração, num acto reactivo, provocatório e de desconforto perante um mercado que sob a capa do puro comércio, se mostra interessado (interesseiro) numa arte de vanguarda.[100]

Na *Expo AICA 72* Ernesto de Sousa, apresenta na secção *Do Vazio à pro-vocação* uma "recuperação" das letras da exposição *Expansões* e João Vieira realiza uma performance/escultura de título *Incorpóreo I*, onde constrói um sarcófago em poliuretano rígido de onde faz surgir uma mulher.

---

100 Com estas exposições de carácter conceptual o pintor pretendia "intervir espectacularmente" e "provocatoriamente" no meio artístico português, criticando a forma como se fazia arte em Portugal. E assim, segundo afirma, divertiu-se muito, divertiu muita gente e, sobretudo, fez com que as pessoas pensassem. A motivá-lo estava uma questão **"de ordem ética"**.
DE CARVALHO, Paula Torres, in JL n.º 101, de 12 de Junho de 1984
Noutra entrevista a Nelson Di Maggio, refere: Eu nunca deixei de pintar. Comecei a fazer "performances" numa altura em que em Portugal se ganhava muito dinheiro com a pintura. Era uma altura, portanto, em que os bancos investiam na pintura, um período de falso boom económico do país. Período que acabou com o 25 de Abril. Esses meus primeiros trabalhos eram trabalhos de desmistificação — o mito da pintura moderna de grande qualidade que se vendia a preços muito altos. Eu não nego o valor da pintura como obra de arte. O que eu posso denunciar, e que é importante no plano ético, são certas situações em determinados períodos.
A primeira "performance" que eu fiz foi a destruição metafórica (e real) da pintura (era um quadro meu que custava 60 contos). Em 1971, na Buchholz. Custou-me muito destruí-lo. Para além do dinheiro era um quadro meu. Mas foi preciso fazê-lo para dar-lhe sentido.
DI MAGGIO, Nelson, "João Vieira e o caso da Vénus de Milo", in *JL*, n.º 2 de 17 de Março de 1981,

Este trabalho vai fazer parte de um conjunto de obras que constituem o maior centro de interesse do presente estudo: são aquelas em que o tema da "morte" se apresenta de forma inequívoca.

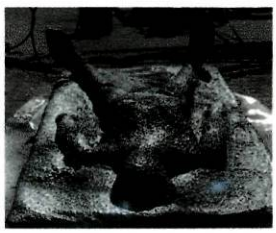
Começando por analisar o título, desde logo se sublinha a referência ao imaterial, ao *Incorpóreo*. Se incorpóreo é o que não tem corpo, o imaterial, a sua presença consegue-se através da matéria de suporte que reflecte a sua memória.

Com efeito, o ser necessita de um suporte, de um corpo. Daí, a necessidade da presença física dos espectadores, tornados testemunhas ao ser confrontados com uma imagem chocante que os coloca perante a inevitabilidade de fim de festa. Desta forma se obtém um duplo resultado — se por um lado se alude à ausência de materialidade física, por outro pode estar a reflectir-se a própria natureza da acção artística. O *Happening* é, naturalmente, incorpóreo, na medida em que se esgota em si mesmo, permanecendo, unicamente, na memória de actores e espectadores.

O sentido do espectáculo perseguido por João Vieira é melhor servido pela antropomorfização. O corpo é apresentado e não representado. E qualquer corpo carrega em si o perecível e o eterno — o corpo e a alma.

Mas aqui o corpo torna-se representação e no campo da representação a imagem que se tem da morte não é a morte.

Ao longo da performance vai-se construindo um sarcófago e os sarcófagos, como se sabe, alimentam-se de corpos. Pela teatralização, encenação em que o corpo se torna máscara, encena-se um "desnascer".









Incorpóreo I, 1972
Poliuretano Rígido
Fotogramas de um filme de Manuel Pires que documenta a Performance

Elemento presente em todas as performances anteriores, a mulher individualiza-se e passa a figura central. João Vieira parte numa busca sobre e à procura do corpo numa viagem em que *Eros* e *Thanatos* se encontram.

A Figura feminina é aqui usada como símbolo de uma intemporalidade. É através da mulher e da sua capacidade reprodutora que se assegura a continuidade, logo uma vitória sobre a morte. A Mulher confunde-se aqui com o princípio/futuro e fim/passado. O sarcófago transforma-se em útero que conduz ao nascimento. A acção parece um rio que regressa à nascente e quando chega, ao desnascer, morre. Assim o regresso a um invólucro protector é também esse equivalente, da morte ou do antes do nascer.

O mistério da Vida é o mistério da morte. Mas para pensar a vida, João Vieira recorre a uma inversão temporal fazendo sair a Mulher de um sarcófago, símbolo do fim, num *flashback* que pode ser entendido como um desmorrer.

Por seu turno a acção (a vida) corre sobre um chão de palavras,[101] que cobrem o chão da galeria, Babel que é necessário descodificar.

Nas letras residem todas as palavras e a possibilidade de, pela palavra, pela poesia, encontrar um sentido para a vida. Assim, a busca de

---

101 *..."só não nos faltou o chão porque, entretanto, tropeçamos e caímos sobre um colchão fofo , formado de um montão de letras gigantescas de João Vieira, recortadas e objectualizadas em espuma acrílica, onde cada um pode deitar-se a seu modo, incorporando-se num abecedário desarticulado da sua função habitual."*

GONÇALVES, Eurico, "Artes Plásticas: Salão da Crítica 1972", in *Flama*, 25 de Agosto de 1972.

significado da vida implica um esforço, e a partir daí, talvez, encontrar um sentido para a morte. Pior que uma morte sem sentido é uma vida sem sentido.

A sua participação na SACOM II, vai incluir outra performance (*Incorpóreo II*) que é como que uma continuação da acção/performance de 1972, e que "devolve" o sarcófago de *Incorpóreo I* à natureza. *Ouro* [que se] *espalhou num ribeiro de Malpartida onde o "sarcófago" ficou depositado.*[102] A acção decorreu em 11 de Abril de 1979, no Museu Vostell em Malpartida de Cáceres e consistiu em largar o sarcófago em poliuretano rígido sobre as águas douradas de um ribeiro.





Incorpóreo II
Poliuretano Rígido
SACOM II, 11 de Abril de 1979

Aqui o título, aparentemente, põe-se mais de acordo com a forma: a ausência de um cadáver reforça a metáfora da morte e da sua incorporalidade.

Agora a acção decorre na natureza e a "devolução" do sarcófago a essa mesma natureza remete inevitavelmente para conceitos arcaicos de uma natureza-mãe que aceita de novo no seu ser o filho morto. E é este repouso no seio elementar que vai permitir a preparação para um renascimento. A natureza-mãe determinará que a morte se transmute em novo nascimento.

Contudo a ligação à água faz com que haja um curto-circuito entre uma acção poética e os conceitos arcaicos das *águas-mães* que, no dizer de E. Morin, é *o grande tema de morte-renascimento que engloba e*

---

102 SOUSA, Ernesto de, *Ser Moderno em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 189

amplia todos os poderes: o das águas e aqui a água é dourada, cor das divindades.

A água é fonte e símbolo da vida e o seu culto está presente em todas as mitologias, sendo a mais frequente a da renovação/criação. É assim que, por exemplo, na perspectiva que egípcios, hebreus e hindus têm sobre a água, esta é a essência do poder passivo ou feminino: a humidade como o mais fecundo dos elementos, base da criação.

As simbologias que a água transporta são inúmeras, mas tendendo para uma universalidade. Apresenta um poder de renascimento e de vida, presente na magia, nos mitos, nas religiões. É fonte de rejuvenescimento e de juventude e guardiã de todos os segredos da vida.

O baptismo, rito iniciático, originalmente imersões totais, são purificações e símbolo de um novo nascimento. Virtude regeneradora que se mantém, a outros níveis, no uso termal ou mesmo, modernamente, no simples banho.

Aparentada ao sangue, fluido vital, a água é figurada também pelo rio que corre atravessando a terra em direcção ao mar, que representa, por sua vez, a imensidão misteriosa para onde se encaminha a vida e onde ela se origina.

De referir também que a água serve para abluções purificadoras das estátuas santas da índia e do Extremo Oriente.

Assim, nesta performance, em que a obra é largada num riacho de Malpartida, a água acaba por assumir um papel primordial. Torna-se

matéria à qual regressa a matéria, forma de comunicação com o cosmos que é também o *cosmos da morte.*[103]

Neste sentido cíclico, Edgar Morin faz notar que *o mar irá trazer em si a grande harmonia, a grande reconciliação com a morte*, lembrando que também na vida intra-uterina do feto humano existe essa ligação aquática da qual o homem *talvez sinta reminiscências.*[104]

No caso desta acção, esta ligação ao anterior trabalho pode ser lida como o fechar de um ciclo, na medida em que, iniciada anos antes, é agora terminada.

Enquadra-se num ciclo de morte-renascimento, que encontra na natureza a harmonia cósmica da morte. Regresso às origens em que, por uma lei de metamorfose que é reconhecível na natureza, a toda a morte sucede nova vida. Assim, *a morte* [torna-se] *menos que nada.*

Deste modo exprime também a *estrutura profunda do individualismo humano que se recusa a considerar a morte como um fim, e faz dela um além,*[105] aqui o sarcófago antropomórfico, simbolicamente, figura não uma individualidade mas uma universalidade.

Assim, é *incorpóreo* na medida em que é um receptáculo vazio — dentro do sarcófago só ficou um vestido, uma memória do corpo que o vestiu. *Desapareceu o corpo que foi cadáver,* [numa] *brevíssima poalha que se desfez e desliza na corrente (colorida) do tempo até desaparecer*

---

103 BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, citado em MORIN, Edgar, *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publicações Europa-América, p. 120

104 MORIN, Edgar, Op. Cit, p. 120-121

105 MORIN, Edgar, Op. Cit, p. 124

como coisa natural, como coisa do mundo circunstante.[106] Ou, porque a morte, sendo o momento da duplicação, separa o corpóreo da "alma" incorpórea.

Em todo o caso, pela forma, pelo acto, não deixa de remeter para uma presença da morte. Contudo, João Vieira sabe e afirma que *é através do processo de criação artística que o homem pode ultrapassar a morte.*[107]

Também em *Incorpóreo III*, de 1979, podemos ver reminiscências dessa metaforização da morte, e de novo o título a reforçar, ainda com mais veemência a ideia: efectivamente neste trabalho parece que o corpo se perdeu para dar lugar à sua memória. Sombra materializada, silhueta linear.



Incorpóreo III, 1979
Poliuretano Rígido, Relevo e Pintura

É o suporte, como matéria da memória desse corpo, que se torna obra. João Vieira manuseia a matéria (poliuretano) numa busca de materializar o que já não é, o que perdeu a forma, o que perdeu o ser.

Neste caso, entre Descartes e o seu erro,[108] João Vieira não diz *penso logo existo* mas *existo logo penso*. Se só morremos quando morrer o último ser que se lembrar de nós, então, também a memória precisa de um corpo para existir.

---

106 JORGE, João Miguel Fernandes, *Letras, in João Vieira, Percursos 1960-2001*, s/l, ACD Editores, 2001

107 VIEIRA, João, in *Manifesto del Lavadero*, Malpartida, 11 de Maio de 1980

108 Cf. DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes*, Men MartinsPublicações Europa-América.

O material usado, poliuretano rígido, que descobre através de actividade profissional desenvolvida numa fábrica, permite-lhe dar forma/corpo às suas acções/espectáculo. É a matéria que usa para tridimensionalizar a bidimensionalidade das letras/imagem, transformando-as em roupas que cobrem corpos. Também usado para realizar o sarcófago, ou transformar o suporte da pintura em matéria (relevo/corpo) que aprisiona uma sombra (*Incorpóreo III*).

A participação de João Vieira na *Alternativa Zero*, em 1977, vai consistir numa sala vazia, *Câmara Obscura*, onde, em busca de uma poesia *feita por todos*, o autor se retira da obra. No entanto a sala, monitorizada com um sistema vídeo, permite que cá fora se "apreciem" as livres e espontâneas intervenções dos espectadores, então transformados em actores.[109]

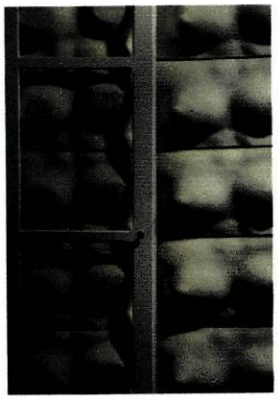
É ainda o corpo e a sua passagem pelo tempo que interessam a João Vieira.

Depois de em 1980 fazer parte da representação portuguesa à bienal de Veneza, no ano seguinte, fazendo jus ao seu dinamismo

---

109 *Tive conhecimento, nessa altura, da existência, nos finais do século XIX, de uma bizarra máquina óptica chamada "câmara obscura", que servia para projectar na parede de uma sala, de janelas tapadas, uma imagem da rua, através de um jogo de espelhos e lentes. Concebi então, para a exposição "Alternativa Zero", um quarto fechado com o chão forrado de colchões de mamas de Vénus, cujo interior era visto cá fora, através duma imagem televisiva. Os visitantes seriam entrevistados, ao sair, do quarto, sobre as suas relações com a "arte".*
VIEIRA, João, in *JL*, n.º 2 de 17 de Março de 1981
Contudo, devido a impedimentos, não foi possível ter atempadamente os colchões pelo que João Vieira optou por deixar a sala vazia para ser preenchida pela criatividade do público.(n.a.)

operativo diversificado, apresenta, na Galeria Diferença, em Lisboa, uma exposição Instalação / pintura / escultura / performance, de título *Mamografias*. Esculturas em poliuretano flexível moldadas a partir dos seios da *Vénus de Milo*. A origem destas esculturas remonta a 1975 quando reduz a Vénus aos simbólicos seios, que multiplica em várias versões.



Viuva Fresca ou Viúva Duchamp, 1981
Madeira, Espuma de Poliuretano, Fio de Seda
200x100

A instalação, inicialmente prevista para a *Alternativa Zero*, é aqui apresentada e sobre isso João Vieira diz que só agora este projecto se concretizou *por razões de ordem económica. Fui-o elaborando até à sua actual cristalização. Acrescentei-lhe três Vénus de carne e osso, estruturei as entrevistas, e mostro "objectos de arte" que só poderia ter realizado posteriormente ao processo.*[110]



Viuva Negra ou Viúva Man Ray, 1981
Madeira, Espuma de Poliuretano, Fio de Seda
120x82.5x185

Começando pelo título esta exposição pode ter imediatamente uma ligação directa ao tema que aqui se trata. O termo "mamografias" assume uma ligação imediata com o cancro e consequentemente com a morte. Embora esta interpretação, seja hoje, condicionada pelo nome, agora comum, de um exame médico, é o próprio artista quem, na altura, faz a sua ligação com a morte.

Assim, recorrendo às suas palavras, é possível fazer prova de uma preocupação que até aqui intuímos. Respondendo à pergunta de Nelson Di Maggio sobre *o que propõe(s) com esta exposição?* João Vieira diz: *Penso que é um trabalho sobre o eixo vida/morte e sobre as três figuras femininas que fazem parte da vida dos homens: a mãe, a companheira e a morte. Portanto eu unifico numa só e estabeleço uma relação entre morte/destruição e amor/vida. Como símbolo da morte escolhi uma mulher negra. Uma Vénus negra, que não está dentro dos cânones de*

110 VIEIRA, João, in *JL*, n.º 2 de 17 de Março de 1981

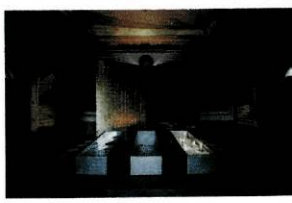
beleza que nós, por questões de civilização e cultura, associamos com a negritude e a morte. Aquela mulher negra pode funcionar como símbolo de beleza, porque é, de facto, muito jovem e muito viva, e ao mesmo tempo aceita-se facilmente que ela encarne o papel de destruidora, da morte.

Sobre a origem desta ideia das três mulheres continua: *Há um texto de Freud, chamado "O enigma dos três cofres", baseado nessas três figuras femininas. Para além da figura da morte está a imagem maternal, de beleza mais clássica. É aquela figura na qual estou sempre a mexer, dou-lhe ordens, modifico a sua posição em relação a mim. É a figura que me preocupa mais, com a qual estou menos distanciado. Nesta figura maternal sinto-me menos separado, porque é como eu próprio ao colocar-me, como artista, numa posição geradora. A arte é criação e associo-me à imagem feminina criadora. A terceira figura é a mais distanciada. No final de contas é a imagem da companheira sexual. É a mulher que na "performance" come maçãs com uma lascívia no comportamento.*[111]



Silêncio Chinês, 1993
Instalação, Antigo Edifício Eduardo Martins, Chiado

Depois deste novo encontro entre Eros e Thanatos e para finalizar, é de referir ainda *Silêncio Chinês*, Instalação / pintura / performance, que realiza em 1993 no antigo edifício Eduardo Martins, criando, *nas ruínas do Chiado, a câmara ardente das suas caligrafias* orientais que forram o átrio onde se apresentam os sarcófagos e onde o gesto caligráfico de João Vieira exerce *sobre a morte de Lisboa o ritual chinês da morte.*[112]



Silêncio Chinês, 1998
Instalação, Átrio do Teatro Garcia de Resende

111 VIEIRA, João, Ibid.

112 BASTOS, José Gabriel Pereira, *Da Arte como Monstro Necessário ao Artista-Mito*, in *João Vieira, Percursos 1960-2001*, s/l, ACD Editores, 2001

Depois de uma estadia em Macau, relembra a poesia e a vida de Camilo Pessanha, poeta que concentra em si as relações entre Oriente e Ocidente.

Sobre *"Silêncio Chinês"* diz ainda Cristina Azevedo Tavares que [assume] *não só a decadência ou morte de valores e atitudes, simbolizados nos cafres, (...) mas ainda apontam o sentido de uma regeneração* reafirmando também a ideia de que as ruínas do Chiado se adequam à apresentação da obra que assim *repõe (...) de modo simbólico o portal de Macau, as suas ruínas e a presença do ritual chinês da celebração da morte.* [113]

Esta instalação (*Silêncio Chinês*) com os três sarcófagos, é apresentada também no átrio do teatro Garcia de Resende, em Évora, em 1998, *enquanto que a*[s] *letra*[s] *marca*[m] *e regista*[m], *a ausência de um corpo*[114] ocupando os camarotes do dito teatro como *Espectadores*.

Fartas de serem vistas, as letras são agora espectadoras no *grande teatro do mundo*.

---

113 TAVARES, Cristina Azevedo, "Carta de Lisboa", in *Colóquio-Artes*, n.º 98, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 65

114 JORGE, João Miguel Fernandes, *Letras*, in *João Vieira, Percursos 1960-2001*, s/l, ACD Editores, 2001

5.3.

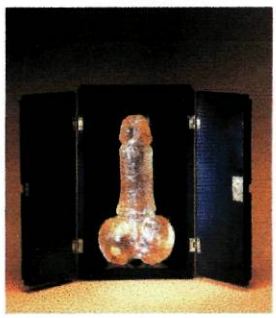
CLARA MENÉRES

A HIPER-RELIDADE DA MORTE

5.3. CLARA MENÉRES:
A Hiper-realidade da morte

Formada na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, em escultura, a sua acção, a partir de meados da década de sessenta, é de intencional intervenção.

As suas obras apresentam ostensivamente temáticas sexuais de modo provocador, interventivo e feminista. São a imagem do espírito da época apresentando, contudo, um afastamento de uma certa neutralidade crítica que a *POP*, modelo recorrente nesses anos, sempre manteve.



Relicário, 1969
resina sintética e
madeira lacada
28X18X18cm

Durante os Anos 70 a sua obra é especialmente marcada por uma intervenção política, cujo emblema maior é a peça *Jaz Morto e Arrefece,* de 1973, (anti)monumento ao soldado morto na guerra colonial. Na conjuntura revolucionária do 25 de Abril vai participar em intervenções urbanas, visando uma socialização da arte, integrada no grupo Acre.

Neste sentido a sua arte, apresentando uma forte carga de atitude pública, vai com frequência revelar um carácter subversivo e incómodo pelo realismo cru que apresenta nas suas imagens. Seja através do "retrato" crítico-social mostrado em *A Menina Maria Amélia que vive na Rua do Almada* de 1968,[115] em que aborda a prostituição, seja pela forte carga erótica e sexual que mostra em *Relicário*, de 1969, ícone machista que utiliza para denunciar a condição submissa da mulher num mundo masculino.

Neste contexto também é de realçar a escultura de terra e relva, *Mulher-Terra-Vida*,, onde conjuga poesia e ironia acerca da fertilidade e da *origem do mundo,* apresentada na Alternativa Zero em 1977, que Jorge Listopad apelida de *tumba-mulher*, em recensão no jornal *Expresso* de 25 de Março de 1977.



Mulher-Terra-Vida, 1977
moldagem com relva

Outra versão, desta obra, de maiores dimensões foi apresentada na Bienal de S. Paulo.

---

115 Actualmente exposta no Museu Amadeo de Souza Cardoso, Amarante

Só o facto de se revelar consentânea com a realidade internacional, formalizando em obra preocupações que vão além do artístico, esta obra já seria marcante. Mas também porque, ao radicalizar a ideia de monumento, alarga o campo disciplinar da escultura, como mostra o próprio processo de construção.[116]

As preocupações que apresenta ligadas a uma ideia de ecologia e as intervenções de Land Art, podem também estabelecer uma ponte para uma presença metafórica da morte.

Para além de uma tomada de consciência de época de que o mundo está doente, esta obra torna-se quase a materialização formal de uma ideia arquétipa de "Mãe-Terra", a partir da qual se nasce e à qual se volta. Daí Jorge Listopad tê-la apelidado "tumba-mulher", na medida em que, arcaicamente, *toda a morte anuncia um renascimento, todo o nascimento provém de uma morte, toda a mudança é análoga a uma morte-renascimento — e o ciclo da vida humana inscreve-se nos ciclos naturais de morte-renascimento*. Esta ideia arcaica de mãe-terra é algo que se mantém presente ao longo da história da humanidade, constituindo-se como um *universal*, no dizer de Morin. Este mito da morte--renascimento está intimamente ligado à figura maternal, *maternidade também da "terra-mãe", do mar-mãe, da natureza-mãe que aceita de novo no seu seio o morto-filho*, analogias que se ampliam com a fixação numa *mãe-pátria ou na proximidade do mar infinito, à medida que se for aprofundando a ideia de que o morto repousa no seio da vida elementar*.

Assim a figura maternal, alargada à figura universal da natureza, remete o homem para um estado em que *o que diz respeito à morte é o*

---

116 *Na situação da pós-modernidade, a prática não se define em relação a um determinado meio – a escultura – senão em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, para as quais pode utilizar-se qualquer meio – fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura.*
Deste modo, o campo proporciona ao artista um conjunto finito mas ampliado de posições relacionadas que empregar e explorar, assim como uma organização da obra que não está ditada pelas condições de um meio em particular.
KRAUSS, Rosalin, *La Escultura en el Campo Expandido* in *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp. 301, 302

que existe de mais universalmente infantil no homem,[117] levando, num limite esquizofrénico, à ideia de um desnascer, de um regresso ao ventre materno.

Assim, nos conceitos arcaicos, a presença da mãe-natureza substitui a mãe real, através dos *elementos para onde regressa o morto e onde se preparam os nascimentos, que irão ser "maternalizados"*, num ciclo onde são evidentes as analogias cosmomórficas – *em que a mãe é assimilada ao cosmos* – *e antropomórfica* – *em que o cosmos é assimilado à mãe.*[118]

Esta analogia de uma terra-mãe é reforçada também pela prática pré-histórica de sepultamento em "posição fetal". O morto regressa à terra para, por analogia, a terra-mãe poder transmutar a morte em novo nascimento.

Esta metáfora ganhará força plena nas grandes civilizações agrárias e marca o homem pelo lugar de nascimento. É ainda a magia da terra natal que se impõe e que provoca a dor do banido, do *desterrado*, do exilado. Aqueles que, morrendo, ficarão para sempre separados da terra-mãe. Daí que seja frequente o chamamento da terra à medida que a morte se aproxima.

Num outro contexto, que não cabe aqui desenvolver, mas que de algum modo se relaciona, porque a arte reage ao *mal estar da civilização*, o facto de actualmente tanto a morte como o nascimento se darem no hospital, transformam-no no maior dos *não-lugares*.

Assim, o homem deixou de possuir um sentimento de pertença a um lugar. Paralelamente Rosalind Krauss afirma que também a escultura, ao ultrapassar a lógica do monumento, entra no espaço da sua *"condição negativa", numa espécie de deslocalização, de ausência de habitat, de uma absoluta perda de lugar.* [119]

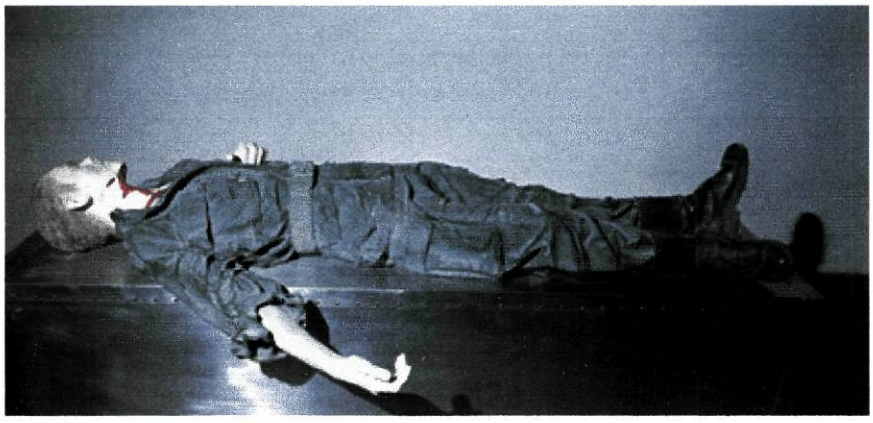
---

117 MORIN, Edgar, *O Homem e a Morte*, Lisboa, Publicações Europa-América, p.113

118 MORIN, Edgar, Op. Cit., p.114

119 KRAUSS, Rosalin, *La Escultura en el Campo Expandido* in *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 293

De uma forma mais evidente a obra de Clara Menéres de 1973, *Jaz Morto e Arrefece o Menino de sua Mãe*, introduz como tema a morte.



Jaz morto e arrefece, 1973
moldagem

Obra de ruptura, que se desvia não só do conceito de escultura praticada sob a égide da estatuária do Estado Novo, como corta com a própria noção de monumento, é, apesar disso, menos referenciada que o *D. Sebastião* de João Cutileiro, curiosamente do mesmo ano.

No entanto parece que Clara Menéres produz uma obra mais convincente, não só no questionar sociológico mas também estético do que é a escultura. [120]

Trata-se de um trabalho de carácter hiper-realista, em que a técnica usada foi a da moldagem e posterior pintura, representando um soldado fardado.

Obra de um (hiper)realismo brutal, apresenta-nos um soldado morto, com um golpe na garganta e depositado em posição jacente sobre uma caixa (caixão, arca, altar) de aço.

A análise desta obra não pode ser isolada de um contexto sociológico português onde a realidade da guerra colonial era uma evidência, produzindo um sofrimento que o regime procurava ocultar e/ou heroicizar.

---

120 Ver, LEAL, Miguel, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: Para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999

Assim, esta obra pode ser analisada a diferentes níveis.

O primeiro, de carácter sociológico, porque constitui uma atitude de inegável coragem ao dar forma visível e de modo tão realista a uma realidade que então se procurava ocultar a todo o custo.

Depois, o facto da sua montagem, feita pelo pintor Fernando Azevedo, para a "Exposição 73" na Sociedade Nacional de Belas-Artes, ter provocado a indignação do então presidente Américo Tomás e uma referência à SNBA como local subversivo por parte de Marcelo Caetano. [121]

Colocada na entrada e com um quadro de Rui Filipe em fundo, representando uma multidão de castanhos, pardos e silenciosos rostos, constitui-se assim uma nova ordem de significado ainda mais poderosa, numa altura em que a decadência do regime se anunciava mas a repressão não tinha aliviado.

Por último, mas não menos importante, o facto de ser uma obra que se afasta da noção de monumento,[122] questionando esteticamente o próprio modelo escultural e constituindo uma forma de intervenção formal que assume a realidade, longe de ser neo-realista na representação.

A forma hiper-realista parece ser usada aqui como estratégia para potenciar uma reacção mais profunda e chocante.

Essa forma realista, que à primeira vista seria bem aceite por um público de gosto "oitocentesco", paradoxalmente, provoca mau estar por "excesso de realidade". Oferecendo por excesso, o que um público mal informado aprecia, cria uma tensão insuportável, porque remete para uma análise, exterior à obra, que se revela incómoda.

Neste trabalho, Clara Menéres, não representa mas apresenta a morte de forma cruel e brutal. Já não se trata da representação de um

---

121 Cf. GONÇALVES, Rui Mário, DIAS Francisco da Silva, *Dez Anos de Artes Plástica e Arquitectura em Portugal, 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, 1985 e MELO, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal, dos anos 70 aos nossos dias*, Difel, 1998

122 Cf. KRAUSS, Rosalind, *Échelle/Monumentalité; Modernisme/Postmodernisme; La ruse de Brancusi*, in *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986

herói guerreiro através de uma iconografia que a estatuária do Estado Novo tinha instituído.

O tema, e a forma, assim apresentados, incomodam. A realidade que se dá a ver é decepcionante porque instaura dúvidas primordiais.

Enquanto a estatuária representa heróis, criados para vencer a morte, esta escultura apresenta um cadáver, tornado anti-herói porque demasiado humano, e assim transformado na máxima ausência de esperança. Não nos deixa sequer a dúvida de poder estar a dormir: a ferida na garganta não possibilita espaço para outra leitura. Ficamos, definitivamente, perante a ausência de resposta para a morte, e, portanto, o questionamento volta-se noutro sentido. Esse sentido é necessariamente político.

A guerra, ao operar uma afirmação da sociedade sobre o indivíduo, provoca uma *mutação geral da consciência da morte.* (...) *A sociedade em guerra torna-se de novo, e proclama-o, como que uma espécie biológica, aquilo a que se tem chamado uma "raça". Os militares e os fascistas, que militarizam a sociedade, gostam de falar de "virtudes da raça". O "general" encarna a generalidade da cidade em relação à particularidade individual; esta passa para segundo plano, já que se trata de uma luta de vida ou de morte para o phylum social. Então, fundido no seu grupo em perigo ou em marcha, o mártir, o combatente, o sitiado, o cruzado, já não teme a morte.* [123]

Nesta perspectiva toda a escultura que homenageia os mortos, através da heroicização opera, ou pretende operar, uma vitória sobre a morte, transformando os que morreram em imortais.

Segundo Morin isto acontece porque *é nos períodos de guerra, quando as sociedades se coagulam, se endurecem para resistir e vencer, é, em suma, nos períodos de morte, que a morte se apaga, que os temores desaparecem.* Assim o indivíduo abdica da sua individualidade em favor de um valor mais alto. A sociedade por sua vez retribui oferecendo glória e imortalidade. No limite esta actuação pode

123 MORIN, Edgar, Op. Cit., p. 40

desembocar em *religiosidade heróica*, dissolvendo *a morte individual, quer numa divinização, quer numa integração no corpo cívico imortal da sociedade.* [124]

Neste sentido, a escultura comemorativa materializa uma imagem do herói que *por obras valorosas se vai da morte libertando.* Oferece uma imagem unificadora e congregadora, necessária a afastar os fantasmas das catástrofes e na qual, pretensamente, a sociedade se revê.[125]

Mas, quando a sociedade passa a ter dúvidas quanto aos propósitos e objectivos da guerra, todo este sistema mental cai por terra. Deixa de haver capacidade de entrega para o sacrifício.

Neste novo contexto também os mortos passam a ter estatuto e tratamento diferente, é então que o herói pode passar a ser, de novo, *o menino da sua mãe*, questionando-se a morte como um sacrifício vão.

No caso português, o Estado Novo exalta a vida épica, posta ao serviço da Pátria, que confere ao indivíduo um papel na tarefa universal de garantir imortalidade à "raça". Assim, a História de um passado glorioso era justificação bastante para uma vitória antecipada na guerra colonial. Mas com uma realidade substancialmente diferente da propagandeada, os mortos tornam-se um fardo impossível de aceitar. A partir daqui a negação, a dissimulação a ocultação passam a ser uma forma de tentar controlar uma dura realidade.

Paradigmático é o exemplo referido por Moita Flores quando diz que *outro significado não se poderá atribuir ao impressionante talhão dos mortos na guerra do Ultramar. Remetidos para um talhão abaixo do nível do cemitério do Alto de S. João, passará despercebido ao visitante menos*

---

124 Ibid.

125 A título de curiosidade é de referir o que diz Joaquim Saial, relativamente aos Monumentos aos Mortos: Pouco após o término do conflito, [1ª Guerra Mundial] já por todo o lado, desde a capital e grandes cidades, até às vilas e aldeias mais recônditas, se envidavam esforços para homenagear os caídos no campo de batalha. Assim, nos quinze anos que o presente trabalho cobre,[1926-1940] contabilizamos a inacreditável soma de cerca de meia centena de monumentos aos mortos da Grande Guerra, neste período concluídos, começados e terminados ou em início de construção, o que prova até que ponto a calamidade marcou o país. In SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Porto, Bertrand Editora, 1991

atento. É que, uma longa e densa fila de jazigos separa-os do corpo central do espaço fúnebre e as três pequenas aberturas de acesso ladeadas por ciprestes dissimula esse campo, pesadelo de uma guerra cuja má consciência o imaginário ainda não exorcizou, e a marginalidade do cemitério não é mais do que a marginalidade a que tal acontecimento está remetido na memória. [126]

Assim, a obra de Clara Menéres é apresentada num registo hiper-realista, mais como estratégia veiculadora duma realidade que se conhecia mas não se via, ou seja a realidade necessitava de uma imagem, necessitava ser apresentada como arte para ser apreendida como realidade.

Do ponto de vista formal o que se dá a ver é uma exposição de um cadáver. Não se trata propriamente de uma representação de um jacente segundo modelos da escultura funerária. Também não podemos aproximá-lo das representações realistas da morte usadas *no século XIV, na Alemanha e em Inglaterra,* [em que] *o jacente figura um homem em armas, morto em combate.*[127] Aqui não é um jacente mas um morto exposto. *O jacente não procura a semelhança com o morto. Foi o morto que se conformou à semelhança do jacente.*[128] O braço caído do peito cria a sensação forte de que somos espectadores dum acto recente e trágico. Também a ausência de armas, que nas tradicionais representações de guerreiros estão presentes, se torna significativa. Somos assim postos perante uma figura trágica, que formalmente se compara a Cristo exposto, e simbolicamente encarna o Agnus Dei.

Nesta obra não se procura a *semelhança do morto para representar um vivo perfeitamente autêntico,*[129] mas recorre-se a uma

---

126 FLORES, Francisco Moita, *Cemitérios de Lisboa, Entre o Real e o Imaginário*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993, p.107

127 Para uma História dos jacentes ver ARIÈS, Philippe, *O Homem Perante a Morte*, Mem Martins, Publicações Europa-América e *Images de L'Homme Devant la Mort*, Paris, Seuil, 1983

128 ARIÈS, Philippe, *O Homem Perante a Morte*, vol. I, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988, p.288

129 ARIÈS, Philippe,Op. Cit. p.305

técnica que de algum modo usa os mesmos procedimentos que no século XIX eram usados para fazer as máscaras funerárias então em voga.

Aqui não se pretende a imortalidade ou a celebridade — não é de um túmulo que se trata sequer — pelo contrário, o que se apresenta é a mortalidade e o anonimato, assumindo assim esta morte um carácter universal,[130] onde cada homem passa a ver-se como: O Menino da sua Mãe:

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas trespassado,
— Duas, de lado a lado —
Jaz morto e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, loiro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
"O menino da sua mãe."

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lhe a mãe. Está inteira
É boa a cigarreira.
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
"Que volte cedo e bem!"
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto e apodrece
O menino da sua mãe.

Fernando Pessoa

130 Numa comparação entre o jacente e o rezador, Ariès (Op. Cit.) refere que o jacente acabou por se identificar com o corpo corruptível, expressão plástica que esbarrava com uma repugnância silenciosa, mas obstinada. O rezador, ao encarnar espírito e matéria vai parecer mais individualizado que o jacente que permanece mais fiel a uma concepção mais anónima e fatalista.

5.4.

ZULMIRO DE CARVALHO
DA ESCULTURA E DO SILÊNCIO

5.4. Zulmiro de Carvalho:
"Da escultura e do silêncio"

"

Num percurso que faz ligado ao minimalismo, mas que o ultrapassa,[131] Zulmiro de Carvalho apresenta uma obra rigorosa na pesquisa e na forma.

Depois de ter cursado escultura na ESBAP (1963-68), parte para Londres como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian onde permanece de 1971 a 1973.

Na sua pós-graduação na St. Martin's School of Art vai contactar com nomes como Anthony Caro, Philippe King, William Tucker, Peter Hide e David Annesley, o que lhe permite tomar contacto com uma realidade escolar que estava longe, a nível qualitativo, da realidade portuguesa e desenvolver e aprofundar um tipo de trabalho que tinha já iniciado em Portugal.

Nos anos de 1969 e 1970 o seu trabalho desenvolve-se em torno do questionar de uma prática de escultura, que é novo e surpreendente no contexto nacional. Disso são exemplo as suas exposições na Galeria Buchholz, Lisboa, 1970 e Alvarez, Porto 1971, onde apresenta um conjunto de peças libertas da prática oficinal e metodológica da escultura tradicional, ideia reforçada pelo título da exposição: "Onde a mão não está presente".

Há, nas obras que mostra, uma redução cuidada e essencial das formas e dos processos construtivos. Constituídas por chapas pintadas e curvadas pela acção de cabos de aço, estas obras apresentam uma possibilidade de combinações modulares que estabelecem jogos de variantes entre o plano vertical da parede, onde estão fixadas, e o plano

---

131 Logo nas suas primeiras exposições Zulmiro de Carvalho vai além de uma prática escultórica ancorada no minimalismo, até porque a sua formação, portuguesa e inglesa, introduz dados novos ao minimalismo americano. Veja-se a propósito LEAL, Miguel, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: Para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999

do chão. Uma das peças, ao sair da parede e avançando até ao chão invadindo o espaço da galeria, apresenta-se como incompleta, criando uma tensão com o espectador e exigindo-lhe, se não uma interacção, a partilha do espaço.

Há quem veja nesta atitude de questionamento do que é a escultura, uma relação com uma prática de carácter mais conceptual.[132]

De toda a maneira é um facto que Zulmiro de Carvalho enuncia problemas de carácter gramatical da própria escultura. Não só na relação/ /tensão que as peças mantêm com o espaço e com o espectador, como nos títulos tautológicos que lhes confere, não deixando espaço para interpretações fora do campo da própria escultura, ou até nos plintos transparentes que anteriormente usou, afirmando, como que ironicamente, a sua ausência através de uma presença.

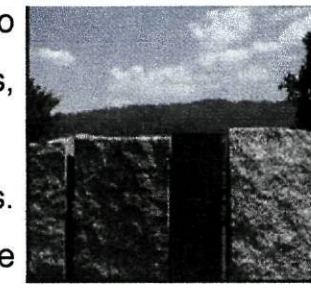
O desaparecimento do plinto equivale à perda da autonomia da escultura na medida em que esta, agora no mesmo espaço que o observador, mantém com ele um corpo a corpo. Assim escultura e observador habitam o mesmo espaço estabelecendo um diálogo directo e de interacção. O observador é convocado a fazer parte da obra e a completá-la, através de um percurso no espaço e no tempo.

Estas relações da escultura com o corpo, o espaço e o tempo, foram exploradas, ainda em Londres, através de estruturas de ferro que ao convocar o vazio para a escultura, permitem atravessá-la com o olhar e com o corpo. *Essa ideia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna. (...) E, com essas ideias de passagem, a transformação da escultura — de um veículo estático e idealizado num veiculo temporal e material — que teve início com Rodin, atinge a sua plenitude. (...) A imagem da passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, numa atitude*

---

132 Ver. LEAL, Miguel, Op.Cit.

de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.[133]



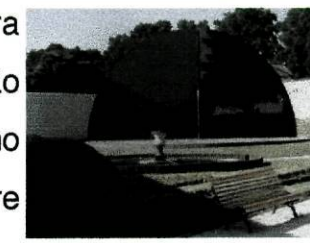
S/ título
pedra e metal
280X100X200cm

Assim a escultura de Zulmiro de Carvalho ganha sentido, no contexto espacial e de relação dos seus elementos constituintes, materiais e formais, com a paisagem.

As suas peças tornam-se reinvenções espaciais metafóricas. Mesmo quando perdem a impermanência e se tornam formalmente definitivas, ao convocarem tempo e espaço, luz e sombra, mantêm o carácter experimental ao nível das variações externas que afectam a percepção e recepção da obra em termos da definição de volumes, das qualidades matéricas, etc. Continuam a manter uma indissolúvel relação entre a dimensão temporal, espacial, de luz e a posição do observador.

Neste contexto, e no do presente estudo, pretende-se fazer uma análise da obra realizada para o cemitério do Prado do Repouso, no Porto, por altura das comemorações dos seus 150 anos (1839-1989).

A partir de um programa de carácter tradicional, o autor, sem se desviar da concepção e da abordagem pessoal que tem da escultura, realiza uma peça monumental, no sentido de objecto que contribui para manter a recordação do passado, marcante e solene, que dialoga com o espaço envolvente.



S/ título,1989
placagem de granito
(vista geral)

Convém referir que se trata de uma escultura que, embora obedecendo à lógica de monumento, na continuidade de uma tradição comemorativa, se mantém, em termos de linguagem dentro do terreno da questão escultural, conseguindo uma nem sempre fácil síntese entre objectivos diferentes: a comemoração e a escultura. Também o facto de ser um monumento que pretende homenagear, não uma individualidade mas a memória colectiva dos *cidadãos ilustres e anónimos* enterrados naquele cemitério, lhe aumenta o grau de autonomia escultórica na, nem sempre fácil, relação encomendador/artista/público.

---

133 KRAUSS, Rosalind E., *O Duplo Negativo: uma sintaxe para a escultura*, in *Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1998, pp.341 e 342.

Na dialéctica entre a vocação autoreferencial específica, as condicionantes sociais e o lugar de implantação, pode-se dizer que a obra cumpre a dupla natureza de ser facto social e facto autónomo.

Contudo, antes de avançar, convém também referir que o cemitério, como lugar, não se constitui, nos dias de hoje, como um espaço onde seja fácil intervir escultoricamente. Pode parecer uma afirmação paradoxal, na medida em que frequentemente, o cemitério é considerado, e com rigor, museu. Mas um olhar mais atento revela-nos que a escultura actual presente nos espaços cemiteriais tem hoje um lugar muito reduzido, se não mesmo nulo. [134]

Assim a singularidade do espaço cemiterial, também sofreu com a alteração que diferentes sedimentos de formas e signos foram introduzindo no decurso e no discurso da história. É o tempo que marca o espaço conferindo sentidos aos lugares.

No contexto actual os cemitérios modernos (novos) tendem a tornar-se naquilo a que Marc Augé denominou, num contexto urbanístico, *não-lugares* — lugares desprovidos de memória e identidade.

Não é propriamente o caso do cemitério do Prado do Repouso, que atravessando o tempo, regista uma sedimentação de estratos,

---

134 Não cabe aqui analisar uma tradição de escultura funerária que entretanto gradualmente se foi perdendo para hoje dar lugar a uma confusão híbrida, entre a cópia da cópia e o kitsch. Caberá à sociologia ou à antropologia o estudo do fenómeno. Convém contudo realçar o facto que uma visita a qualquer cemitério do Porto é reveladora de uma ausência de escultura actual. O fenómeno alarga-se a todo o país no dizer de Francisco Queirós, estudioso e conhecedor de um número considerável de cemitérios. Situação que me foi confirmada em conversa tida na Faculdade de Letras do Porto, no âmbito do 1º ano curricular. De referir que Francisco Queirós é autor de *O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista - O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900.* Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras de Universidade do Porto,1977, e *Cemitérios Oitocentistas Portugueses - Os Museus da Morte*, Separata da Revista Museu, IV Série, nº 7, 1988.
Sobre o asunto ver também SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos, *Ser e estar perante a morte no Porto dos Séculos XIX e XX: Reflexos no património cemiterial.* Lisboa, 1994 (Separata de Lusitânia Sacra, 2ª série, nº 6), *Subsídios para uma iconografia da morte no Porto do século XIX (I),* Arouca, 1994 (Separata de Poligrafia, nº3, pp. 124-152), e *Subsídios para uma iconografia da morte no Porto do século XIX (II)*, Porto, 1995 (Separata de Humanística e Teologia, nº 16, fascículos 1-2, pp. 175-213).

fazendo com que o mundo passado persista no presente, essência da modernidade, segundo Baudelaire. [135]

Mas também aqui o presente produz as suas marcas e a escultura de Zulmiro de Carvalho, elege e erige um lugar e um percurso, constituindo-se como sedimento dum tempo aqui, que liga o passado e o futuro.

A obra em questão, um cenotáfio colectivo, que no fundo é do que se trata, usa formas geométricas elementares.

Parte de uma base circular de 14 metros de diâmetro donde surgem, na vertical dois quadrantes circulares do tamanho do raio da circunferência, separados por uma abertura. Os quadrantes não estão alinhados no sentido do diâmetro da base mas, mantendo-se sobre o raio, sofrem uma ligeira quebra, fechando o ângulo de um dos lados.

O material empregado é betão, forrado a granito negro, material nobre, que lhe confere um tom solene e que realça a fresta que se eleva a 7 metros, aumentando a sua luminosidade, por contraste.

Em termos da carga simbólica que uma peça destas carrega, o escultor definiu à partida alguns pontos [136] que acabaram por definir por sua vez o formalizar da obra:

A escolha da localização, o que faz com que esta seja uma peça criada para um *local específico*;

A procura de uma universalidade, que a morte confere, além dos credos, classes sociais, estatuto dos homenageados;

A utilização de uma abertura, de uma passagem, que é uma imagem recorrente, segundo o próprio autor, para a morte e que simbolicamente diminui a fronteira entre o visível e o invisível.

Com esta ideia eufemística de "passagem" o escultor cumpre assim esse objectivo de universalidade entre quem crê num além e outras

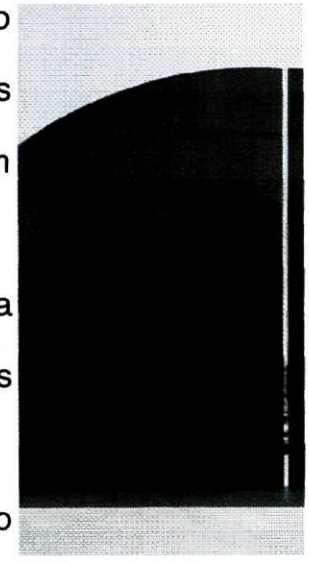
---

135 Cf MANZANARES, María Luisa Sobrinho, *Escultura Contemporánea en el Espacio Urbano*, Electa, 1999

136 Referidos em conversa tida com o escultor.

leituras que, desprovidas de uma fé, facilmente aceitam essa ideia de passagem para um outro lado.[137 /138]

Essa fenda está assente sobre um eixo Norte – Sul, o que enfatiza o jogo de luz / sombra e remete para possíveis cosmologias ancestrais associadas à construção de monumentos funerários, que nos acompanham desde o período megalítico.



S/ título, 19
placagem de grani
(pormenc

Permitindo, ainda, outras leituras de poética diversa, esta estrutura poderá, também, ser lida como uma metáfora em que ponteiros imóveis indiciam a irredutível passagem do tempo.

O ângulo que se fecha, para o lado norte, funciona como um espaço simbólico, enfatizando uma ideia de entrada, e que marca assim um dentro e um fora — por fim existe um percurso circular.

Além do sentido escultórico que permite que o espectador frua um mesmo espaço, esta ideia de circularidade remete, necessariamente, para uma simbologia de infinitude, de sagrado, de eterno retorno.

A base circular e os quadrantes que se erguem na vertical acabam por conferir-lhe, também, uma condição de esfericidade que se liga, de novo, a uma simbologia de espaço sagrado, a uma arquitectura do universo, ou aos projectos utópicos do *Monumento a Newton* de Boullée.

---

137 Afirmado em conversa tida com o escultor.

138 (...) *image banale conservée dans la memoire cuturelle. Cette scène permet de faire de la frontière entre le visible et l'invisible un seuil, un guichet, un palier des adieux. Elle permet aussi de faire de l'absence elle-même une mitoyenneté, une séparation minimale qui, sans violer le secret de la nuit, préserve l'intimité d'une relation entre les morts et les vivants, le mirage du contact et l'écoute du souffle sourd de la survie,*
URBAIN, Jean-Didier, *L'archipel des morts, Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimitières d'Occident*,Paris, Petite Bibliothéque Payot, 1998, p.182.

5.5.

JOSÉ PEDRO CROFT
A ARQUITECTURA DA MORTE

Na década de 80, Portugal assiste a um "regresso" à escultura, paralelo ao "regresso" à pintura que então se faz e que acompanha o *boom* mercantil internacional. O regresso a valores que assentam na realização e no trabalho de materiais e formas tradicionais vai ajudar igualmente a um lançamento e recuperação da escultura, também em termos públicos.

Referida foi já a acção de João Cutileiro que é determinante e decisiva para a nova escultura dos anos 80, devido à sua influência e magistério sobre uma nova geração de escultores, na dupla ruptura que vai então ser feita: ruptura com a tradição e, simultaneamente, com o conceptualismo. Acrescente-se também a relação mecanizada com os materiais e o trabalho sobre o corpo, que não é alheio ao aparecimento da SIDA e que vai obsessivamente ser tratado nos mais variados registos e suas relações com sentidos espaciais e simbólicos.

Assim, numa atitude que poderá classificar-se de "regressiva", se tomarmos em conta as atitudes conceptuais imediatamente anteriores que tendiam para uma desmaterialização da escultura, dá-se uma renovação da linguagem escultórica dentro de limites que, apesar de tudo, se mantêm numa linha do que ainda pode ser entendido como tradicional. Este é bem o exemplo da hibridização característica da década com *a falência da crença na possibilidade de enunciar critérios com pretensões a uma definição universal do que pode ou não ser arte.*[139]

Juntos neste caminho vamos encontrar dois escultores que, saídos da "escola Cutileiro", vão ser protagonistas por mérito próprio na criação da nova escultura e emprestar as suas obras para o estudo que aqui se faz: José Pedro Croft e Manuel Rosa.

---

139 MELO, Alexandre, "Os Anos 80 nunca existiram", in Panorama, *Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Campo das Letras / Fundação de Serralves, 1999, p. 298

5.5. JOSÉ PEDRO CROFT

A Arquitectura da Morte

Depois de ter passado, na Escola Superior de Belas–Artes de Lisboa, pela arquitectura e pela pintura, decide-se definitivamente pela escultura. Em 1978, a convite de Cutileiro, trabalha com ele num projecto de adaptação das novas tecnologias à pedra, que marcará decisivamente o seu percurso, que se vai afirmar e consolidar a partir do início da década de 80.

José Pedro Croft vai operar gradualmente uma definição de temas ligados à problemática do monumento (ou anti-monumento) e da luz, procurando a sua relação e a sua revelação na e através da pedra.

O seu trabalho inicial, movendo-se por dentro de arcaísmos, encosta-se a figuras míticas e primitivas, em citação da arte egípcia ou românica, num trabalho quase arqueológico da própria escultura.[140] Esta vai abstractizar-se gradualmente em volumes de sentido arquitectónico sempre próximos do corpo: túmulos, mesas, guaritas.

Logo num período inicial a sua escultura caminha na senda de uma pesquisa que se baseia nos baixo-relevos do antigo Egipto reivindicando assim *um espaço literalmente sagrado para a escultura que se limita a ilimitar um risco na sombra.*[141]

---

140 Margit Rowell, no catálogo da exposição *Qu' est-ce que la sculpture moderne?*, afirma que o "moderno" *não tem memória, não tem história*, para mais adiante continuar: *Quando o escultor moderno voltou as costas a todas as práticas convencionais, à sua iconografia, às suas técnicas e aos seus materiais, foi-lhe necessário encontrar um outro quadro de referências para criar formas significantes. Finalmente parece ter podido escolher entre duas estratégias que lhe permitiam apagar ou esquecer a tradição histórica e desse modo recusar o mecanismo histórico do progresso pela evolução ou pela acumulação. A primeira consistia em colocar-se num sistema de referências transversal, ou transcultural, orientado exclusivamente para o presente imediato ou para um futuro imaginário. A segunda solução era libertar-se completamente do movimento linear da história através da* ***referência às formas intemporais das culturas populares, primitivas e arcaicas*** [sublinhado meu] *ou ao substracto mítico de certas filosofias da natureza, de modo a inscrever a sua actividade criadora num sistema temporal circular (...) Se precisar de procurar exemplos ou indicações, fá-lo-à fora das tradições da teoria e da prática da escultura, em outras disciplinas, outras doutrinas filosóficas, outros sistemas de crenças ou conhecimentos. Está aí, diríamos nós, uma componente fundamental da sensibilidade da escultura moderna.*
ROWELL, Margit, *Nota prévia à Exposição "O que é a Escultura Moderna?" in* texto do catálogo *Qu'est la Sculpture Moderne*, Centre Georges Pompidou, 1986. (Tradução de Maria João Fernandes, incluída no catálogo *Prémio Jovem Escultura Unicer*. Casa de Serralves, 1988

141 BARAHONA, António, "José Pedro Croft: O Silêncio da Pedra", in *JL*, n.º 91 de 3 de Abril de 1984

Esta referência ao Antigo Egipto coloca de imediato o trabalho de José Pedro Croft dentro do tema geral desta investigação. Do mesmo modo opera-se também uma referência imediata à relação que a sua escultura mantém com a morte, como atesta a sua obra de juventude *A canção americana.*



A canção da Américaa, 198
mármor
realizada no Simp. da Pedra de
Évor

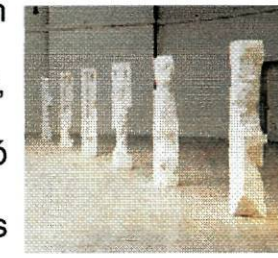
Sobre esta relação escreve João Miguel Fernandes Jorge, acerca dos relevos apresentados em 1984 na Galeria Leo: *Movem de dentro da sua quietude o inteligível da morte e constróem através dos fragmentos da rocha a própria existência "na possibilidade" do sensível.* São ainda as palavras do poeta que melhor ilustram esta relação: *A escultura sempre estabeleceu com a morte um processo de simpatia. Basta-nos pensar na recuperação romântica da morte para designarmos um sentido comum a toda a tradição de cenotáfios, estelas, colunas, obeliscos e jardins onde se encerram. (...) Por isso, partilham estes baixos-relevos da percepção de ser a morte, tal como a arte, uma passagem e não um termo. Uma passagem onde existe um princípio espiritual que permite ao criador a possibilidade de reconhecer o "criador" maior.* Na sua análise refere ainda que *a "figura humana" destes trabalhos participa da quietude contemplativa da morte e encerra no seu domínio a errância e a agressividade do movimento do chacal; imagem de Anúbis, deus do sonho dos mortos que vela pelos ritos fúnebres.* [142]

É neste retomar do fio do tempo eterno, deixado pelos antigos egípcios, que encontramos José Pedro Croft, qual Teseu seguindo o fio

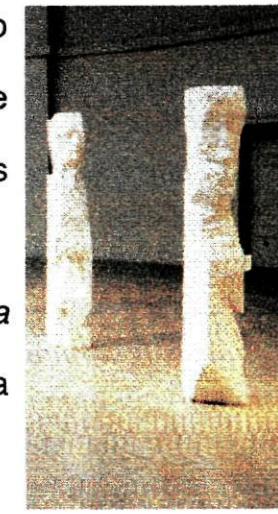
142 JORGE, João Miguel Fernandes, *Um Quarto Cheio de Espelhos*, Lisboa, Quetzal, 1987, pp. 84-85

de Ariadne, para nos guiar por dentro do labirinto do tempo, fundamento da arte.

Estas preocupações com o transcendente manifestam-se também num seu trabalho para um bailado do Festival de Música dos Capuchos, realizado no cabo Espichel em Julho de 1984, em que cria, para uma só noite, uma espécie de monumentos megalíticos. Quatro rudes cabeças jogando com o equilíbrio de quatro colunas, que marcam uma porta abrindo-se sobre o oceano. Também na exposição Arquipélago (SNBA1985) apresenta uma séries de colunas onde a escultura deixa de ser um bloco único para se tornar uma (d)espacialização em vários blocos.



s/título
mármore



s/título, 1985
mármore
(pormenor)

Al Berto escolhe uma obra desta série, para o seu livro *A secreta Vida das Imagens*, composta por cinco colunas que se agrupam à volta de uma lage "tumular" com uma cruz em relevo. Sobre ela escreve [143]:

Pequeno Cântico para José Pedro Croft
guia-te por estas colunas simulando um tempo
de templos há muito despovoados de mim
e não toques em nenhum pedaço de pedra
deixa a vida encher-se com o mistério
destes escombros perscuta-lhes as arestas
o espaço interior que ameaça ruir de paixão

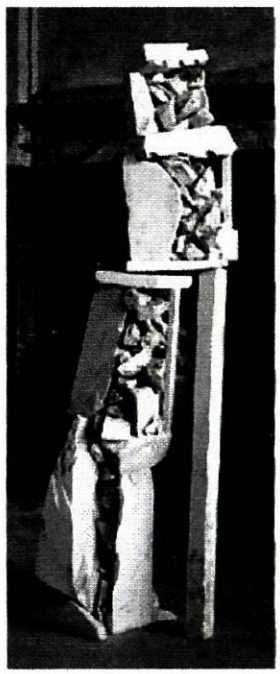
prossegue caminho por entre túmulos
vazios à medida da tua alma e de quem os olha
porque o teu destino é continuar a subir
a mágica espiral dos monumentos onde
um outro tempo de polido mármore se ergue
para lá do precário repouso do coração



s/título, 1985
mármore

143 AL BERTO, *A secreta Vida das Imagens*, Lisboa, Contexto, 1991

São os poetas, escultores de palavras, que muitas vezes fazem descer a sua luz sobre as pedras desta *escultura que prolonga até nós as manifestações rituais de uma religião arcaica.*[144]



s/título, 1988
mármore
215X60X60cm

Em 1986, José Pedro Croft na III Exposição Gulbenkian, na exposição colectiva "Cumplicidades", apresenta obras que serão exemplo da relação que a sua arte vai manter com a morte, a nível temático e formal.

Nestas obras reforça-se o processo, anteriormente aflorado, de construção por empilhamento de fragmentos não colados, colocando as relações espaciais e a referência à arquitectura no centro do seu trabalho. Passa assim a usar a modulação, em vez da modelação, numa derivação mais expressionista.



s/título, 1988
mármore

O autor erige uma guarita, um sarcófago ao alto, onde é evidente a proporção antropométrica[145] como evidente é a referência tumular, em termos formais e espaciais.

Há assim uma delimitação espacial nesta obra entre interior e exterior que, no limite, se define como casa, como guarita. Se a guarita é um espaço mínimo habitado efemeramente, o sarcófago será a casa definitiva. Última morada que, não raras vezes, se constrói à semelhança da casa, como se dela fosse um reflexo.

---

144 JORGE, João Miguel Fernandes, *Um Quarto Cheio de Espelhos*, Lisboa, Quetzal, 1987, p. 90

145 [...]*a conotação antropomórfica é ainda inquietante reflexão sobre a própria situação do homem no coração ancestral do mundo.*
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "De onde vem a luz", *JL*, n.º 222 de 6 de Outubro de 1986

Convirá introduzir aqui um parêntesis para referir, ainda que de modo breve, uma nota histórica que necessariamente nos remete para o Egipto.

Diodoro da Sicília, citado por Panofsky, afirma que *Les Égypciens disent que leur maison n'est qu'un auberge, et leur tombe leur maison*,[146] o que atesta a relação íntima que sempre existiu entre casa e túmulo, a última morada.

No Egipto o corpo, embalsamado e mumificado, era depositado num "sarcófago interior" cuidadosamente pintado. Este sarcófago, receptáculo e réplica do corpo era, por sua vez, colocado dentro de um outro, feito de material resistente, que, ou retoma a forma antropomórfica do anterior ou toma a forma de casa – *domatomórfico* – podendo contudo assumir outras formas: arca, leito ou dorna, segundo Panofsky.[147]

Assim o sarcófago representa, em pequena escala, o Universo, o Cosmos (antítese de caos) ao qual o morto regressa.

Relativamente ao "além", os Gregos tinham, sobretudo, uma visão péssimista. Acreditavam num reino de sombras, povoado por seres monstruosos que se alimentavam da carne dos inumados — o *daímon sarkophagos*. A palavra *sarkophagos*, designa um tipo de pedra usada no fabrico e mais tarde designará o próprio recipiente, subsistindo ainda hoje para definir o objecto.

Assim o sarcófago constitui-se como a casa do morto em escala reduzida.

---

146 PANOFSKY, Erwin, *La Sculpture Funéraire,* Paris, Flammarion, 1995, p. 16

147 Cf. PANOFSKY, Erwin, Op. Cit.

Noutros casos, como na Fenícia, a forma antropomórfica é rapidamente suplantada pela forma domatomórfica e em Cartago vai realizar-se uma síntese duradoira destas duas formas, que exercerá influência na Sicília e estender-se-á a toda a Península Itálica.



Relevo, 1984
mármore negro de Men Martins

Através de uma interpenetração de ideias e influências, processar-se-á um desapego gradual relativamente às tradições estabelecidas o que alterará a iconografia e estilística da escultura funerária.

Este afastamento do clássico é mais notório nas urnas cinerárias, feitas de barro ou de pedra macia, onde o aumento dos relevos vai desmaterializar esse mesmo plano, obscurecendo o plano de fundo, destruindo assim a bidimensionalidade e avançando para altos relevos, que nos sarcófagos historiados romanos roçarão o vulto redondo.



s/título, 1985
mármore

Assim os romanos, ao adaptaram este tipo de tratamento aos seus sarcófagos de mármore, exercerão por sua vez considerável influência sobre Nicola Pisano e Miguel Ângelo.

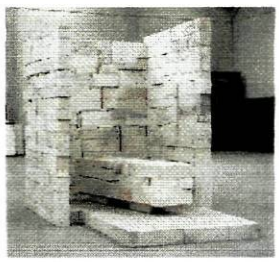
Não só os sarcófagos mas também as urnas cinerárias e os ossários assumem forma antropomórfica ou domatomórfica, conjugando às vezes as duas formas.

Também a obra de José Pedro Croft manterá, mais tarde, com estas formas miniaturizadas, uma relação formal, como se de uma *pseudomorfose*[148] se tratasse.

---

148 Quando determinada forma é análoga morfologicamente a uma outra, sem que haja entre as duas qualquer tipo de relação, Panofsky define-as como *pseudomorfoses*.(Cf. PANOFSKY, Op. Cit. p. 31)

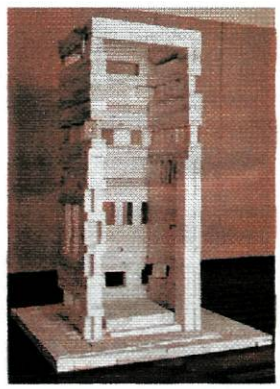
A obra seguinte que Croft realiza vai pôr ainda mais em evidência, a nível formal, esta relação da sua escultura com a escultura tumular, e consequentemente com a morte. *Sem título (Casa com caixão), 1987, Mármore de Estremoz* é uma enorme peça de 10 toneladas. composta por cerca de 700 peças cortadas de desperdícios de mármore, com forma paralelepipédica, de várias dimensões. O espaço arquitectural é aqui problematizado ainda mais veementemente através de três paredes em **U** ligeiramente desniveladas entre si, que definem uma funcionalidade espacial através de uma referência tumular reconhecível. O chão, que se prolonga frontalmente prolongando o espaço interior para o exterior, dá ênfase a essa separação do dentro e do fora.



s/titulo, 1987
mármore de Estremoz
200X200X350cm

Sobre o chão, entre as paredes e ligeiramente enviesada, repousa uma caixa maciça, formalmente aparentada com um sarcófago.

A peça, de carácter monumental, joga a sua articulação interna com o espaço envolvente funcionando também como instalação.[149]



s/titulo, 1986
mármore
220X150X145cm

Croft ergue uma casa, o centro de um mundo, que cresceu com o tempo numa sedimentação de fragmentos. A precaridade do processo construtivo é vencida pela construção maciça que assinala um lugar sagrado, uma casa que agora acolhe no seu seio a morte, o túmulo.

---

149 *Já nesse trabalho de efémera presença, [Cabo Espichel, 1984]José Pedro [Croft] definiria algumas das linhas essenciais do seu projecto: retomar o sentido das instalações – ou seja, de que cada trabalho possa colocar-se sempre em situação dialogante, quer entre as várias peças quer com obras de outros artistas, quer com a própria paisagem, a já referida concepção da escultura como privilegiada linguagem espacial, o sentido da forma que é, em si mesma, um repensar arqueológico da própria história da escultura.*
ALMEIDA, Bernardo Pinto de , *De onde vem a luz*, JL, n.º 222 de 6 de Outubro de 1986

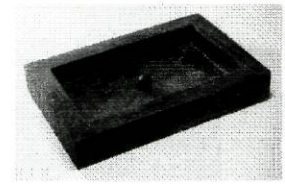
Trabalho sobre a memória que condensa fragmentos num jogo entre a desagregação e a reorganização, constrói com esses fragmentos uma capela tumular, um templo de uma memória que se quer perpetuar.

José Pedro Croft materializa assim uma vontade de imortalidade.



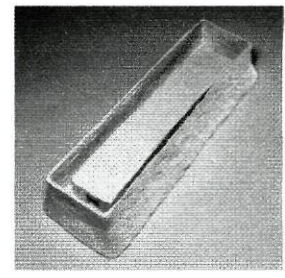
s/título, 1988
ferro
11X57X57cm

Esta obra é exemplo de um problema que se tornou recorrente na sua escultura — a sua relação com o espaço arquitectónico — mantendo a conotação antropomórfica através de uma arquitectura-escultura ou de uma escultura-arquitectura, assim como mantém uma procura metafórica da luz que o mármore branco do túmulo encerra e devolve.



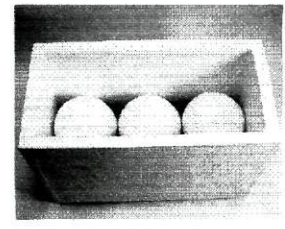
s/título, 1987
bronze
15X62.5X97cm

Na segunda metade da década de oitenta abandona a pedra a favor do bronze pintado. É ainda a luz que continua a resplandecer como elemento da forma.



s/título, s/data

Abandonada a vocação monumental explora os modelos do mundo – casas, contentores de formas circulares, reforçando o uso de formas arquetípicas – caixas, esferas, colunas, que por vezes vão convocar novamente para a sua escultura a memória de formas pertencentes ao vocabulário formal de urnas cinerárias ou de ossários.



s/título, 1987
bronze pintado
70X50X100cm

Agora a pequena dimensão das peças erige universos íntimos que reflectem as marcas do trabalho manual deixadas pelo molde.

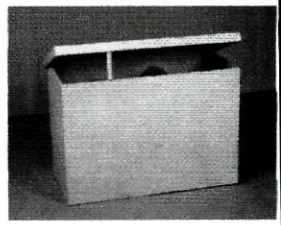
É ainda a reflexão sobre a impermanência da vida e o peso da morte, feita através de formas primordiais e protectoras (casa, urnas) que permite a José Pedro Croft continuar a tratar os mesmos problemas escultóricos e poéticos – o relacionamento do espaço interior e exterior de cada peça.

Nos anos 90 vai cruzar a ideia do "ready-made" com uma prática que busca novas poéticas.

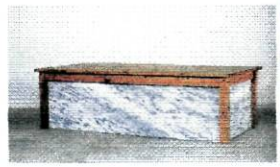
Apesar disso é possível continuar, ainda, a ver nas suas obras uma procura de formas arquetípicas, efectuada, por transferência, para móveis com formas e funções básicas que articula com volumes essenciais feitos em gesso, onde a luz repousa e onde a conotação antropomórfica se mantém.

Nestes trabalhos sente-se uma articulação de equilíbrios (im)possíveis num jogo que junta à tensão formal uma tensão poética. Interroga, assim, de modo diferente escala e monumentalidade, cheio e vazio e desloca, através de uma poética da memória dos objectos convocados, a sua atenção num sentido metaforicamente mais luminoso, o da vida.

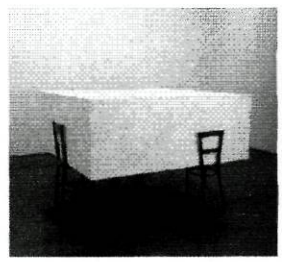
A sua obra actual, recorrendo a uma pobreza e economia de meios herdeiros do minimalismo, aprofunda uma poética da luz[150] em instalações/combinações. Passa a usar estruturas "handy" com vidro e espelhos que dialogam a partir de pontos de tensão, onde é evidente uma procura de uma passagem para a luz e onde a imagem se abre para outra dimensão espacial, desmaterializando a forma. (Museu da Cidade, Lisboa, Abril – Junho 1999)



s/título, 1997
bronze pintado
90X70X100cm



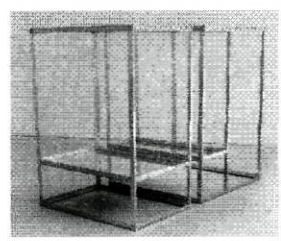
s/título, 1987
mármore e madeira



s/título, 1995
gesso e madeira
120X207X210cm



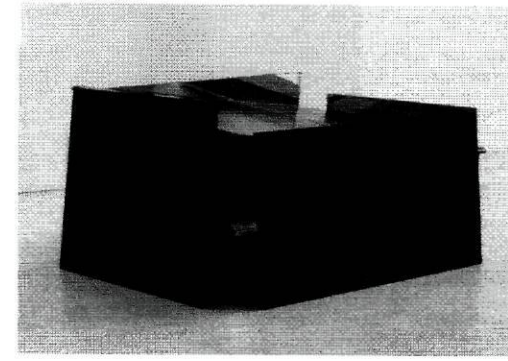
s/título, 1997
madeira e espelho
90X85X100cm



s/título, 1999
ferro galvanizado e espelho
150X57X200cm

150 *Todas as minhas esculturas anteriores – e esta ainda – exploram o confronto entre a luz e estas caixas de sombra. Debaixo das formas cria-se uma espécie de depósitos de sombra, carregados de energia como quartos escuros.*

Um espelho em frente de um espelho: imagem
que arranca da imagem, oh
maravilha do profundo de si, fonte fechada
na sua obra, luz que se faz
para se ver a luz.[151]



s/ Título, 1999
madeira e espelho
70X150X115cm

Há nestas peças um regresso à arquitectura, que, pode-se afirmar, nunca foi efectivamente abandonada na sua escultura, sobretudo através da relação do corpo com os objectos produzidos, e agora, através dos espelhos, convocando esse corpo, juntamente com o espaço envolvente, para dentro da obra, sugerindo assim uma duplicidade de mundos. Um "além" do espelho, que pode lembrar Alice, ou um "além" mais metafísico e transcendente onde o Homem especularmente se (re)vê.



s/título, 1999
ferro galvanizado e madeira
425X150X150cm

CROFT, José Pedro, citado por PINHARANDA, João, "O Objecto e a sua Sombra", *Público*, 9 de Abril de 1999

[151] HELDER, Herberto, *Do Mundo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994, p. 74

5.6.

MANUEL ROSA
A ANTROPOMORFIA DA MORTE

5.6. MANUEL ROSA:

A Antropomorfia da Morte

Como se de destino se tratasse, o lugar de nascimento de Manuel Rosa chama-se Horta das Pedras, num Alentejo de memória megalítica.[152]

Faz discretamente a sua formação na ESBAL (1978) mas, arrebatado por uma reprodução do D. Sebastião de Cutileiro, corre a Lagos para conhecer o "mestre", com quem trabalhará e que é decisivo na sua formação.[153]

A sua obra afirma-se e afirma o surto de escultura em pedra dos anos 80.

Transporta e instala uma poética que se faz, entre referências literárias e plásticas, interrogando o humano e seus limites. Nela se esculpem memórias primordiais, com referência a um universo mítico colectivo, reflectindo um recolhimento pessoal.

A sua primeira exposição individual, em 1984 na galeria Módulo, trás-lhe imediata notoriedade. Apresenta uma instalação, composta por nove figuras de um homem, talhadas em calcário branco. Manuel Hermínio Monteiro escreveu que, contrariamente a Miguel Ângelo, *Manuel Rosa indica*



Sem Título, 1984
Calcário

152 Ver *JL* n.º 126 de 4 de Dezembro de 1986

153 Ver Expresso Revista de 17 de Março de 1990

o silêncio às nove esculturas: nove homens, de pé, todos acompanhados de um cão, excepto um. Postos em círculo organizam um anel de silêncio que faz transbordar das suas faces inclinadas o Tempo mais antigo.[154]

O olhar inclinado duma cabeça descaída repousa no chão e as mãos que guardam o peito mostram que estas figuras podem esperar toda a eternidade sem desesperar. São *respondedores* à espera de chamamento.[155]

Formalmente estas esculturas evocam o Antigo Egipto. Pelo modo como o bloco de pedra é trabalhado, pela posição hierática, pelos braços colados ao peito e pelo cão que repousa aos pés das figuras, lembrando Anúbis, deus do enterramento e do embalsamento com cabeça de chacal, *senhor de necrópoles,* [que] *tem o seu santuário em Cynopolis, cidade dos cães e dos filósofos; ambos, cães e filósofos, símbolo da errância que perdura até ao vale da imortalidade.*[156] Ou lembrando Orfeu, argonauta que também visitou o Egipto e que, com a sua lira, domava as feras que se deitavam a seus pés.

---

154 MONTEIRO, Manuel Hermínio, "Mistério em 9 silêncios", in *JL*, n.º 126 de 4 de Dezembro de 1984

155 No Antigo Egipto os imperfeitamente chegados à morte poderiam aceder aos campos de Iaru. Estes deviam ser cultivados, pelo próprio, ou pelos seus escravos que desempenhavam tais tarefas em vida do seu senhor. Continuariam a fazê-lo no além, se para tal fossem chamados. Para isso existem os *chaouabtis* ou respondedores, pequenas estátuas de cerca de 15 cm de altura, que acompanhavam o morto na sua última morada. Isto porque o cultivo da terra corresponde a uma ideia materialista que coexiste com a ideia de transfiguração e de apoteose, que teria uma importância específica para o Ka. Simboliza o ciclo da vida, da morte e renascimento.

156 JORGE, João Miguel Fernandes, *Um Quarto Cheio de Espelhos*, Lisboa, Quetzal, 1987, p.86

Falar do Egipto é lembrar o tempo e a *morte e se o tempo, empurrado pelo manto da morte, (...) fizer tombar* [estas estátuas, elas] *ficarão hirtas e actuais descansando:*

(...) Ficarão como a nobreza que vi esculpida e exposta sobre os seus túmulos pelas catedrais da Europa, com uma espada nas mãos e um livro aberto por travesseira. Ad æternam, ainda verticais em relação à morte que, como é sabido é Negra e propaga-se pelas cidades nocturnas e ruidosamente com gadanha e a pé. Parafraseando Pascoaes, quanto maior é a escuridão, maior é a luz.[157]

Escultura enigmática, entre destroços e memória, abre-se para um mundo desconhecido e metafísico através de um *encantatório modo de reflectir a condição humana no seu absurdo ou, um pouco mais longe, na sua relação com aquilo que a transcende*[158] numa quietude ansiosa e num silêncio à beira do grito.

Após 1987 reforça valores plásticos e de invenção formal ganhando a sua temática uma maior densidade como resultado da abordagem que faz a partir da associação de blocos de pedra cortados mecânicamente.

A figura humana retira-se da sua escultura.

A sua atenção centra-se agora sobre objectos simbólicos – o barco, a casa – que, pela ausência, acabam por reforçar mais ainda a

---

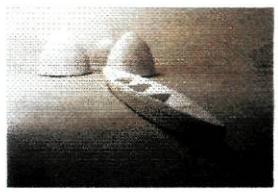
157 MONTEIRO, Manuel Hermínio, "Mistério em 9 silêncios", in *JL*, n.º 126 de 4 de Dezembro de 1984

158 ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Arco 87 "*Quatro Artistas Portugueses", in *JL* n.º 242 de 23 de Fevereiro de 1987

presença humana.

Em termos de linguagem escultórica fica espaço para explorar jogos de volumes e luz sem deixar de pôr em confronto duas situações básicas da existência: a passagem e a permanência.

O barco, instrumento e símbolo da viagem, de transporte, de mudança, é igualmente elemento de regresso e religação à terra. De modo metafórico representa a vida-viagem mas igualmente a última viagem na barca de Caronte para atravessar o Estige, última viagem para a última morada.



Sem Título, 1988
Calcário e Barro Pintado de Branco
66x650x120

Também no Egipto, nas cerimónias fúnebres, é um barco que tem lugar de honra, servindo para transportar o morto — a barca solar.

A casa é outra dessas figuras/objecto. Lugar de estabilidade que instaura um mundo, a casa habitada designa-se *fogo*. Assim são as casas de Manuel Rosa. Casa e fogo, casa-forno, sendo ainda igloo.



Sem Título, 1988
Calcário e Barro Pintado de Branco
(Pormenor)

Por estas peças percorre uma poética de transmutação que combina opostos contraditórios. Evoca o fogo e o gelo, recursos essenciais ao crescimento e à formação, à cristalização ou destruição dos corpos.

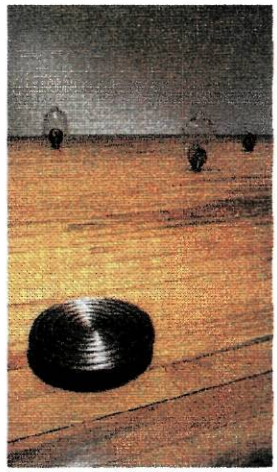
Colocadas numa zona enigmática de espaço e tempo, de indecifração e eternidade, as suas obras carregam uma forte carga simbólica que joga de forma constante com binómios antitéticos; luz-escuridão, água-terra, positivo-negativo, fogo-gelo, morte-vida.

Esta oposição de sentidos não impede contudo uma forte unidade formal.

Tecnicamente é possível verificar que os fornos-igloos, revisitam e recompõem modelos rudimentares do artesanato popular, como formas que servem a escultura, cruzando o "Ready-Made"[159] com um fazer oficinal que dá corpo às suas obras.

São desta fase as obras com que é premiado no *Prémio Jovem Escultura Unicer*, em 1988, (Forno-igloo) e as que, no ano seguinte, leva à Bienal de S. Paulo (Barcos e Fornos).

Nos anos 90 Manuel Rosa introduz modificações na sua pesquisa formal. Dá uma atenção afectuosa a pequenos objectos do quotidiano — pegas, puxadores, espirais. A luz continua a assumir grande importância, revelando mundos de intimidade pelas sombras que projecta, ou criando pequenos mundos fechados dentro de campânulas de vidro, fazendo da sombra, da luz e dos seus reflexos também escultura.



Sem Título, 1994
Instalação
Galeria Pedro Oliveira

Será disto exemplar a exposição na Galeria Pedro Oliveira em 1994. Contudo, no ano anterior apresentara já uma instalação crucial para o relacionamento temático que aqui se faz.

Assim, em 1993, nas segundas *Jornadas de Arte Contemporânea*, no Porto, Manuel Rosa, no espaço das furnas do edifício da Alfândega apresenta uma instalação que as transforma *num espaço de meditação grave ou mesmo fúnebre.*[160]

---

159 Nalgumas situações Manuel Rosa usa mesmo peças do artesanato popular, pintando o barro de branco.

160 POMAR, Alexandre, "Os Lugares da Arte", in *Expresso Revista*, 13 de Novembro de 1993

Num espaço sombrio coloca nove sarcófagos negros, feitos em resina de poliester cobertos de carvão mineral, e encostados às colunas, o que só os torna visíveis quando se percorre gradualmente o espaço. Os topos das alas estão transformados em oblíquos depósitos de sal que, fortemente iluminados, ofuscam e contrastam com o negro dos sarcófagos.



Sem Título, 1993
Sal, Carvão Mineral e Poliester
Instalação

De novo um jogo de opostos. Recorrente, o tema da sombra e da luz, mostra aqui que, num frágil momento de tempo, a luz é escuridão e, voltando a parafrasear *Pascoaes, quanto maior é a escuridão, maior é a luz.*[161]

Assim, os jogos de opostos sucedem-se no tempo ciclicamente: à vida sucede a morte, forma de regeneração da própria vida.

Olhando para a relação da arte com a morte também a análise dos materiais usados pode determinar simbologias ancestrais que reforçam a leitura que este estudo faz.

O sal, sabe-se, é essencial à vida. Foi moeda que pagava trabalho ainda lembrado na palavra salário. Substância primordial, o sal do baptismo é símbolo do alimento espiritual e da incorruptibilidade que o uso na conservação dos alimentos confirma. Cristal que preserva da corrupção, simboliza assim a permanência e a eternidade e também dá à cor branca essa simbologia de pureza. Por isso foram as filhas de Loth transformadas em estátuas de sal.

---

161 MONTEIRO, Manuel Hermínio, "Mistério em 9 silêncios", in *JL*, n.º 126 de 4 de Dezembro de 1984

Para os alquimistas é a base de tudo o que toma forma e para os filósofos é fecundador do espírito.

Árabes, Gregos e também Romanos fizeram dele símbolo de amizade e de hospitalidade. Juntamente com o pão que se parte é símbolo de palavra dada.

No Japão, elemento essencial do culto, é usado como purificador, protector contra o mal. Utiliza-se à frente da casa, ou aspergido no regresso de uma cerimónia funerária.

O banho de mar é, ainda, uma forma de purificação tradicional, mesmo numa vida que hoje esquece rituais.

Por sua vez o carvão mineral, a hulha, ao resultar da fossilização de matérias vegetais, sofre uma transmutação. Pelo facto de ser retirado das entranhas da mãe-terra, coloca-o numa linha de simbologia de morte-ressurreição.

Negro que dá luz – era usado para fabricar gás de iluminação e, por ser combustível, possibilita o fogo essencial à vida.

Se estas de simbologias podem afastar-se das intenções primeiras do autor, reforçam no entanto a força simbólica que a obra transporta por si e em si.

Se é notória a oposição Luz/Vida ao Negro/Morte, é possível também perceber que as oposições com que Manuel Rosa joga frequentemente se podem transformar em complementaridades. Assim, no limite da sua pureza, o negro carvão transforma-se em reluzente diamante.

A sua exposição na Galeria Porta 33, no Funchal, em 1996, opera uma *síntese feliz de anteriores componentes da obra do autor e* [é mais uma vez um] *momento de forte afirmação.*[162]



Sem Título, 1996
Areia de Fundição
120x200x600

Três salas, três instalações.

Na primeira sala apresenta um monte de areia de fundição, usada e negra. Desse monte, informe, emergem corpos voltados de costas, que foram moldados directamente na areia.

Manuel Rosa recorre aqui a um princípio de moldagem elementar, que lembra directamente as esculturas de areia e consequentemente a sua efemeridade. Logo aqui põe à prova uma certa noção de escultura que foi, durante séculos, uma forma de eternizar o efémero. Assim, a obra ganha existência através do molde e da areia, habitualmente elementos mediadores e não materiais da escultura. É o processo oficinal que se assume obra, sendo aqui a escultura um *modo de evocação da ideia — molde ou sombra — de formas.*[163]

O corpo que surge é um resíduo do corpo que foi.

São escórias queimadas tocas ao negro. Com seus anéis de chumbo é a agre
carne humana. Como brilham violentamente as cicatrizes.
Tão fundo[164]

Agora o que permanece é o lugar que esse corpo definiu devolvido pelo molde e este é *concebido a partir do que não é corpo, do que fica*

---

162 MELO, Alexandre, *Expresso Cartaz*, 19 de Outubro de 1996

163 MELO, Alexandre, *Expresso Cartaz*, 19 de Outubro de 1996

fora do corpo.[165]

A segunda instalação é composta por sete carros de mão, cheios, também, de areia de fundição, mas agora areia amarela, que ainda não foi utilizada. Cada carro apresenta uma cabeça, igualmente moldada, voltada com o rosto para baixo, afundando na terra o olhar.

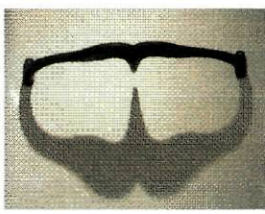


Sem Título, 1996
Areia de Fundição e Carrinhos
de Mão
Instalação

Nestas duas obras revela-se a dimensão oficinal e metafísica do trabalho de Manuel Rosa que aqui expõe gestos que dão corpo a esse processo. A areia, que tomou forma pela acção do molde, carrega em si a certeza da erosão que o tempo trará. Quando tal acontecer será o regresso ao informe, a areia será areia, o pó será pó.

É possível ver aqui uma encenação do *grande drama de qualquer corpo,* [que] *é o seu regresso à terra* (...), *a fusão com o elemento primitivo. A derradeira indiferenciação. A última ausência. Como se ao corpo só fosse permitido um lapso efémero da existência. Uma curta presença.*[166] Ou também a possibilidade da mesma matéria voltar a ser forma. Uma outra forma de eternidade.

Nesta exposição mostra ainda pequenos objectos que fundem a sua forma com formas familiares e íntimas da mão, aparentadas com pegas. Contudo, o que agora expõe não se dirige à mão mas ao olhar. O jogo que a luz com elas faz, atribui às sombras lugar de obra. Um



Sem Título, 1996
Ferro Fundido

---

164 HELDER, Herberto, *Do Mundo,* Lisboa, Assírio & Alvim, 1994, p. 24

165 SILVA, Paulo Cunha e, *Anatomias Contemporâneas, O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90,* Fundição de Oeiras,, Edição da Câmara Municipal de Oeiras, 1997(Catálogo da Exposição)

166 SILVA, Paulo Cunha e, *Anatomias Contemporâneas, O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90,* Fundição de Oeiras,, Edição da Câmara Municipal de Oeiras, 1997(Catálogo da Exposição)

qualquer corpo precisa da sua sombra para não ser um fantasma.[167]

Para finalizar este percurso pela obra de Manuel Rosa, serve a exposição que fez na Galeria Pedro Oliveira, no Porto, em 1998,[168] onde volta a surpreender-nos através de diferentes sínteses que faz a partir de preocupações anteriores.

Apresenta então um conjunto de talhas antropomorfizadas, tomando o barro como material. Formas inquietantes, imóveis no tempo e que questionam a sua função enquanto *esperam o sopro de Deus.*[169]



Sem Título, 1998
Barro Cozido

Manuel Rosa, novamente, convoca formas familiares e de forte carga simbólica para a sua escultura. Desta vez as talhas em barro, material primordial, para objectos primordiais, para funções primordiais.

---

167 Sabe-se que no Egipto a "tricotomia" corpo-"alma-imagem"-"alma-vida" se vai desenvolver e complexizar, a partir de uma divisão arcaica já existente e onde a sombra tem papel de relevo.
A "alma-imagem", denominada *Sha*, mantém a incorporeidade. **É uma sombra que reproduz a aparência original.**
A "alma-vida", *Bâ*, o sopro vital, sem forma visível é simbolizada por um pássaro com rosto humano.
As novidades introduzidas são: o princípio de imortalidade – *Akh*; uma espécie de "alma-mundo" - *Chu* -, a partir da qual se particularizam as almas individuais e o *Ka* – que representa a personalidade activa do desaparecido.
O Ka sobrevive integralmente sem o corpo, combinando as qualidades da "alma-imagem" e da "alma-vida" com o princípio de imortalidade. A sua particularidade é ter como necessidade primeira um corpo material para poder reencarnar.
Cf. PANOFSKY, Erwin, Paris, *La Sculpture Funéraire,* Flammarion, 1995

168 Que mais tarde mostra na Biblioteca Municipal Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, ainda em 1998

169 *À Espera do Sopro de Deus* é o título do texto do catálogo, da autoria de Manuel Hermínio Monteiro

Da arte da olaria diz Claude Lévy-Strauss que *é provavelmente aquela em que a passagem* [à matéria] *se realiza de modo mais directo.* O oleiro ao *impôr uma forma a uma matéria* (...) *ao arrancá-la ao campo ilimitado dos possíveis,* torna-se demiurgo.[170]

O vaso é assim uma restrição de matéria que restringe as matérias nele contidas. Deste modo a antropomorfização dos vasos corresponde à antropomorfização das matérias nele contidas.

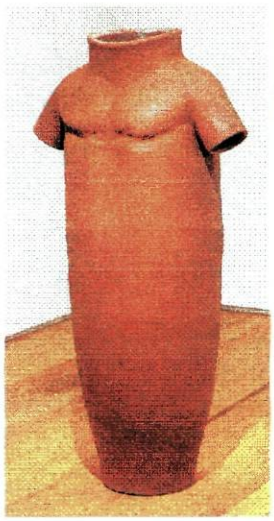
A matéria da olaria, o barro (extraído da terra) modelado e cozido, torna-se continente que recebe como conteúdo comida que, cumprindo também um ciclo semelhante, será ingerida pelo corpo.[171] Ao tornar-se parte integrante dele passa a ser também sua matéria e sua forma.



Sem Título, 1998
Barro Cozido

Manuel Hermínio Monteiro afirma que *o continente, a talha antropomorfizada consolida, funde e carrega simbolicamente de energia o seu interior, potencializando o seu conteúdo como significante, a sua obscuridade, o seu sangue oculto, o seu segredo íntimo. Quer dizer: o vazio foi definitivamente expulso do seu interior. Através do gesto do artista, é esse mesmo interior que está a ser tocado e esculpido.*[172]

Abre no entanto uma porta para uma análise mais pessimista, *um discurso da despersonalização ou da desumanização do corpo* (...) *da massificação,* (...) *da anulação sistemática até ao objecto e, principalmente, até ao vazio*, contrapondo que se trata no entanto de uma *arte de alquimia artesanal que aqui se mostra.*



Sem Título, 1998
Barro Cozido

---

170 LÉVY-STRAUSS, Claude, *A Oleira Ciumenta*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 175

171 Ver sobre *O ciclo alimentar da comida e ciclo técnico dos recipientes*, LÉVY-STRAUSS, Claude, Op. Cit.

172 MONTEIRO, Manuel Hermínio, *À espera do sopro de Deus*, *in* catálogo da exposição realizada na Biblioteca Municipal Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, 1998

Formalmente, estes são o inverso dos vasos canopos egípcios.[173] Sem tampa, abrem-se para o plano celeste. É o vaso que se antropomorfiza, mas agora é *corpo sem orgãos* e o seu conteúdo é alimento e é corpo.

Novamente Manuel Rosa transforma opostos em complementares.

Estes, são objectos de vida sem contudo esquecerem a morte.

---

173 Para proceder ao embalsamento e à mumificação o corpo tinha que ser conservado. Também as entranhas eram removidas e conservadas em quatro vasos (canopos), com excepção dos rins – base das emoções – e o coração, que eram novamente colocados dentro do corpo. Nos Império Médio e Novo as tampas destes vasos representavam a cabeça do Faraó. Mais tarde passaram a representar os filhos de Hórus sob as formas de homem, falcão, babuíno e chacal, cada um protegendo órgãos diferentes.

5.7.

CABRITA REIS

A MORTE IMINENTE

5.7. PEDRO CABRITA REIS

A Morte Iminente

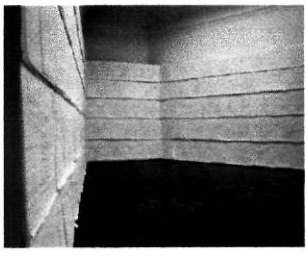
Surgido na década de oitenta Pedro Cabrita Reis vai gradualmente construir uma carreira que, na sua evolução, consegue afirmar os seus créditos em termos internacionais.

A sua afirmação como artista durante os anos 80 faz-se percorrendo uma estrada construída com os restos do desabamento do edifício das utopias estéticas e ideológicas do modernismo[174]. Assim, juntamente com outros artistas da sua geração, desenvolve uma acção na *busca ecléctica de formas num passado pré-moderno e a busca de um fôlego romântico para a criação.*[175]



Catedral I,1999

Obra que se situa depois do conceptualismo, transporta contudo essa informação. Assim a obra de Cabrita Reis, fruto mais de estratégias mentais que de impulsos emocionais, centra-se nalgumas questões primordiais da escultura e da pintura.



Museu,1991
Grafite sobre papel vegetal,

Sobretudo durante a década de 90, Cabrita Reis avança cada vez mais para a concepção de espaços arquitectónicos. Através de uma depuração de linguagens, as suas criações partem de arqueologias do quotidiano, organizando tensões entre mistério e revelação, luz e sombra,

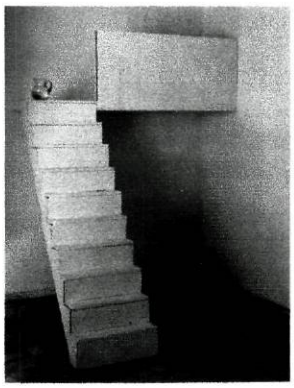
---

174 Paul Ardenne fala do tempo contemporâneo como uma suma, um tempo feito da reunião de todos os tempos, em que o conhecimento histórico não pode escapar às referências. Caracterizando-se pela acumulação e a síntese, a arte contemporânea será a arte da idade dos lutos. Considera que o moderno era prospectivo enquanto o contemporâneo é retrospectivo. Cf. Ardenne, PAUL, L'Âge Contemporain, *Une Histoire des Arts Platiques à la Fin du XXe Siècle,* Paris, Éditions du Regard, 1997

175 PINHARANDA, João, in "O Artista no Centro do Mundo", *Público*, 19 de Novembro de 1999

obscuridade e transparência.

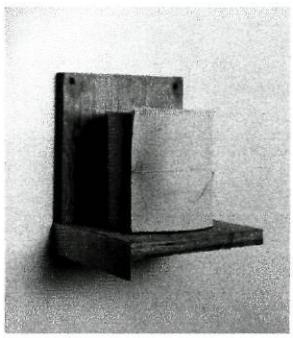
Olha o lugar do Homem no mundo e a construção dos lugares por ele habitados. Os lugares essenciais, os princípios vitais.



A Casa do Silêncio Branco, 1990
Madeira, Gesso, Jarro com Água

Arquitecto de mundos elementares, as suas construções instauram metáforas a partir de arquétipos colectivos numa procura do que é vital ao corpo e à vida. Assim, Cabrita Reis constrói poesia a partir de despojos, de ruínas, de restos do mundo.[176]

O primeiro corpo que os lugares que constrói abrigam é o seu. As suas obras revelam sempre essa marca autoral que é, simultaneamente, a do construtor.



O Meu Corpo, 1991,
Madeira e Feltro

O trabalho que exerce sobre o espaço decifra-o, mede-o, cartografa-o, passando os objectos que cria a terem uma presença, uma lógica interna, passível de transmitir um conhecimento não racionalizável.

A marca da mão deixa uma abertura para os afectos, para essa subjectividade que se mantém no entanto secreta e enigmática.

Por tudo isto é comum falar da dimensão metafórica da sua obra, pela alusão aos grandes temas e valores antropológicos ou metafísicos.

---

176 *A obra de Pedro Cabrita Reis integra uma das linhas de questionamento conceptual e formal mais marcantes da arte do século XX e que, remontando a Kurt Schwitters, se pode caracterizar pela utilização de materiais simples, reciclados a partir de outros pré-existentes, reminiscentes de uma experiência e conhecimento da vida quotidiana. Contudo, esta tradição não é assumida como uma citação ou sequer como um contexto de referência. Pelo contrário, o artista transfere a questão da "assemblage" dos materiais para os processos de construção e para um discurso poético que encontra algumas das suas principais referências numa história íntima e pessoal, assim como no contexto das suas origens culturais portuguesas.*
HEGYI, Lóránd, TODOLÍ, Vicente, *Pedro Cabrita Reis*, Milão, Charta/MuseumModerner Kunst Stiftung Wien/Museu Serralves 1999

Não ilustra nem revela, mas deixa adivinhar. Cria *um contexto material de emergência de significados que dizem respeito a valores fulcrais da existência: as origens primordiais, as energias vitais, os fins últimos*, constrói *formas através das quais se possa tornar sensível e inteligível aquilo que corre através das coisas. A energia cuja passagem faz a diferença entre a vida e a morte.*[177]



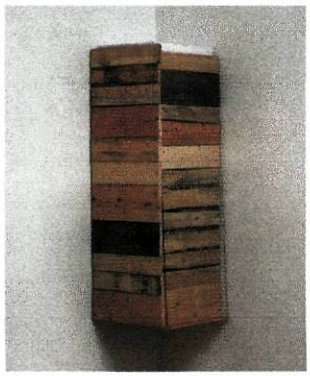
A Casa dos Murmúrios, 1990
Calcário

Outros críticos consideram-na de outro modo: *cada projecto resulta de um processo alquímico de emoções e memórias que nunca se articulam numa metafísica, sublinhando antes a materialidade prometeica da criação, da afirmação da vida no excesso dos seus resíduos e interrogações.*[178]



Casa da Ordem Interior, 1990

Independentemente da divergência das opiniões expressas, poderemos considerar que toda a sua obra se constitui como afirmação da vida através de uma procura de princípios de vitalidade — a água, a circulação de energias, o trabalho, as memórias e os afectos, a intimidade e os objectos.



A Palavra Inacabada 1992
Madeira, Vidro, Gesso

Com uma simplicidade austera, sobrepõe e acumula materiais elementares criando sugestões simbólicas ou narrativas, *mostra estas possibilidades de interpretação como alternativas, como contextos possíveis, como proposições para decifrar sistemas de sinais e criar*



Cidades Cegas, 1998

177 MELO, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal, dos anos 70 aos nossos dias*, Algés, Difel, 1998, p. 172.

178 HEGYI, Lóránd, TODOLÍ, Vicente, *Pedro Cabrita Reis*, Milão, Charta/MuseumModerner Kunst Stiftung Wien/Museu Serralves 1999

novas combinações, em que a estrutura global da obra de arte já não se encontra determinada por uma evidência monolítica.[179]

Poder-se-á, num primeiro momento, questionar o facto de se trazer a este estudo (que relaciona a escultura e a morte) uma obra que, sobretudo, afirma a vida. Mas, para além da evidência de que a vida se pode relacionar sempre com a morte, é possível detectar uma forte ligação ao tema através da série *Hospital Suite*, que o autor desenvolve entre 1992 e 94.

Nunca as obras de Cabrita Reis se apresentam como evidências ilustrativas, mas, na sua natureza, ocultação e revelação caminham a par, sugerindo mais que impondo. O autor necessita assim de um cúmplice que complete a poética.

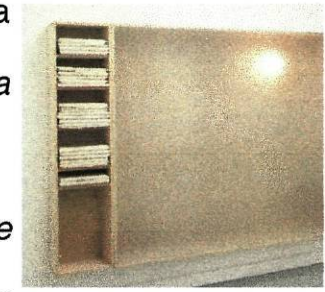
Neste sentido os títulos são importantes para uma abordagem, na medida em que *têm a dupla função de remeter cada peça para uma temática ou, problemática genérica, o que se relaciona com a frequente organização da obra em séries, e de sugerir uma via de aproximação à leitura de cada trabalho individualmente considerado. Os títulos não são nem uma descrição nem uma chave simbólica. São uma sugestão de colocação da peça num determinado horizonte referencial, numa zona de vizinhança metafórica específica, (...) mantendo o grau de abertura suficiente para acolher a diversidade das experiências particulares de cada observador.*[180]

---

179 HEGYI, Lóránd, *Pedro Cabrita Reis*, Milão, Charta/MuseumModerner Kunst Stiftung Wien/Museu Serralves 1999, p. 23

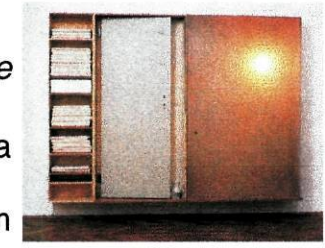
180 MELO, Alexandre, *Pedro Cabrita Reis, Contra a Claridade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, 1994

Corroborando esta análise serve ainda o texto de Lóránd Hegyi na medida em que considera que há na obra de Cabrita Reis um *retorno da narratividade* (...) *em que as conotações da história da arte e as referências à história da cultura estão ligadas sempre e profundamente com a experiência antropológica. As formas de arte são simultaneamente as formas dos acontecimentos humanos.*[181]



H. Suite IX, 1993
Madeira, Vidro, Pano Cru, Lâmpada

Metáforas da "passagem" da "permanência" e da "morte" [a] *série dos "hospitais", denominada "H. Suite"*[182] ao usar vidros foscos evidencia ocultações. O que dá a ver é uma invisibilidade que, conjugada com silêncio, mostra a ocultação que o hospital fez do morrer.



H.Suite V / Uma Luz Interdita, 1992
Madeira, Vidro, Jarro com Água, Pano Cru, Lâmpada

O hospital serve hoje o facto obsceno em que se tornou a morte no ocidente. Transformou-se deste modo numa instituição que organiza médica e socialmente o morrer, gerindo-o cientificamente, ocultando a morte sob a máscara da doença. Assim a morte passa a ser *facto clínico e secreto.*[183]



H.Suite V, 1993
Madeira, Vidro e Materiais Diversos

Contudo, por detrás destas paredes, destes vidros e deste silêncio, o desejo de negação e o fugir diante da morte não faz desaparecer a angústia. Reforça-a e amplia-a.

---

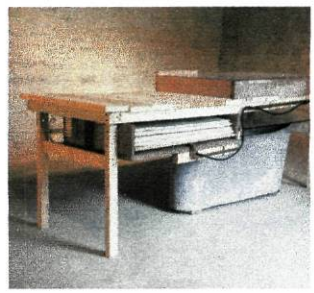
181 HEGYI, Lóránd, *Pedro Cabrita Reis*, Milão, Charta/MuseumModerner Kunst Stiftung Wien/Museu Serralves 1999, p.24

182 JUSTO, José M. Miranda, *Construção e Totalidade Processos e Materiais do Pensamento Estético de Pedro Cabrita Reis*, *Contra a Claridade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, 1994

183 URBAIN Jean-Didier, *Morte*, in *Enciclopédia Einaudi, Vida/Morte-Tradições-Gerações*, vol. 36, Lisboa, INCM, 1997, p. 391. Sobre a ocultação do morrer Jean-Didier Urbain continua, afirmando: *o que importa é esconder sob a obstinação terapêutica o sobrevir do nada, fazer calar o aparecimento do morrer com um monte de diagnósticos incertos, mascarar em suma, a iminência do fim através de uma técnica de reanimação cega que por vezes transforma o moribundo num ser vegetativo, num cadáver vivo. O desejo da negação é tão*

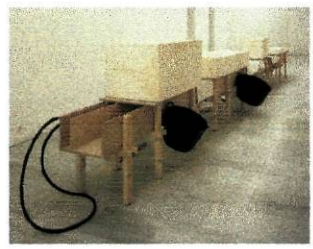
Nestas obras não existe *uma relação de redundância, tautologia ou comentário ilustrativo.* Mas há uma abertura a uma realidade social que a percorre como pano de fundo e onde se podem detectar antecedentes em Joseph Beuys ou na *Arte Povera.*

Também a possibilidade de diversos níveis de leitura, com que o próprio autor joga, permite que estas obras sejam lidas à luz desta ideia. O lugar e marca do corpo que dá forma à construção, ao conferir-lhe uma dimensão antropométrica reforça também a sua dimensão antropológica.



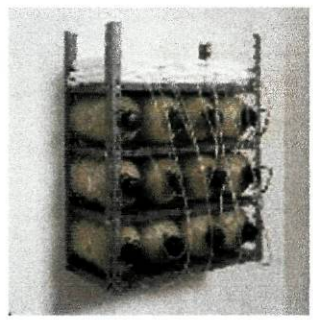
H. Suite X, 1993
Madeira, Vidro, Tubos de Cobre e Borracha, Banheira, Pano Cru

Máquina silenciosa, *o hospital é uma espécie de casa para a morte,* lugar de fronteira, entre a vida e o fim: a mesa ou a cama, os lençóis dobrados, a água, a luz das lâmpadas, caixas-urna, tubagens de cobre ou borracha por onde circulam energias.



H. Suite X, 1993
Madeira, Vidro, Tubos de Cobre e Borracha, Banheira, Pano Cru

A mais fechada de todas as portas. O grande edifício, a porta, a sucessão de portas, madeira, vidro. Superfícies opacas, translúcidas, transparentes. Salas, quartos, caixotes, ao longo dos corredores sem fim. Depois os tecidos brancos. Batas, panos, trapos, toalhas, cobertas para as camas, almofadas, lençóis lavados, dobrados, à espera. Os tubos, também canais de manutenção de vida, cobre, plástico, seringa, sangue, soro, água.



1998

Sucessivas camadas de protecção e preservação. Cadeia de mediações, afastamento e reclusão. Até ao último reduto de habitação de si próprio em si próprio. Hospital, debaixo do lençol. Penúltima casa.[184]

---

forte que se chega a tirar à força ao moribundo um dos direitos mais naturais que existe: o direito à morte.

184 MELO, Alexandre, *Pedro Cabrita Reis, Contra a Claridade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, 1994

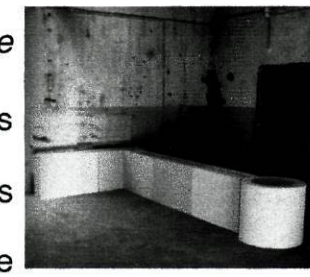
Antigamente não havia lugar para a fuga. O moribundo ou o morto, em casa, nunca estava sozinho. A existência do morrer era suportada pela família e pela comunidade. Juntos assistiam o moribundo e depois velavam o morto.

Referindo-se à obra *Vigília*, de 1992, é o próprio Pedro Cabrita Reis que escreve: *Sobre uma casa de proporções estranhamente antropomórficas e onde não existem quaisquer aberturas cai a luz fraca de um candeeiro que nasce da parede. Vigília é um estado de quase hipnose que faz atravessar a noite sem que os olhos se cerrem e em que, lentamente, se desvanece o excessivo rigor que por vezes a forma das coisas ou mesmo a natureza dos pensamentos parece ter.*



Vigília, 1992
Madeira, Gesso, Tubo de Cobre e Lâmpada

Chama-se também vigília àquele curto espaço de tempo em que estamos junto dos mortos.[185] Desgosto e luto eram partilhados solidariamente em casas habitadas por silêncios ou murmúrios onde as mulheres lavavam e vestiam os mortos. Ainda a água que purifica e regenera, que "lava os pecados", que conduz ao *Limbo* (1990) onde, entre água e fogo, *as almas* (...) *esperam o destino.*[186]



Limbo, 1990
Madeira, Gesso, Amianto e Desenho a Grafite Sobre Pape



H. Suite XIII. Une Clarité Interieure, 1993
Madeira, Gesso, Vidro, Tubos de Cobre e Borracha

A obra de Cabrita Reis caminha *nesta dimensão de metáfora, à qual são estranhas as fragilidades da sociologia, a aridez dos julgamentos ou a pobreza das retóricas.* [caminha] *por entre sombras em direcção a*

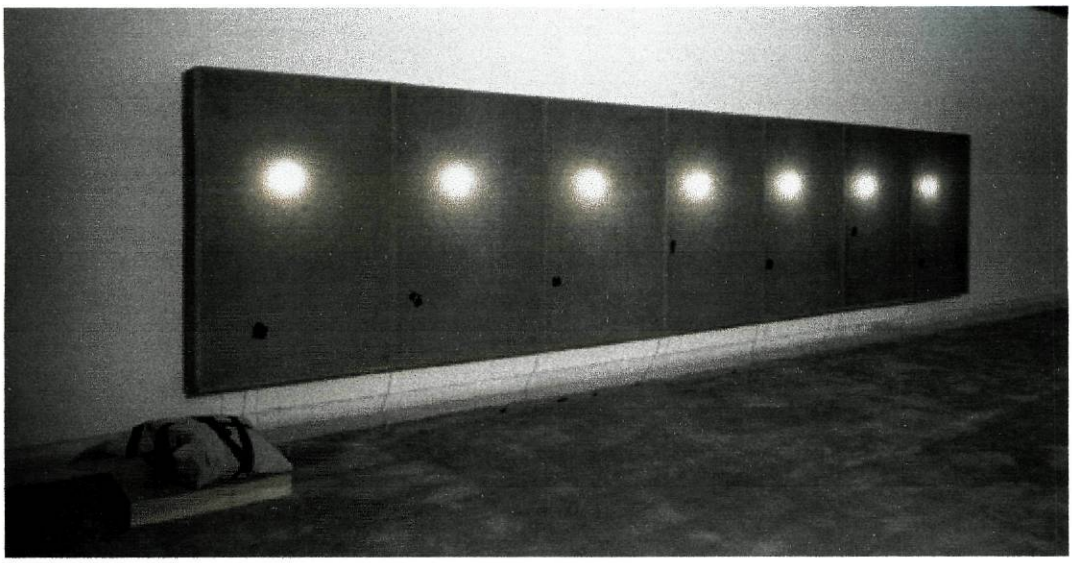
185 Pedro Cabrita Reis, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992, p. 138

186 Ibid. p. 44

uma penumbra cada vez mais densa, mas também mais e mais perto da "fonte".[187]

No hospital, o moribundo agoniza abandonado, tornando estrangeiro o morrer, deixando-nos ignorantes de uma realidade que sabemos existir. Dor e luto são reprimidos e não partilhados e a nova atitude perante a morte é a fuga.

Deixou de ser natural morrer.



H. Suite VI, 1992 – 94
Madeira, Vidro, Latão e Tubo de Plástico.

187 REIS, Pedro Cabrita, *Pedro Cabrita Reis*, Lisboa, F.C. Gulbenkian - CAM, 1992, p.148

5.8.

RUI CHAFES
SONHO E MORTE

5.8. RUI CHAFES

"Sonho e Morte" - A Escultura Ausente

O homem, um pedaço de espaço, um volume compacto, denso, bloqueado por defesas destinadas a manter a sua viva unidade. Mas não será ele, sobretudo, uma forma sensível? Uma superfície fremente de contacto onde se diferenciam as delicadas terminações nervosas do tacto, da vista, do gosto, do olfacto e do ouvido? Uma superfície, origem das percepções e ponto de partida para a inteligência. O homem é para si próprio uma fronteira consciente situada entre dois mundos: o interior, o eu indivisível, que é o da vida real, à primeira vista irreconhecível, e o exterior, o universo ilimitado, interminavelmente multiplicado e dividido.

O eu, um conjunto de órgãos cuja secreta geometria governa a sua arquitectura e a sua função.[188]

Numa obra que atravessa 15 anos de intensa produção, Rui Chafes é um autor obsessivo de objectos marcados pela chama do tempo. Marcados pela chama dum fogo criador, que ao incorporar as cinzas na obra, aprisiona nela a destruição, transformando-a deste modo em criação.

Desde as suas primeiras peças que se situa próximo de uma corrente de matriz romântica, onde tempo, memória, sonho e morte, vazio e absoluto são convocados para o corpo da obra, que rapidamente

---

188 MABILLE, Pierre, *O Maravilhoso*, Lisboa, Fenda, 1990, p.25

conquistou reconhecimento e notoriedade a nível nacional e crescente divulgação internacional.

Desde meados dos anos 80, quando começa a expor, Rui Chafes participa activa e intensamente numa dinâmica de afirmação e abertura à contemporaneidade da escultura, vindo, ao longo da década de 90, a assumir grande protagonismo.

Desde as suas primeiras exposições individuais[189] que Rui Chafes tem particulares cuidados na forma como apresenta as suas peças. Da montagem resultam instalações em que as esculturas-construções ocupam, invadem e parecem ultrapassar o espaço que as contém. Experimenta materiais – ripas de madeira, canas, troncos, plástico – tomando um modelo orgânico de crescimento, metamorfose e explosão de formas que rompem a quietude dos casulos.

A partir da exposição *Um Sono Profundo*, de 1988, uma actividade permanente assume o carácter de metodologia de trabalho, utilizando a lógica da série, explorando unidade e continuidade formal. Assim, as peças são unidades individualizadas (órgãos), numa unidade mais alargada (corpo). A montagem da exposição, transforma-as, por sua vez, numa instalação, metamorfoseando-as em nova unidade.



Um Sono Profundo
Galeria Leo, 1988

Esta estratégia de ambivalência vai doravante ser utilizada, a par da complementaridade de duas diferentes séries que realizam

---

189 *Pássaro Ofendido*, Lisboa Galeria Leo, , 1986; *A não ser que te Amem*, Galeria Leo, Lisboa, 1987; *Amo-te: o teu cabelo murcha na minha mão (entre este mundo e o outro não tenham nem um pensamento a mais)*, Lisboa Espaço Poligrupo/Renascença, e *Um sono Profundo*, Lisboa Galeria Leo, , 1988

simultaneamente uma exposição: *Como uma Nuvem Pesada*, 1989, *e A Vocação do Medo*, 1990.



Vertigem III, 1989/90
Ferro
128x90x25

De 1990 a 1992 frequenta a Academia de Arte de Dusseldorf, estudando com Gerhard Merz. Opção que decorre do seu manifesto interesse pela cultura romântica alemã reflecte-se em toda a sua obra plástica.

Prova desta paixão é a tradução que faz dos *Fragmentos de Novalis*, (edição Assírio & Alvim, 1992). Além da selecção, tradução e prefácio, também realiza uma série de desenhos que integrarão o livro.

Não ilustra nem explica a escultura pela palavra (nem pelo desenho), mas é uma escultura feita (de) palavras.[190]

Há nesta atitude a revelação de uma dimensão programática em que desenho, leitura, reflexão e escrita precedem a realização escultórica, instaurando uma forma de agir una, que transcende os limites da própria escultura. Ainda a complementaridade, a ambivalência e o jogo de opostos, queridos a Rui Chafes.

Com esta acção tende a ultrapassar os limites da escultura colocando-a no limite da sua materialidade, *apontando para um ponto de imaterialidade em que os objectos se transcendem e se dão a ver na sua "verdade" (uma palavra muito cara a Rui Chafes).*[191]

---

190 *No período vivido na Alemanha, entre 90 e 92, Rui Chafes dedica-se à tradução de "Fragmentos de Novalis" que viria a ser publicada em 1992, acompanhada por 25 desenhos, entretanto expostos na Livraria Assírio & Alvim. Este livro, que o autor considera parte integrante do seu trabalho de escultor, dá-nos uma clara percepção do seu universo literário e filosófico de referência.*
MELO, Alexandre, *Rui Chafes e Rui Sanches: Corpo a Corpo*, Porto, Galeria Canvas & Companhia, 1996.

191 GUERREIRO, António, in Rui Chafes, "Acredito na Arte como o Único Deus", *Expresso Cartaz*, 22 de Março de 1997

Diálogo de opostos, a obra materializa o imaterial, prova a existência do vazio pela afirmação da matéria, numa atitude paradoxal e ambivalente. Afirma pela negação lembrando o vazio interno do vaso que é a sua razão de ser, o vazio habitável da casa.[192]

Assim, entre luz e sombra, espaço e tempo, matéria e vazio, ergue-se a arte de Rui Chafes. Uma arte que ousa imaginar e dar materialidade ao medo, fazendo dessa *vocação do medo* uma força que o ultrapassa. Deste modo encara a questão do sublime *como a questão da melancolia. Melancolia de outro lugar, perdido. A Verdade e a Arte são coisas diferentes mas têm em comum a Beleza. O Belo, encar*[a]*-o como um estado de luto que advém da sua efemeridade, da sua incapacidade de ultrapassar a perda e a separação. Por isso uma beleza sem as marcas da morte não existe, para* [ele].[193]

(N)a sua escultura encontrou então um espaço para falar do indizível, da morte. A morte que é dona de todo o tempo e de todos os lugares.

Contudo, ao terror da morte, responde erguendo redes que a aprisionam, armadilhas que a enganam e oferece-lhe flores-almas, de

---

192 *O que eu faço sempre em ferro é a ausência do objecto, e não o objecto. Pode ser a ausência de um corpo ou pode ser a ausência do próprio objecto em si... supõe-se ou um corpo num espaço, num invólucro ou num suporte, ou supõe-se um objecto que, contrariamente ao que aparenta, não existe, nem está lá. Tem que se ver mais ao longe do que o próprio objecto, que é o ferro. (...) Eles em si não existem, são ausências.* CHAFES, Rui, *O meu trabalho instaura um Mundo,* in http:// www.artlink.pt, 29-12-2000

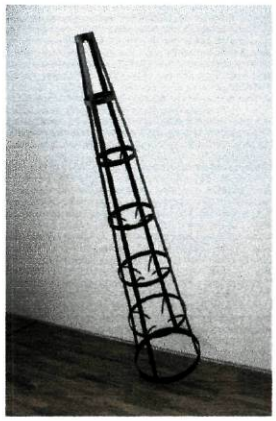
193 GUERREIRO, António, in "Rui Chafes, Acredito na Arte como o Único Deus", *Expresso Cartaz*, 22 de Março de 1997

uma *Beleza* [em] *estado de luto*.

Toda a obra de Chafes apresenta uma constante: a presentificação de uma ausência. O corpo ausente, a impossibilidade da sua representação definitiva, com formas que limitam um vazio (re)presentando o que desapareceu. Escultura que evoca invisíveis corpos.

A escultura, pelas suas características, parece ser o género artístico menos vocacionado para a representação do imaterial. Rui Chafes, usa-a, contudo, como uma armadilha para aprisionar ausências.

À primeira vista paradoxal, não o é tanto se pensarmos que a escultura manteve com a maior de todas as ausências – a morte – uma relação de privacidade/exclusividade.



Ossos de Cristal, 1996
Ferro Pintado
230x50x50

Na sua génese a escultura provém da morte, para e contra a morte se ergue: seja como forma primitiva e funcional de colocar pedras sobre a sepultura, protegendo ou assinalando o local de inumação de um cadáver, seja como memorial, seja como escultura funerária - género que se torna, por vezes, ao longo da história a maior, senão única, forma de expressão escultórica.

Dentre outras funções, a escultura funerária mantém sempre uma relação íntima com a ausência e a perda. Constitui-se como forma material que tenta, pela representação, mais ou menos realista, presentificar, evocar essa ausência.

Além disso, na história, *a lógica da escultura é inseparável, em princípio, da lógica de monumento. Em virtude desta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa. Funda-se num lugar preciso e fala numa língua simbólica sobre o significado e o uso desse lugar.* [194] Assim, um monumento *é um sinal num lugar concreto para um significado/acontecimento específico,*[195] e como tal, ao registar uma memória, vai prolongar-se no tempo e assumir uma relação com a perda, a ausência e a morte.

Mesmo perdendo a característica de monumento, que Chafes diz a sua obra não ter, em detrimento de uma ideia de escultura nómada[196], que afirma ter, afigura-se contudo, tanto pelas suas ideias, como pela forma que elas tomam, que existe uma presença da morte na sua obra.

Assim, não é despropositado podermos afirmar que, logicamente, longe de uma função funerária, a sua obra transporta essa memória e essa presença.

---

194 KRAUSS Rosalind E., *La escultura en el campo expandido*, in *La Originalidad de la Vanguardia Y otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 292 [minha tradução]

195 Ibid.

196 Rosalind Krauss (Op. Cit. p. 293) refere que com *As Portas do Inferno* e o monumento a *Balzac,* de Rodin, se *ultrapassa o limiar da lógica do monumento e entra-se no espaço do que poderíamos chamar a sua "condição negativa", numa espécie de deslocalização, de ausência de habitat de absoluta perda de lugar.*(...) assim *a arte moderna* [produz] *o monumento como abstracção,* (...) *como marcação ou base, funcionalmente deslocado e fundamentalmente autorreferencial. O que faz com que estas duas características da escultura moderna revelem a sua condição essencialmente nómada.*
Sobre esta ideia de nomadismo ver CHAFES, Rui, O meu trabalho instaura um Mundo, in http:// □ HYPERLINK http://www.artlink.pt □□www.artlink.pt□, 29-12-2000

Para tal contribuirão também as suas referências românticas, que no ocidente constituem, em termos de espaços cemiteriais e sua escultura, uma notória influência.

O ferro, como material de eleição do trabalho de Rui Chafes, remete a sua obra para a tradição ibérica de escultura em ferro.

No século XX a modernidade recupera esta tradição através das obras de Julio González e Picasso.

Este último realiza, em 1928, o projecto de um monumento comemorativo dos dez anos da morte de Apollinaire.



Sem o teu Nome, 1996
Ferro
200x200x450

Apesar de recusado, mantendo-se só os estudos, vai instaurar um novo modelo de representação escultórica, ao materializar *uma profunda estátua de nada, como a poesia e a glória*,[197] no dizer de Apollinaire, recusando o mármore e o bronze.

Assim, a intenção de presentificar uma ausência, leva-o a adoptar o modelo de escultura que o homenageado defendeu em *O Poeta Assassinado*.

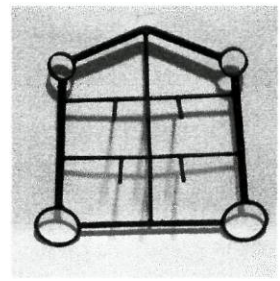
Picasso inventa aqui um modelo metodológico, em que o processo é intelectual.

Este processo assentava na possibilidade de recorrer a estudos lineares de desenho para realizar essas construções. Assim, linearidade bidimensional e espaço tridimensional mantêm uma relação dialéctica.

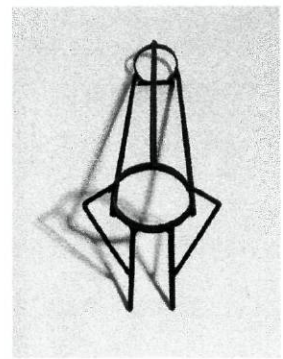
---

197 APOLLINAIRE, Guillaume, *O Poeta Assassinado, Lisboa*, Editorial Estampa, 1983, p.116

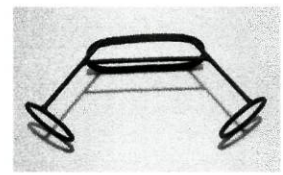
Os arames, linhas materializadas, são a matéria concreta que suportam o volume. Agora um volume vazio, delimitado por linhas que são lidas como bidimensionais.



Linhas que delimitam formas vazias e que Chafes também usa como linguagem da sua escultura.



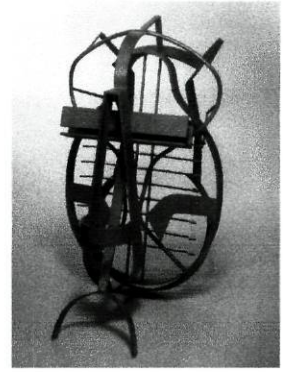
As linhas que definem contornos, por serem fronteira, pertencem simultaneamente ao interior e ao exterior das formas. Podem ainda, através de uma leitura em profundidade, tridimensional, aproximarem-se ou afastarem-se, num jogo de planos em sobreposição, através do movimento do espectador, que assim introduz a obra no (seu) tempo.



Depois de Para Sempre, 1988
Ferro

Por isso Chafes diz não ser possível fotografar uma escultura, na medida em que esta oferece só um pormenor e nunca a totalidade da experiência.

Agora a matéria da escultura é o vazio, o invisível, o intocável. Instaura-se assim um paradoxo: o conteúdo espacial é imaterial, a escultura envolve e devolve o nada.



Umbra, 1994
Ferro
85x56x51

Embora esta escultura que trabalha o vazio vá ter cultores mais próximos cronologicamente, Calder, Smith, Caro, etc. a referência a Picasso parece-me importante a dois níveis: por se poderem constituir também dois paralelos imediatos relativamente ao método e aos objectivos da obra de Rui Chafes, em que o trabalho de desenho precede



Um Sono Profundo, 1988
Ferro
98x44x20

qualquer realização escultórica e a *encenação da ausência*[198] que permite a manifestação de um corpo pela construção de uma morada impossível de habitar.

Um problema se põe: como dar forma à poesia, em escultura? [199]

Partindo desta interrogação, Rui Chafes socorre-se de um material que considera ser mais uma força que uma matéria: o ferro.

Eleito como material exclusivo a partir de 1988, faz questão de o trabalhar pessoalmente, numa prática oficinal, que muito deve a Jorge Vieira, professor e amigo, com quem aliás trabalhou.

Esta atitude é frequentemente referida no seu discurso como uma ligação que o trabalho do ferro tem com uma prática alquímica, representando, *de modo especial, a mitologia metalúrgica dos metais nascidos das entranhas femininas da terra, e do ferreiro, ou escultor em ferro, como parteiro e modelador dos minérios de ferro.*[200]

Assim, o ferro, trabalhado pelo fogo, metamorfoseia-se plasticamente possibilitando dar forma a uma ideia que escape ao

---

198 *De facto não estamos perante representações ou figurações, óbvias e explícitas de um corpo. Estamos, pelo contrário, perante aquilo que, na dinâmica da prática da escultura, é o que melhor pode provocar, desafiar e convocar um corpo: a encenação da ausência.*
MELO, Alexandre, in *Rui Chafes e Rui Sanches: Corpo a Corpo,* Porto, Galeria Canvas & Companhia, 1996.

199 *— Os seus objectos acabam por ser paradoxais, na medida em que pretendem atingir um ponto de imaterialidade. O pensamento da arte que defende seria talvez mais adequado para a poesia do que para a escultura, que consiste em objectos materiais para serem contemplados enquanto tal*
— Acho que não estou a fazer escultura, estou a fazer poesia.
GUERREIRO, António, "Acredito na arte como o único deus, Entrevista a Rui Chafes", *Expresso Cartaz*, 22 de Março de 1997

domínio do objecto. O fogo, como força purificadora, transformadora e modeladora, torna-o maleável, fluido e orgânico negando *o carácter duro e a densidade do material. Esta transformação do ferro e a negação das suas qualidades materiais, pela elasticidade da forma, consegue, aparentemente, soltar os laços que prendem o ferro à terra, transmutando-o para o modo de existência orgânico superior de um corpo vivo,* (...) simbolizando *o transcender de tudo quanto é material, tal como Novalis concebe.* [201]

Uma análise da obra de Rui Chafes não pode deixar de partir do seu processo oficinal – desenho, escrita, metalurgia. *Métier* pessoal que faz crescer diferentes séries, diferentes temas, revelando coerências que nos permitem tentar uma análise que siga as diferentes abordagens que o autor foi definindo no processo da criação.

Convém também referir que esta análise se debruça sobre a obra de um ponto de vista que apresenta preocupações em verificar uma presença, que pode não ser imediatamente visível mas apresentar-se de forma mais velada ou metafórica.

Como qualquer análise, corre riscos de poder não existir acordo entre as reais preocupações do criador e aquilo que se dá a ver na obra a quem, de fora, para ela olha.

Leitura que parte dos objectos, relacionando-os tanto com a história da escultura como, internamente, com a lógica criativa do autor.

---

200 GAßNER, Hubertus, *The Unknown Masterpiece, in Harmonia,* Porto, Canvas & Companhia, 1998, p. 9

Uma leitura que se faça ao sabor de um fluxo que ela própria instaura, *a partir do ponto de vista da* [sua] *estrutura lógica.*[202]

Trata-se, agora, de verificar de que modo as especificidades da obra contêm, ou desenvolvem, uma visão onde o transcendente e o lugar do homem no mundo, acabam por pôr em evidência esse último acto que é a morte.

Se a análise global até aqui efectuada tornou visível essa relação, olhando mais de perto, individualizando alguns trabalhos, essa ideia torna-se mais evidente, mais explícita.

Numa primeira abordagem da obra de Rui Chafes, torna-se evidente a poetização que sofrem os objectos escultóricos. Nascidos da palavra, procuram uma forma para o título e (com) este procuram ultrapassar a matéria, encostando-se à forma.

É partindo de um discurso recorrente do autor, que vemos o objecto escultórico constituir-se como uma materialização (paradoxal) da palavra poética. Desejo de ser além da sua materialidade, querendo transformar pela palavra a escultura em poesia, arte imaterial.

Refira-se que também a pintura é convocada por Chafes para, através de *uma cor que não é cor* – o negro ou o cinzento – "eliminar" a escultura enquanto objecto.

---

201 *Ibid.*

202 KRAUSS Rosalind E., *La escultura en el campo expandido,* in *La Originalidad de la Vanguardia Y otros Mitos Modernos,* Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 303

A finalidade é o objecto transcender-se, esvaziando-se, de modo a apresentar a beleza como *absoluta e indispensável* [ao] *objecto abandonado, uma pequena forma de imortalidade.*[203]

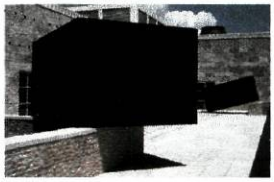
Verifica-se também nestas obras a dissolução de géneros e categorias em que esta escultura (e toda a escultura moderna) se (in)define, quebrando fronteiras, contaminando-se, dissolvendo-se. Neste caso, tomando a poesia como modelo de todas as artes, ideia programática do romantismo.

Assim, as esculturas de Rui Chafes apresentam-se sempre ligadas à palavra, através dos títulos, que por vezes mais se assemelham a legendas, e que no dizer do autor, são sementes da forma.[204]

A palavra é, assim, uma constante. Realidade indissolúvel dos objectos.

Não nos remetem directamente para um regime tautológico ou ilustrativo da forma. São parte da obra e como tal mantêm o seu carácter de orgão num organismo.

Assim, a exposição *Sonho e Morte*, realizada no CCB em 1993, propõe-nos, tanto a nível formal como de título, um diálogo com a morte.



Sonho e Morte, 1993
Ferro
400x260x200

A exposição, no Jardim das Esculturas, impõe três caixas negras de dimensões consideráveis (4x 2,60x2m). Pousadas em suspensão num

---

203 GUERREIRO, António, in *Rui Chafes*, "Acredito na Arte como o Único Deus", *Expresso Cartaz, 22 de Março de 1997*

204 *(...) a palavra que traça as sementes. Mas o meu discurso nunca se encontra com as minhas esculturas, com a forma. Porque a forma é indizível.*
Ibid.

espaço claustral, austero e ortogonal, convocam um sentimento trágico. Suspensas no espaço parecem ultrapassar o tempo.

O seu tamanho dá ainda mais força à palavra caixão e convoca imediatamente a lembrança de negros vagões, que definitivamente fixaram a ideia de que *o sono da razão produz monstros.* Assim, o sonho é pesadelo.

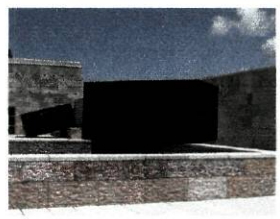
O que se dá aqui a ver é uma exterioridade, esquifes, cofres, que contêm algo que desconhecemos. O misterioso provoca sempre angústia e curiosidade.

A morte, enigma que só se desvenda quando nela se entra, provoca um desejo de conhecimento e simultaneamente uma repulsa.

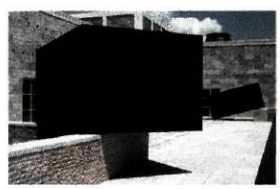
Também estas caixas, pelas aberturas que contêm nos provocam o desejo de espreitar sem entrar, numa atitude *voyeurística.* Fecham-se ao mundo. O seu interior é um buraco negro que atrai, pelas aberturas, a luz e como buracos negros constituem-se como passagem da qual não se conhece regresso.

João Miguel Fernandes Jorge no texto de catálogo refere que estas formas, *na sua exterioridade* [são] *a imagem do que se unifica (...) sinal da passagem e da desaparição do indivíduo (...) Espelho do corpo, do mundo e do humano, a escultura negra representa o fim da diversidade. As imagens, elas mesmas, irão repousar no lado sombrio, confundir-se-ão com o infinito, farão parte desse único edifício que é a morte*[205]. E, seguindo, continua questionando se *não estarão aqui os monumentos*

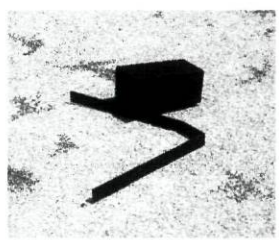








Sonho e Morte, 1993
Ferro



Sonho e Morte IV, 1993
Ferro
54x19x83

205 JORGE, João Miguel Fernandes, *in Rui Chafes, Sonho e Morte,* Centro Cultural de Belém, Jardim das Esculturas, 1993

funerários de Antonio Canova – à arquiduquesa Maria Cristina (1799-1805), a Giovanni Volpato (1807-1808) ou ao papa Clemente XIV (1783-87).

[...] to die to sleep !

To sleep, perchance to dream, ay there's the rub,

For in that sleep of death what dream may come.

SHAKESPEARE, Hamlet

Sonho ou pesadelo.

No sonho somos sempre espectadores. A exterioridade é mantida. Além do mais sonhamos porque estamos vivos.

Manifestando uma capacidade de transcender o finito, a escultura relativiza a morte. Rui Chafes apresenta-a.

Esta ligação entre sono e morte deixa-se já adivinhar na exposição *Um Sono Profundo*, (Galeria Leo, 1987), série de trabalhos que revelam o seu esqueleto estrutural, espalhados pelo chão lembrando *hieráticas posturas animais e estranhas fossilizações vegetais.* [206]

Chafes, ao colocá-los assim, *num registo de abandono, de orfandade*, fá-los absorver o espaço envolvente impedindo uma sintetização da forma e, ao fazê-lo, não pode *jamais (como é imperativo*

---

206 CALDAS, Manuel Castro, Regnum Peccati, in, *Rui Chafes , Durante O Fim, Lisboa,* Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000, p. 125

que o monumento faça) unir presença e ausência, colocar o deus aqui, evitando assim o território do monumento.[207]

Não só as palavras de Rui Chafes mas também as de Al Berto procuram a secreta vida destas obras:

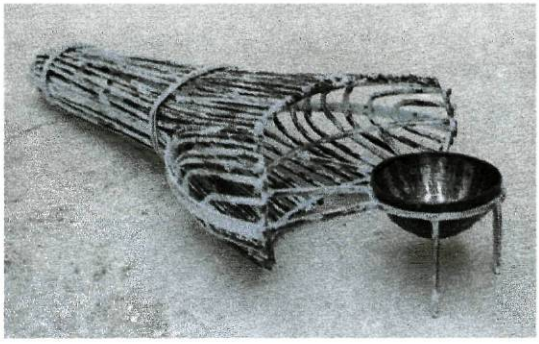
SOMBRA DA ALMA[208]

a sombra da alma abandonada pela águia morta
sobrevoa
o corpo que ligava a remota memória
ao lento sono que finge a vida

o olhar procura veloz
o ouro da óssea paisagem e
dos rios adormecidos um brilho húmido
sobe aos sentidos

cobre-se de cinza o sorriso de um rosto
e a morte ergue-se do interior do lírio
onde o mar desapareceu

o anjo da águia morta lá no alto ama
luminescente e louro e mudo
onde a ausência do corpo freme e se acende
no éter duma lágrima triste



Um Sono Profundo, 1988
Ferro
98x44x20

207 CALDAS, Manuel Castro, *Regnum Peccati, in, Rui Chafes , Durante O Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000, p. 125

208 AL BERTO, *A Secreta Vida das Imagens*, Lisboa, Contexto, 1991, p. 67

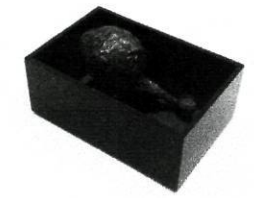
Retomando uma ligação que formalmente é mais evidente, na exposição *A Vocação do Medo* (Galeria Diferença, 1990) tinha apresentado já 4 casacos e um vestido em malha de ferro (Vertigem I a V) e dois berços-urnas (Berço I e II).

O texto de catálogo assinado pelo próprio Rui Chafes constitui prova desta intimidade que a sua obra tem com a morte.

Sem ser explicativo lança, contudo, luz sobre as trevas que cria.

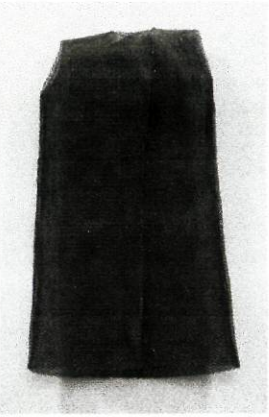
Aí refere a ideia de que habitamos um corpo que nos prende na sua matéria e que, deste modo, os corpos transportam em si a morte.





Berço I e II, 1989/90
Ferro, Madeira e Vidro Acrílico
38x170x35
e 30x60x40

A escultura, por ser matéria e corpo, é por ele considerada *suja, impura, errada.*[209] Defende então que a escultura deve *aprender a cumprir os limites das linguagens. Aprender a crescer os limites da ideia. Existir nos limites de linguagens e matérias.* Deste modo *os objectos tornam-se discursos de ausência, de deslocação.*[210] Assim, efectivamente, estes objectos que abrigaram corpos ficaram como testemunho dessa existência em fuga em que *a ausência torna-se válida como forma criada.*[211]



Efectivamente, podemos afirmar que a sua escultura é ausência e esperança que, caminhando na linha de fronteira, constrói a sua existência de vazio.

Serve-se da poesia de Georg Büchner, que cita:

"É tão horrível ter de morrer. A morte macaqueia o nascimento, ao morrer estamos tão desamparados e nus como crianças recém nascidas.



Vertigem I e II, 1989/90
Ferro
137x78x20
e 143x87x15

---

209 CHAFES, Rui, *in* catálogo da Exposição *A Vocação do Medo*, Galeria Atlântica, Galeria Diferença, 1990

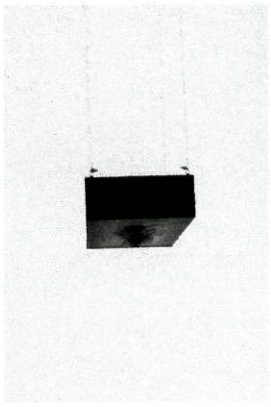
210 I ibid.

211 Ibid.

Na realidade, recebemos uma mortalha como fraldas. De que vai servir? Podemos choramingar no túmulo tão bem como no berço".

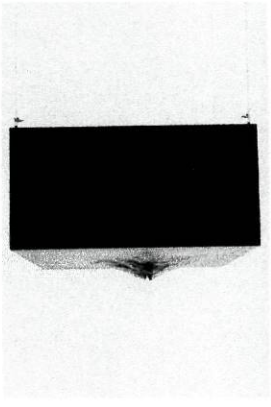
Obra e texto afirmam esta efemeridade do corpo que pode ser ele mesmo um túmulo. Há aqui uma ideia de circularidade em que morte e nascimento partilham a mesma origem.

Formalmente, estamos na presença de casacos e berços-caixões e ambos podem prender corpos.



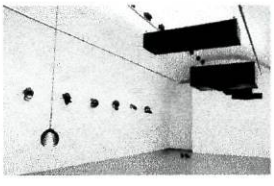
Onde a Luz Morre II, 1996
Ferro
82x32x12

Berço ou túmulo, fim ou começo, é uma questão de dimensão. O corpo varia de tamanho. Os orgãos do pensamento mantêm-se. Também o erro que nos habita, o aborto, se mantém. Somos minúsculos ao nascer. O corpo será pequeno e solitário ao morrer. O lugar, o invólucro de um abismo. O lugar geométrico de apenas uma ausência. Fardos e pesos, túmulos e berços. Envolvências, prisões. Objectos que nos encerram ou que trazemos, pesados, aos ombros. Fomos enterrados vivos no Mundo, presos em nossas caixas, em nossas roupas: o lugar do corpo, tamanhos diferentes. O mesmo vazio.[212]



Onde a Luz Morre IV, 1996
Ferro
100x65x32

Para o texto, como para a sua escultura, são convocadas as palavras e as ideias dos poetas. Büchner, Trakl, Rilke, Syberberg, Nietzsche, são vozes que habitam a sua escultura ou que a ela voltam ciclicamente.



Não Quando os Outros Olham,
Galeria Alda Cortês. 1997

Na exposição *Não quando os outros olham*, (1997, Galeria Alda Cortês) os quatro caixões suspensos do tecto são o lugar *Onde a Luz Morre*. Caixões que contêm em si feridas que se abrem ao exterior. São

---

212 Ibid.

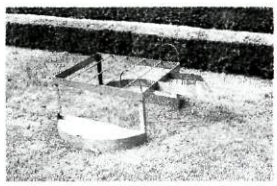
caixão e ventre materno, lugar onde *a morte absoluta contém a possibilidade da vida absoluta.*[213]

Na instalação permanente que realiza para o *Chiltern Sculpture Trust*, em Oxford, suspende cinco caixas negras. Ainda caixões, suspensos, agora nas árvores, recortam-se, tomando por fundo o céu, projectando-se no vazio. *Lugar impróprio* onde a escultura se abandona num espaço que é *orfandade.*[214]



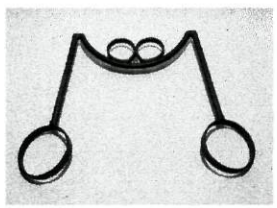
My Frozen Hand, 1994
Série de 5 Esculturas em Ferro
Instalação Permanente
Chiltern Sculpture Trust,
Oxford

Também a série *Penumbra*, conjunto de "mesas de tortura", mostrada na exposição *10 Contemporâneos* (Fundação de Serralves, 1990) ao tratar a relação do corpo com os seus lugares de sacrifício, lembra imediatamente a morte.



Penumbra I, 1990
Ferro
114x55x110

Esta relação entre corpo e objectos de tortura tinha já tido expressão na série *Depois de para Sempre*, (Galeria Atlântica, 1989) à qual Maria Filomena Mónica se refere como *reservatório escondido de impulsos, de forças, cujo poder é mantido à distância, instrumentos de tortura ou de amor, após o abandono dos corpos.*[215]



Depois de Para Sempre VI,
1988
Ferro Pintado
54.5x7x74

No seu regresso da Alemanha a exposição que faz na Galeria Alda Cortês, vai introduzir, no dizer de Alexandre Melo, uma disciplina e austeridade formal passando a usar exclusivamente o ferro pintado de

---

213 NOVALIS, Fragmentos de, (Selecção, Tradução e Desenhos de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 73

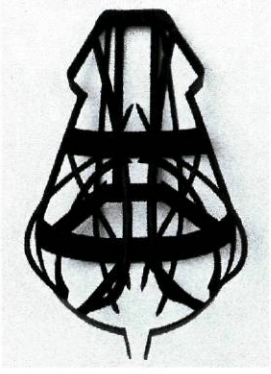
214 CALDAS, Manuel Castro, *Regnum Peccati,* in, *Rui Chafes , Durante O Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000

negro e a simetria como princípio formal. As mudanças na linguagem escultórica apesar de afastarem *os corpos – humanos, vegetais, animais - , os instrumentos – de guerra de tortura, de agressão -, na sua fisicidade orgânica,* [não alteram, antes enfatizam], as *linhas de força, eixos de tensão, fios de violência*, [que se tornam] *a verdadeira matéria do desenho* das suas esculturas.[216]



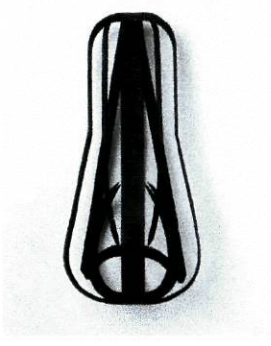
A Manhã, 1992
Ferro
136x25x50

Seguindo ritmos e simetrias, à volta de eixos crescem corpos, ou o que deles resta. Evocações desse lugar do corpo, esvaziado pela violência, pela tortura, pela guerra, em armas,[217] máscaras[218] e armadilhas.[219]



Madrugada XXI, 1992
Ferro Pintado
60x32x40

Mas, desde muito cedo, podemos ver que o seu trabalho transporta esta marca da morte. É o caso da série de coroas, [220] *primeiro grupo de peças formal e tematicamente coerente realizado por Chafes*,[221] datadas de 1987. Formalmente lembram coroas de flores de rituais funerários.



Madrugada XXII, 1992
Ferro Pintado
66x26x30

O anel, o círculo, simbolicamente exprimem simultaneamente uma paragem e a ideia de unidade, o fim e o princípio. Na antiguidade era

---

215 MÓNICA, Maria Filomena, in catálogo da exposição *Rui Chafes, Como uma Nuvem Pesada*, Porto,Galeria Atântica, 1989

216 MELO, Alexandre, "O Silêncio não Existe", *Expresso Revista*, 27 de Fevereiro de 1993

217 (*Debaixo da Pele*, série de 15 esculturas, Cerco – Bienal de Óbidos, 1993 e *Perspectives*, Centre d'Art Contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel, Junho de 1994)

218 (Série *Cristal*, Prémio União Latina 1996, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997)

219 (*Ossos, Ossos de Cristal, Ossos de Vidro*, 1995) Ver *Harmonia*, Porto, Canvas & Companhia, 1998

220 *Ivadra, Dollund, Dois Irmãos, Irmãos II, Irmãos III* e *Escultura*.

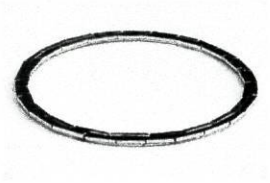
221 CALDAS, Manuel Castro, *Regnum Peccati,* in, *Rui Chafes , Durante O Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000, p. 123

usado para estabilizar corpo e alma, daí os mortos serem enterrados com braceletes e colares.



Ivadra, 1987
Ferro
27x27x3.5

Sobre estas obras, Castro Caldas refere a sua *incapacidade fundamental para se apropriarem do chão ou parede contra os quais se projectam enquanto fundo*, [restando-lhes enquadrar] *o vazio em torno do qual se fecham (...) transformando-o em espaço ao qual a forma regressa transfigurada, coincidência de presença e ausência num mesmo lugar de plenitude.*[222] A mesma alusão fazem as coroas de espinhos (*A Noite*, 1992-94). Marcadas pela melancolia, são provas de uma perda irremediável.



Irmãos II, 1987
Ferro Cromado
51x51x1.5

Alimento dos mortos, as flores incendeiam-se e das suas cinzas nascem *Dez Almas Brancas.*[223] É o fogo purificador que faz a matéria transcender-se. Se para Novalis *tudo é semente*,[224] também o corpo, no seu regresso à Terra, cumprirá a espera de tornar a florescer, cumprindo mitos ancestrais (*Bolor-Polén*, 1998). As sementes disseminadas constituem a prova de que *toda a cinza é pólen.*[225]



Dez Almas Brancas I, 1988/89
Ferro
109x13x10

O ferro, arrancado às entranhas da terra, transformado pelo trabalho alquímico do escultor-ferreiro vai tomar formas que se constituem como aberturas que possibilitam simbolicamente um novo regresso à

---

222 Ibid.

223 *Como uma Nuvem Pesada*, Porto, Galeria Atlântica, 1989

224 NOVALIS, *in* CHAFES, Rui, *Würzburg Bolton Landing*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 148

225 NOVALIS, Fragmentos de, (Selecção, Tradução e Desenhos de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 91

terra. Assim acontece em *Durante o Fim*,[226] onde *se vêem mínimas intervenções, discretas como cortes e cicatrizes, de ferro negro. (...) Entradas muito estreitas para penetrar na escuridão da Terra, na escuridão do corpo.*[227] É o lado feminino da terra - *Tristeza quase sensual* - que revela as suas portas - *Amar as minhas Cicatrizes, Espessa Camada de Silêncio (Ao Entrar no Mundo)*, abrindo-se ao retorno, a um "desnascer".

Sob a presença perturbadora da morte, que faz do acto artístico acto filosófico, a obra de Rui Chafes, feita de vazio e de ausência, pode apresentar *a incomunicação e a incompreensão* [que, sendo] *formas de linguagem*[228] são capazes de nos comunicar o mistério que já conhecemos – da morte não sabemos nada.



Tristeza Quase Sensual, 2000
Ferro
220x53x60

226 Exposição distribuída por três espaços em Sintra: Parque da Pena, Palácio Nacional da Pena e Sintra Museu de Arte Moderna – Colecção Berardo, 2000

227 CHAFES, Rui, *Rui Chafes , Durante O Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna-Colecção Berardo, 2000, p. 13

228 Ibid.

CONCLUSÃO

É quase um lugar comum num trabalho destes descobrir-se no final do percurso que as conclusões a que se chega não são definitivas, como se chegados ao fim do caminho descobríssemos que ele continua. Assim, este foi o trabalho possível que, entre o afectivo e o racional, foi descobrindo novos elementos que revelaram novas camadas, novos estratos. Tal como numa investigação arqueológica, também aqui foi necessário adequar os achados com o plano previamente estabelecido, o que fez com que a necessidade de parar não tivesse a ver propriamente com a falta de material de investigação mas com questões metodológicas e com o cumprimento de objectivos traçados.

Evidentemente que toda a investigação traça à partida um plano onde se inclui (e se deseja) uma dose de acaso. O acaso que objectivado ajude a fazer prova da tese levantada. São os (felizes) acasos que também constituem estímulo. É, contudo, certo que esse acaso se processa segundo uma lei que o objectiva, a lembrar Picasso quando dizia encontrar sem procurar.

Não poucas vezes sucedeu que encontrei sem procurar e, se isso foi motivo de contentamento, também se tornou motivo de preocupação na medida em que o alargamento de âmbito, seja ele cronológico, de autores, movimentos, etc., cria desequilíbrios que a estrutura inicial pode não suportar.

Assim, se uma previsão inicial de que haveria nas manifestações escultóricas directamente ligadas à morte, nomeadamente ao nível da escultura funerária, razão e motivo para um estudo deste tipo, cedo se

verificou que ou a morte deixou de interessar aos artistas ou os encomendadores perderam o interesse pela arte.

Esta "explicação" imediata e simplista revelou-se bastante mais complexa quando se iniciou a interrogação do porquê de tal estado das coisas.

É então que "aparece" uma imensa bibliografia, dedicada à morte e ao morrer, que, se ajudou a perceber que a morte tinha mudado, não resolveu as dúvidas acerca da sua relação com a arte. Se a arte sempre esteve ligada às preocupações do Homem, a morte parece ter sido a sua preocupação primordial. E durante largo tempo caminharam juntas.

As respostas que foram sendo encontradas continuaram a não oferecer soluções para um estudo desta natureza. O problema era apresentado sempre com um enfoque que o atirava para o campo da sociologia ou da antropologia e onde a arte, ou não tinha lugar, ou não era em definitivo o motivo privilegiado de estudo.

Assim, o próprio carácter académico deste trabalho obrigou a procurar uma saída e ela fez-se através da escultura contemporânea.

Se uma visita fugaz ao meu *museu imaginário* destacou imediatamente duas ou três obras, dois ou três autores, seria preciso começar uma investigação que primeiro conseguisse arranjar material de estudo.

Esse trabalho foi feito numa procura que buscava objectividade, mas que, como disse, objectivou acasos e permitiu que, muitas vezes de modo afectivo, determinados autores fossem estudados. A afectividade como objecto de estudo sempre foi fomentada e, se não é razão de boa

tese, pelo menos foi razão de entusiasmo e de activação do *metabolismo intelectual*.[228]

Aqui reside, também, de alguma forma, uma justificação metodológica. A afectividade não é objectiva, mas a subjectividade, racionalizada, deixa de o ser, ou pelo menos sai diminuída.

Assim, este trabalho não procurou fazer um levantamento exaustivo de todas as obras, de todos os autores que... mas equacionou a possibilidade de, a partir de algumas obras, nuns casos, ou a partir de autores, noutros, verificar que os artistas, tendo alterado a sua relação com a morte, deixam, ainda que pontualmente, transparecer nas suas produções essa relação. Como se, num tempo que esconde a morte, fossem os artistas uma espécie de reservatório moral, onde, no seu trabalho, se espelhasse o quão a morte é demasiado humana para que se possa esconder.

Deste modo não será surpreendente que tantos escultores acabem por num qualquer momento do seu percurso tocar no assunto, uns de forma directa, outros metaforicamente.

Ficam certamente fora deste trabalho autores cuja obra poderia também ser integrada neste estudo mas, como disse, nalguns casos não existe uma ligação imediata, obrigando a um esforço de interpretação não desejável e a um alargamento de autores incomportável para uma estrutura previamente definida.



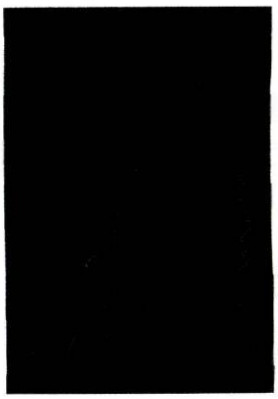
Sem Título, s/d
Lençol de linho bordado a azul
171X243cm

Lembro imediatamente os trabalhos de Lourdes Castro e Ana Vieira que, abordando problemáticas diferenciadas, constróem a sua obra

228 ECO, Umberto, *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial

com sombras e ausências que, de algum modo, podem remeter para a problemática da morte.

Sobretudo Lourdes Castro, com o seu pessoalíssimo projecto em torno da sombra, que se constitui como base de todo o seu trabalho, desenvolve singularmente uma obra que conjuga os binómios ausência/presença, material/imaterial, positivo/negativo, onde o próprio material que usa reforça esta dualidade: o plexiglass, *material imaterial como as sombras.*[229]



Sombra Projectada da Minha Mãe, 1964
Plexiglas recortado

Também o facto de realizar intervenções em espaços quotidianos, onde regista sombras de amigos, enfatiza a noção da passagem do tempo e do desaparecimento a ele associado. As sombras são, assim, a memória dos corpos ausentes.

Acrescentando o facto destas intervenções serem também elas efémeras, só resistindo à usura do tempo através da fotografia, então estamos perante uma obra que, falando do tempo e do desaparecimento, fala necessariamente da morte.

Este diálogo entre a presença e a ausência continua com os lençóis bordados, onde repousam as memórias dos corpos que neles se deitaram.

Depois de ter retirado as sombras da sombra, de lhes ter dado cor e transparência, (...) *estend*[e]*-as*[230] numa dramaturgia silenciosa em que o lençol é agora uma espécie de sudário mas não mortalha.

---

estampa, 1989, p. 230

229 CASTRO, Lourdes, *Sombras em plexiglass, in Lourdes Castro, Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / CAM, 1992, p. 53

230 CASTRO, Lourdes, *Sombras em plexiglass, in Lourdes Castro, Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / CAM, 1992, p. 53

Também a obra de Ana Vieira formalmente nos mostra ausências, através de figuras recortadas ou ambientes que teatralizam a dimensão espacial, incorporando, deste modo, também a dimensão temporal.

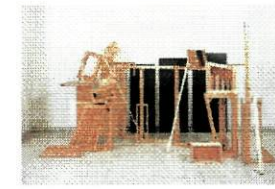


Sem Título, 1968
madeira e pintura de esmalte
110X2184X15cm

De modo diferente, ainda, Helena Almeida constrói uma linguagem que carrega a memória da escultura, questionando-a através do uso que faz da fotografia, num cruzamento de linguagens em que o corpo é fulcral, sendo simultaneamente veículo e fantasma.

O uso que faz(em) da fotografia registando a precaridade do corpo reafirma o *momento mori*, e como diz Susan Sontag, *fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por seleccionar e fixar determinado momento.*[231]

Também algumas obras de Rui Sanches poderiam integrar o presente estudo. A *Morte de Marat* ou *Et In Arcadia Ego* são disso exemplo, mas a problemática subjacente a toda a sua obra insere-se mais num contexto metalinguístico da própria escultura, exercitando *processos* [e] *materiais de construção cujos resultados revelam que os espaços, os corpos, próprios e alheios, não são uma expressão natural do ser* (...) *mas, sempre, o resultado desses mesmos processos materiais de construção.* Assim a sua escultura *reportando-se a pinturas ou arquitecturas pré-existentes, as desconstrói e expõe nas suas estruturas constitutivas, precisamente para tornar perceptíveis os processos de*



Et in Arcadia Ego, 1984
madeira, contraplacado e esmalte
186X240X320cm

231 SONTAG, Susan, *Ensaios Sobre Fotografia*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1986, p. 24

construção que nas suas circunstâncias históricas e formais específicas lhes deram legibilidade e sentido.[232]

Outros nomes, outras obras mais recentes foram surgindo que, como disse, manifestam uma aproximação ao tema aqui tratado.

Cada vez mais a instalação, a fotografia, o esbatimento de fronteiras disciplinares, a transversalidade e o cruzamento de linguagens se fazem sentir.

A sua inclusão neste estudo pareceu-me por isso problemática. Por obrigar a um desvio na estrutura e na metodologia de análise, por não existir, nalguns casos, um distanciamento que permita que essa análise seja enquadrada num corpo de obra, que ainda não existe por se tratar nalguns casos de jovens artistas.

Passo contudo a enunciar alguns desses artistas e obras, que servem de prova a uma (in)conclusão.

Graça Pereira Coutinho (1949) *War Zone II*, 1994.



War Zone II, 1994
Técnica mista

Instalação que apresenta uma série de macas de campanha, manchadas de sangue, e uma inscrição de uma data e uma hora. Somos remetidos *para a memória de um corpo que já não o é. Como se a sua presença fosse o seu lugar manchado de sangue, fosse a violência da sua ausência.*233

---

232 MELO, Alexandre, Rui Sanches: *Um Processo de Construção, in Depois de Amanhã*, Milão/Lisboa, Electa/Lisboa 94, 1994, p.115

233 SILVA, Paulo Cunha e, *Anatomias Contemporâneas, O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997, p. 49

Luís Campos (1955) *Sem Título*, 1993 (Série).

Nestas fotografias o autor revela a ocultação e a exclusão da morte. Quando se olha o rosto da morte descobre-se que tem o nosso rosto.



Sem Título, 1993
Cibachroma
104.8X87.5cm

Pedro Tudela (1962) *D'Heart Side*, 1994, *O sangue entre o sonho e o medo*, 2001.

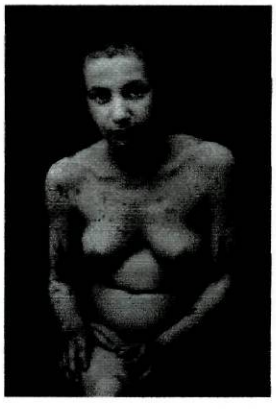
A sua obra relaciona frequentemente o sofrimento e a perda.

Também o sangue é uma presença recorrente, mais como sinal perturbante de fronteira entre a entre vida e morte do que como fluxo vital.



Sem Título, 2001
Instalação

O seu é um trabalho de coragem, de exorcismo e afrontamento do destino inevitável de cada um de nós num tempo de ocultação deste *recalcado* pelas sociedades contemporâneas.



Sem Título, 1993
Fotografia

Luís Palma (1962) *Sem Título*, 1993

Apresenta nas segundas Jornadas de Arte Contemporânea, Porto, nas furnas da Alfândega, uma instalação com fotografias de grande formato e vídeo com imagens de doença que criam um ambiente de angústia. A doença, a SIDA põe em evidência a precaridade do corpo e da vida.



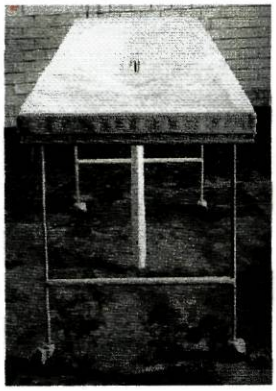
Saudade, 1988
Madeira e metal
220X40X90cm

Catarina Baleiras (1963-2001) *Saudade*, 1988

Há agora nesta obra uma saudade de um futuro que nunca o chegará a ser.

Miguel Angelo Rocha (1964), *Maca*, 1994.

Adivinha-se nesta obra o corpo que nela esteve deitado, *que deixou vestígios e uma estranha configuração: um tubo ou um funil para canalizar algo — líquido, sólido, sangue, secreções,* [ou talvez para recolher a alma] — *através de uma ranhura que fere a imaculada lona branca que cobre o leito da maca.*[234]



Maca, 1994
117X73X200cm

Cristina Mateus (1968) *Evasão*, 1997

Um corpo repousa abandonado dentro de uma banheira. Regresso à água primordial através do suicídio. A última evasão.



Evasão, 1997
Instalação (Video Still)

Que a morte nunca acaba já nós o sabemos. Não pretende, contudo, este trabalho ficar subjugado a uma visão pessimista ou mesmo niilista. No entanto, fechar os olhos à morte é também não nos vermos.

Assim, o caminho aqui percorrido foi uma forma de pensar a arte através desse olhar para a morte.

Assumindo com frequência um papel interventor, os artistas espelham nas suas obras angustias, anseios, desejos. Em suma, pensam através de uma "filosofia prática" que são as obras. Assim, a arte, como a filosofia, terá por objecto a meditação sobre a morte, como sempre teve. E neste ponto podemos ver a tendência inovadora conciliar-se com o passado.

Na infância as crianças *vêem o homem morto mas não vêem a Morte. Sua infância termina, independentemente de toda a cronologia,*

quando a vêem.[235] É este conhecimento que amplia a morte à dimensão do mundo, mas que fornece a autoconsciência para descobrir a vida.

Se só a consciência e o conhecimento dão razão ao Viver, também são os factores que dão razão de ser e determinam a Arte. Assim, pensando em Hegel, será possível afirmar que a morte da arte só acontecerá com a morte da morte.

---

234 CARLOS, Isabel, *Paisagens do Corpo, in Depois de Amanhã*, Milão/Lisboa, Electa/Lisboa 94, 1994, p.111

235 LOURENÇO, Eduardo, *A Europa e a Morte, in Ocasionais I*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1984, p. 28. (Originalmente publicado no Suplemento *Cultura & Arte* de *O Comércio do Porto*, de 8 de Dezembro de 1960)

BIBLIOGRAFIA VOLUMES

ABREU, José Guilherme, R. P.
- *A Escultura no Espaço Público em Portugal no Século XX – (Inventário, História e Perspectivas de Interpretação)* Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Porto, FLUP, 1999, (texto policopiado)

ACCIAIUOLI, Margarida
- *Exposições do Estado Novo, 1934 -1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998

ADORNO, Theodor W.
- *Teoria Estética,* Lisboa, Edições 70, 1982
- *Mínima Morália,* Lisboa, Edições 70, 2001

AL BERTO
- *A Secreta Vida das Imagens*, Lisboa, Contexto, 1991

ALMEIDA, Bernardo Pinto de
- *Pintura Portuguesa no Século XX*, 2ª ed., Porto, Lello Editores, 1996

ANDRADE, Eugénio de
- Poesia e Prosa [1940-1986], 3 volumes, 3ªed., [s. l.], Círculo de Leitores, 1987

APOLLINAIRE, Guillaume
- *O Poeta Assassinado*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983

ARDENNE, Paul
- *L' Âge Contemporain, Une Histoire des Arts Plastiques à la Fin du XX E Siécle*, Paris, Éditions du Regard, 1997

AREAL., António Santiago
- *Textos de Crítica e Combate na Vanguarda das Artes Visuais*, Lisboa, Edição de autor, 1970

ARIÈS, Philippe
- *História da Morte no Ocidente*, Lisboa, Publicações Europa - América, 1989
- *Homem Perante a Morte* (I e II), Lisboa, Publicações Europa - América, 1988

	▪ *Images de L'Homme Devant la Mort*, Paris, Seuil, 1983
ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges [DIR]	▪ *História da Vida Privada,*: 5 Volumes, Porto, Edições Afrontamento, 1991
ARNHEIM, Rudolf	▪ *El Pensamiento Visual*, Barcelona, Paidós, 1985
BACHELARD, Gaston	▪ *La Poétique de la Rêverie*, Paris, P.U.F., 1971 ▪ *La Poétique de L'Espace*, Paris, P.U.F., 1967
BARTHES, Roland	▪ *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984 ▪ *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 1987
BATAILLE, Georges	▪ *Erotismo*, 3ª Ed, Lisboa, Edições Antígona, 1998 ▪ *Lascaux ou la Naissance de l'Art, in* Œuvres Complètes, IX, [s. l.], Gallimard, 1993
BAUDELAIRE, Charles	▪ *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio e Alvim , 1992 ▪ *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Editorial Inquérito, [s. d.]
BAUDRILLARD, Jean	▪ *A Troca Simbólica e a Morte*, Lisboa, Edições 70, 1996 (vol. I), 1997 (vol.II),
BENJAMIN, Walter	▪ *Rua de Mão Única*, S.Paulo, Editora Brasiliense, 1987 ▪ *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, 3ª ed., Editora Brasiliense S.A., 1987 ▪ *Documentos de Cultura Documentos de Barbárie (Escritores Escolhidos)* 10ª ed., S. Paulo, Editora Cultrix / Editora da Universidade de S. Paulo, 1995
BOTELHO, Margarida	▪ *80 Artistas em Portugal*, Editores Reunidos / Edições Heptágono, 1991
BRETON, André	▪ *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1985
BREUILLE, Jean-Philippe,[DIR]	▪ *Dictionnaire de la Sculpture, la Sculpture Ocidentale du Moyen Âge à Nos Jours*, Paris, Larousse, 1992

CALDAS, Manuel de Castro
- *A Figura e o Corpo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987

CALDAS, Manuel de Castro
CHAFES, Rui
GARCIA, Aurora
- Rui Chafes: Durante o Fim, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000

CATROGA, Fernando
- *A Militância Laica e a Descristianização da Morte em Portugal (1865 – 1911)*, vol. 2, Coimbra, 1988

CAUSEY, Andrew
- Sculpture Since 1945, Oxford and New York, Oxford University Press, 1998

CHAFES, Rui
- Wurzburg Bolton Landing, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995
- Fragmentos de Novalis, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000

CHICÓ, Mário Tavares
FRANÇA, José Augusto
SANTOS, A. Vieira
- *Dicionário da Pintura Universal, Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Estudios Cor, 1973

CHIPP, Herschel B.
- *Teorias da Arte Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1988

COELHO, António Matias [COORD.]
- *Atitudes Perante a Morte*, Coimbra, Livraria Minerva, 1991

COHN, Gabriel
FERNANDES, Florestan
- *Theodor W. Adorno*, S. Paulo, Editora Ática, 1986

COIMBRA, Prudência Antão
- *Jorge Vieira Ofício: Escultor*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Porto, FLUP, 1999

DAMÁSIO, António
- *O Erro de Descartes*, Lisboa, Publicações Europa–América, [s.d.]

DAVAL, Jean-Luc
- *Histoire de la Pinture Abstraite*, Paris, Hazan, 1988

DEBORD, Guy
- *A sociedade do Espetáculo*, Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991

DELEUZE, Gilles
- *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, 2 vols., Paris,

Éditions de la Différence, 1996

- *Nietzsche e a Filosofia*, Porto, Rés Editora, [s. d.]

DELEUZE, Gilles
GUATTARI, Félix
- *O que é a Filosofia?* Lisboa, Editorial Presença, 1992

DENIS, Michel
- *Image et Cognition*, Paris, PUF,1989

DIAS, Pedro
- *A Viagem da Formas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995

DIONÍSIO, Eduarda
FARIA, Almeida
MATOS, Luís Salgado
- *Situação da Arte: Inquérito, Junto de Artistas e Intelectuais Portugueses*, Lisboa, Publicações Europa - América, 1968

DUBY, Georges
- *O Tempo das Catedrais: a Arte e a Sociedade 980 – 1420*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979
- E. U., Encyclopædia Universalis, vol. 15, Paris, Editeurs à Paris, 1989

ECO, Umberto
- *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

ELIADE, Mircea
- *Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 1993
- O Sagrado e o Profano, [s. l.], Livros do Brasil s.d.
- *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Cosmos, 1977

FEIJÓ, *et al.*
- *A Morte no Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Editorial Querco, 1985

FENTON, Terry
- *Anthony Caro*, London, Academy Editions, 1986

FERREIRA, Emílio
- *A Arte Tumular Medieval Portuguesa (séculos XII-XV).* Dissertação de Mestrado em História da Arte Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U. N. L., Lisboa, 1986

FISCHER, Ernst
- *A Necessidade da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967

FLORES, Francisco Moita
- *Cemitérios de Lisboa: entre o real e o imaginário,* Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993

FOCILLON, Henri
- *A Arte do Ocidente: a Idade Média Romântica e Gótica,* Lisboa, Editorial Estampa, 1980

FOSTER, Hal
- *The Return of the Real,* Massachusetts, the MIT Press, 1996

FOUCAULT, Michel
- *As Palavras e as Coisas,* Lisboa, Edições 70, 1998
- *Que é um autor,* [s.l.], Vega; 1992

FRANÇA, José-Augusto
- *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990),* Lisboa, Livros Horizonte, 1991
- *A Arte em Portugal no Século XX,* Lisboa, Bertrand, 1985
- *A Pintura Abstracta Portuguesa,* Lisboa, Artis, 1960
- *A Pintura Surrealista em Portugal,* Lisboa, Artis, 1966
- *Almada Negreiros, Português sem Mestre,* Lisboa, 1974
- *Situação da Pintura Ocidental,* Lisboa, 1959
- *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea,* Lisboa, Publicações Europa - América, 1967

FUSCO, Renato de
- *História da Arte Contemporânea,* Lisboa, Presença, 1988

GIL, José
- *Corpo, Espaço e Poder,* [s. l.], Litoral Edições, 1988

GOLDWATER, Robert,
- *Primitivism in Modern Art,* Cambridge, Massachutts and London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986

GONÇALVES, Rui Mário
- *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984,* Lisboa, Editorial Caminho, 1985
- *100 Pintores Portugueses do Século XX,* Lisboa, Alfa, 1986
- *A Arte Portuguesa do Século XX,* Amadora, Temas e Debates, 1998

- *História da Arte em Portugal, de 1945 à Actualidade,* vol. 13, Lisboa, Alfa, 1986
- *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984

GONÇALVES, Rui Mário
DIAS, Francisco da Silva
- *Dez Anos de Artes Plásticas e de Arquitectura em Portugal, 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho, 1985

GOULD, Stephen Jay
DELEMEAU, Jean
CARRIÈRE, Jean-Claude
ECO, Umberto
- *O Fim dos Tempos*, 1ª ed., Lisboa, Terramar, 1999

GUIMARÃES, Jorge
- *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, Beja, 1994

GUIOMAR, Michel
- *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Paris, Le Livre de Poche, José Corti, 1993

HABERMAS, Jürgen
- *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990

HAGEN, Rose Marie
HAGEN, Rainer
- *Egipto, Pessoas, Deuses, Faraós*, Köln,Taschen, 1999

HARRISON, Charles
WOOD, Paul
- *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK and Cambridge, USA, Blackwell, 1992

HAUSER, Arnold
- *História Social da Arte e da Cultura*, Vol. 1, [s. l],. Vega / Estante Editora, 1989

HEIDEGGER, Martin
- *A Origem da Obra de Arte,* Lisboa, Edições 70, 1992
- *L'ÊÊtre et le Néan*, Paris, Gallimard, 1964

HELDER, Herberto
- *Do Mundo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994

HENNEZEL, M.
LELOUP, J-Y.
- *A Arte de Morrer*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998

HOWARTH, Eva
- *Breve História da Arte, Grécia Clássica*, Lisboa, Editorial Presença, 1995
- *Breve História da Arte, Antigo Egipto*, Lisboa, Editorial Presença, 1995

JORGE, João Miguel Fernandes
- *Abstract & Tartarugas*, Relógio d'Água, 1995
- *Jorge Martins*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, 1994
- *Que Resta da Manhã*, Lisboa, Quetzal, 1990
- *Um Quarto Cheio de Espelhos*, Lisboa, Quetzal, 1987

JULIEN, Nadia
- *Le Dictionnaire des Symboles*, Alleur (Belgique), Marabout, 1989

KANTOROWICZ, E.
- *Morrer pela Pátria*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1999

KEPES, Gyorgy (Ed)
- *Sign, Image, Symbol,* New York, George Braziller, 1966

KRAUSS, Rosalind E.
- *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998
- *La originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996

LANEYRIE – DAGEN, Nadeije
- *L'Invention du Corps*, Paris, Flammarion, 1997

LAPA, Álvaro
- *Raso como o Chão*, [s. l.], Editorial Estampa, 1977

LAPA, Pedro
- *O Corpo e o Imemorial*, in "Arte Urbana – Expo'98", Lisboa, Expo'98, 1998

LEAL, Miguel
- *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: Para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Porto, FLUP, 1999

LEROY-GOURHAM, Andrè
- *As Religões da Pré-História: Paleolítico*, Lisboa, Edições 70, 1983

LETHEL, Étienne
- *Arts Primitfs* , adaptação da edição do Metrop.Museum of Art et Fukutake Publishing, Co,, Paris, Librairie Grund, 1998

LÉVY-STRAUSS, Claude
- *A Oleira Ciumenta*, Lisboa, Edições 70, 1987
- *Olhar, Ouvir Ler,* 1ª ed., Porto, Edições ASA, 1995

LEWIS, C. Day
- *The Poetic Image. (The Creative Power of the Visual Word),* Los Angeles, Tarcher, 1984

LOPES, Gérard Castello
CARDOSO,Miguel Esteves
- *As Lorelei de João Cutileiro*, Porto, Porto Editora, 1989

LOURENÇO, Eduardo
- *Ocasionais I*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1984
- *O Labirinto da saudade,* [s. l.], Círculo de Leitores, 1988

LYOTARD, Jean-François,
- *O Pós- Moderno Explicado às Crianças*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987

MABILLE, Pierre
- *O Maravilhoso*, Lisboa, Fenda, 1990

MANZANARES, Mª Luísa Sobrino
- *Escultura Contemporánea en el Espacio Urbano*, [s. l]., Electra, 1999

MELO, Alexandre
- *Os Anos 80 Nunca Existiram, in Panorama, Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Campo das Letras / Fundação de Serralves, 1999
- *Artes Plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias,* Algés, Difel, 1998

MELO, Alexandre
PINHARANDA, João
- *Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, [s/d]
- *Artes Plásticas em Portugal, dos anos 70 aos nossos dias,* [s. l] Difel, 1998
- *Ilda David: Jogos Crepusculares*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986

MELO, Alexandre PINHARANDA João; POWER, Kevin
- *Cabrita Reis – Da Luz como na Noite*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988

MIRZOEFF, Nicholas
- *Introduction to Visual Culture*,, [s. ed.] 1999

MITCHINSON, David STALLABRASS, Julian
- *Henry Moore*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A., 1992

MORIN, Edgar
- *Homem e a Morte*, Lisboa, Publicações Europa -América, 1988

NEGREIROS, José de Almada
- *Théleon e a Arte Abstracta*, 1957

NIETZSCHE, Friedrich
- *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1985

OLIVEIRA, Abílio
- *O Desafio da Morte*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999

PANOFSKY, Erwin
- La Sculpture Funéraire, Paris, Flammarion, 1995
- *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1986

PEREIRA, Paulo
- *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995

PINHARANDA, João Lima
- *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995

PLATÂO
- *Diálogos*, Lisboa, Publicações Europa - América, [s.d.]

QUEIRÓS, Francisco
- *O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista – O cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Porto, FLUP, 1977

RAMOS, Luís, OLIVEIRA, A. [DIR]
- *História do Porto*, Porto. Porto Editora, 1995
-

READ, Herbert
- *La Escultura Moderna*, Barcelona, Ed. Destino, 1994
- *O Significado da Arte*, 2ª ed., [s. l.], Ulisseia, [s. d.]
- *A Arte e a Sociedade*, Lisboa, Edições Cosmos, 1946

RENIER, Louis-Michel
- *Les Funérailles. Les Chrétiens face à la Mort*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1997

ROMANO, Ruggiero [DIR]
- Enciclopédia Einaudi: Vida/Morte – Tradições – Gerações, [s. l.], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997

ROSENBERG, Harold
- *A Tradição do Novo*, S.Paulo, Perspectiva, 1974

RUBERCY, Erick
BUHAN, Dominique Le
- *Constantin Brancusi*, París, Éditions Cercle d'Art, 1997

RUFFIÉ, Jacques
- *O Sexo e a Morte*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997

RUIVO, Marina Bairrão
- *Bernardo Marques 1898 – 1962*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1993

SAIAL, Joaquim
- *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, [s. l.], Bertrand Editora, 1991

SAMPAIO, Daniel
- *Ninguém Morre Sozinho*, Lisboa, Caminho, 1991

SARTRE, Jean-Paul
- *Situações III*, Lisboa, Publicações Europa - América, 1971

SCHOPENHAUER, Arthur
- *Da Necessidade Metafísica*, Lisboa., Editorial inquérito, [s. d.]

SHEFOLD, Karl
- *Grécia Clássica*, [s. l], Editorial Verbo, 1986

SILVA, Raquel Henriques da
- *Percursos da Modernidade (1800/1990)*, in História das Artes Plásticas, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991

SOBRAL, Luís de Moura
- *Le Surrealisme Portugais*, Montreal, 1984

SONTAG, Susan
- *Contra a Interpretação*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1987
- *Sob o signo de Saturno*, S.Paulo, L&PM Editores, 1986
- *Ensaios sobre Fotografia*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1986

SOUSA, José Ernesto de
- *A Pintura Portuguesa Neo-realista, 1965, Ser Moderno ... em Portugal,* Lisboa, Assírio & Alvim, 1988
- *Para o estudo da escultura portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973
- *Ser Moderno...Em Portugal,* Lisboa, Assírio & Alvim, 1998

SYNEK, Manuela
QUEIROZ, Brás
- *Escultores Contemporâneos em Portugal*, Lisboa, Estar Editora, 1999

TSE, Lao
- *Tao, Te King*, 4ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1989

URBAIN, JEAN-DIDIER
- *L'Archipel des morts*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1998

VASCONCELOS, Mário Cesariny
- *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, 1966

VATTIMO, Gianni
- *O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987

VICENT, Gérard
- *História da Vida Privada*, Vol. 5, Porto, Edições Afrontamento, 1991

VIDAL, Carlos
- *Definição de Arte Política*, Lisboa, Fenda, 1997

BIBLIOGRAFIA CATÁLOGOS

BIBLIOGRAFIA - CATÁLOGOS

- *[10 Contemporâneos], Fundação de Serralves, Porto, 1990*
- *26 artistas de hoje*, Lisboa, SOQUIL, 1973
- *2º forum de arte contemporânea*, Lisboa, Regiforum, 1989
- *50 Espèces d' Espaces, Ouvres du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne,* Marseille, 1999
- *56 artistas da António Arroio*, Lisboa, SNBA, 1986
- *70-80 Arte Portuguesa*, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1987
- *8 KWY. Paris*, Bologna, 2000 Galleria d'Arte, 1962
- *A Vocação do Medo, Galeria Atlântica, Galeria Diferença,* Porto, 1990
- *Altares de Mortos, A Festa da Morte, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1995*
- *Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna Belém, 1977
- *Anatomias Contemporâneas: O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*, Câmara Municipal de Oeiras, 1998
- *Anos 60 anos de Ruptura, Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte / Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, 1994
- *Arca de Noé = Noahs Ark*, Porto, Fundação de Serralves, 1994
- *Art Portugais Contemporain*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976
- *Arte dos anos 80 na Sociedade Nacional de Belas Artes*, Lisboa, SNBA, 198?
- *Arte Moderna em Portugal: Colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest, 1993
- *Arte moderna portuguesa 1968-1978: obras pertencentes às colecções da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, SNBA, 1979
- *Arte Portoghese Contemporanea*, Lisboa, [s.n.], 1976
- *Arte Portuguesa 1992, Koln und Osnabruck, Vista Point Verlag, 1992*
- *Arte Portuguesa 92*, Köln, Vista-Point Verlag, 1992
- *Arte portuguesa nos anos 50*, Beja / Lisboa, Câmara Municipal de Beja / FCG, 1992
- *Au Royaume des Ombres, La peinture funéraire antique, Musée et Sites archéologiques de Saint Romain en Gal – Vienne,Réunion des Musées Nationaux*
- *Catálogo da Exposição Realizada na Biblioteca Municipal Calouste Gulbenkian*, Ponte de Sor, 1998

- *Catálogo de ExpoAICA,* [s. l.], SNBA, 1972
- *Circa 1968,* Porto, Museu de arte Contemporânea de Serralves, 1999
- *Circulo de Artes Plásticas de Coimbra: 54 exposições*, Galeria CAPC Coimbra,, 1981
- *Como uma Nuvem Pesada, Galeria Atlântica,* Porto, 1981
- *Conflito e unidade da arte contemporânea*, Almada, Câmara Municipal – Galeria Municipal de Arte, 1992
- *Cultura portuguesa em Madrid*, Madrid, Secretaria de Estado da Cultura, 1977
- *Da Luz e do Espaço – Pedro Cabrita Reis,* Museu de Arte Contemporânea, Serralves, Porto, 2000
- *Depois de amanhã,* Milão / Lisboa, Electa / Lisboa 94, Centro Cultural de Belém 1994
- *Desenhos*, Lisboa, Galeria Leo, 1989
- *Diálogo-74*, Lisboa, Galeria S. Francisco, 1974
- *Do Sublime,* Lisboa, Museu do Chiado, Museu Nacional de Arte Antiga, Electa, Lisboa 94
- *Ecos De La Materia, MEIAC, Badajoz, 1996*
- *En la piel de Toro,* Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Palácio de Velásquez, 1997
- *Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea, Escultura Contemporânea Americana,* Lisboa, 1989
- *Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea, Três Escultores Portugueses,* Lisboa, 1989
- *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, FCG / CAMJAP, 1998
- *Expo AICA SNBA 1972*, Lisboa, AICA, 1972
- *Expo AICA SNBA 74*, [s.l.], [s.n.], 1974
- *Exposição de arte moderna: Sociedade Nacional de Belas-Artes 82*, Lisboa, SNBA, 1982
- *Exposição de artes plásticas*, Lisboa, FCG, 1957
- *Exposição de artistas modernos portugueses*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1973
- *Exposição do grupo KWY subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian na Sociedade Nacional de Belas Artes de 11 a 20 de Dezembro de 1960*, Lisboa, SNBA, 1960
- *Exposição perspectiva 74*, Lisboa, SNBA, 1974
- *Exposição-Diálogo, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985*
- *Galeria de Verão: Catálogo da exposição retrospectiva do trabalho realizado por várias galerias durante os anos de 1964-1965*, Lisboa, SNBA, 1965
- *Helena Almeida, Dramatis persona: Variações e fuga sobre um corpo,* Fundação de Serralves , Porto, 1995
- *Imagen De La Muerte En Los Inicios De La Europa Moderna: Speculum Humanae Vitae,* Galicia, 1997

- *João Cutileiro, Catálogo de Exposição da Galeria 111,* Lisboa, 1972
- *João Cutileiro, Exposição Antológica,* Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1990
- *João Cutileiro,* Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983
- *João Vieira,* Lisboa Galeria Altamira, 1984
- *João Vieira, Percursos 1960-2001,* [s.l.], ACD Editores, 2001
- *João Vieira: "ideogramas",* Lisboa, Galeria de Arte Miron, 1994
- *KWY,* Lisboa, SNBA, 1960
- *KWY: Paris 1958-1968, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim Lisboa, 2001*
- *Linhas de Sombra,* Lisboa, FCG,1999
- *Lourdes Castro, Além da Sombra, Lisboa,* Fundação Calouste Gulbenkian / CAM, 1992
- *Noventa anos de arte moderna portuguesa,* Lisboa, Galeria S. Bento, 1991
- *O Corpo na Arte Portuguesa dos anos 90,* Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997
- *O Sangue entre o sonho e o medo,* Teatro do Campo Alegre I Galeria, Porto, 2001
- *Oitenta anos de arte moderna portuguesa,* Lisboa, Galeria S. Bento, 1988
- *Papel como suporte na expressão plástica,* Lisboa, SNBA, 1977
- *Para uma colecção de arte contemporânea portuguesa,* Lisboa, Bolsa de Valores, 1995
- *Pedro Cabrita Reis, Contra a Claridade,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, 1994
- *Pedro Cabrita Reis,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, 1992
- *Pedro Cabrita Reis,* Milão, Charta / MuseumModerner Kunst Stiftung Wien / Museu Serralves, 1999
- *Perspectiva: Alternativa Zero,* Porto, Fundação de Serralves, 1997
- *Pintores portugueses,* Lisboa, Galeria Dinastia, 1968
- *Pintura portuguesa de hoy: abstractos y neofigurativos,* Salamanca, Universidade de Salamanca, 1973
- *Plano XXI, portuguese contemporany art, Glasgow, 2000*
- *Qu' est la Sculpture Moderne,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986
- *Quadrum Galeria de Arte: exposição de artistas modernos portugueses,* Lisboa, Galeria Quadrum, 1973
- *Quando o mundo nos cai em cima: artes no tempo da sida,* Lisboa, Abraço, 1994
- *Rui Chafes e Rui Sanches: Corpo a Corpo, Canvas & Companhia,* Porto, 1996
- *Rui Chafes, A vocação do medo, Galeria Atlântida, Galeria diferença,* Porto, 1990
- *Rui Chafes, Harmonia, Canvas & Companhia,* Porto, 1998
- *Rui Chafes, Sonho e Morte,* Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1993
- *Rui Chafes: Portugal XLVI Bienal de Veneza,* Veneza, 1995

- *Target: Pedro Tudela*, Fundação Calouste Gulbenkian, Out/Nov 1999
- *Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos anos 60, Lisboa / Livros Horizonte 94* – Capital Europeia da Cultura, 1994
- *Una Arquitectura para la Muerte, I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporaneos, Sevilla, 4/7 Junio 1991, Actas, Consejeria de Obras Publicas y Transportes – Direccion General de Arquitectura y Vivienda, 1993*
- *Visões partilhadas: obras de colecções particulares de Famalicão*, Vila Nova de Famalicão, 1996
- *Zulmiro de Carvalho,* Porto, Galeria Nasoni, 1987

BIBLIOGRAFIA PERIÓDICOS

BIBLIOGRAFIA - PERIÓDICOS

1962
- MACIEL, Artur, " II Exposição de Artes Plásticas Organizada pela Fundação Gulbenkian na F.I.L.", in *Colóquio*, nº17, Fev 1962

1972
- GONÇALVES, Eurico, "Artes Plásticas: Salão da Crítica 1972", in *Flama*, 25 Ago

1973
- SOUSA, Ernesto de, "A Exposição vinte e seis artistas de hoje: Prémio Soquil 1968-1972", in *Colóquio-Artes*, nº12, Abr
- FRANÇA, José-Augusto, " O D. Sebastião de João Cutileiro", in *Colóquio-Artes*, nº14, Out

1976
- WOLHL, Helmut, " exposição de Cutileiro na alemanha", in Colóquio-artes, nº29, Out

1980
- VIEIRA, João, "In Manifesto del Lavadero", *Malpartida*, 11 Mai

1981
- DIMAGGIO, Nelson, "João Vieira e o Caso da Vénus de Milo", in *J.L,*: nº2, 17 Mar
- CRUZ, Gastão, "Ruy Belo, Poeta da Morte, do Real e da Dúvida", in *J.L.*, 24 Nov

1982
- DACOSTA, Fernando, "Devemos construir a nossa morte como construímos a nossa vida", in *J.L.* nº5, 2 Fev

1983
- PACHECO, Fernando Assis, "Três Escultores à Mesa", in *J. L.* nº55, Mar
- MELO, Alexandre, PINHARANDA, João, "Pedro Cabrita Reis: 'Nós somos a Coisa Aonde Vamos Chegar' ", in *J.L.*, nº72, 22 Nov
- MELO, Alexandre, COELHO, Tereza, " Do Pó...à Pedra", in *J.L.* nº73, 5 Dez
- MEYER, Daniel, "La Mort Dans l'Art", in *Monuments Historiques, L' Architecture et La Mort nº 124*, Dez 82 / Jan 83
- VOVELLE, Michel, " L'imaginaire Collectif des Cimetiéres Méridionaux", in *Monuments Historiques, L' Architecture et La Mort nº124*, Dez 82 / Jan 83
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, "Les Mausolées", in *Monuments Historiques, L' Architecture et La Mort nº124*, Dez 82 / Jan 83
- NORMAND - ROMAIN, Antoinette, "La Sculpture Funéraire", in *Monuments Historiques, L' Architecture et La Mort nº124*, Dez 82 / Jan 83
- PUPIL, François, "L'architecture de la Mort à Travers la Peinture et la Gravure dès 1720" in
- *Monuments Historiques, L' Architecture et La Mort nº124*, Dez 82 / Jan 83

1984

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Cutileiro: 'Já Cortei Mais Mármore do que Miguel Ângelo...'", in *J.L.*, nº 90, 27 Mar
- BARAHONA, António, "José Pedro Croft: O Silêncio da Pedra", in *J.L*: nº91, 3 Abr
- MONTEIRO, Manuel Hermínio, "Mistério em 9 Silêncios", in *J.L.*, nº126, 4 Dez
- MELO, Alexandre, PINHARANDA, João, "Pedra Branca para Manuel Rosa", in *J.L.*, nº126, 4 Dez
- PINHARANDA, João, "Pedro Cabrita Reis: como se de Pintura se tratasse", in *J.L.*, nº119, 16 Out
- CARVALHO, Paula Torres, "João Vieira: pintar a poesia de Helder", in *J.L.*, nº101, 12 Jun

1986

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "De Onde Vem a Luz", in *J.L.*, nº222, 6 Out
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "O Drama Extático", in *J.L.*, nº233, Dez

1987

- GONÇALVES, Rui Mário, "A Luta pela Expressão", in *J.L.*, 7 Dez
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Arco 87, Quatro Artistas Portugueses", in *J.L.*, nº242, 23 Fev
- MELO, Alexandre, "O Quadrado de Ouro", in *J.L.*, nº265, 3 Ago
- VIEIRA, António Bracinha, "Da Morte e do Morrer", in *Psicologia*, nº1 (V), 139-145
- COSTA, Nuno Félix da, "A MORTE na APROPRIAÇÃO da IMAGEM", in *Psicologia*, nº2 (V), 157-161
- RAMOS, Manuel João, "A Morte, Categoria Lógica no Pensamento Simbólico", in *Psicologia*, nº2 (V), 163-166
- FIGUEIRA, Maria Luiza, " Vida e Morte na Criação Artística", in *Psicologia*, nº2 (V), 151-156
- CHICÓ, Sílvia, "Um Caso Singular", in *J.L.*, nº262, 13 Jul

1988

- QUEIRÓS, Francisco, "Cemitérios Oitocentistas Portugueses – Os Museus da Morte" in separata da *Revista Museu*, IV Série, nº7
- MELO, Alexandre, "Rui Chafes: a Esperança de um Corpo", in *Expresso Revista*, 26 Nov

- GUARDÃO, Maria João, "Made in...Portugal", in *J.L.*, nº318, 9 Ago

1898

- MELO, Alexandre, "Como é Diferente a Escultura em Portugal", in *Expresso Revista*, 22 Out
- GONÇALVES, Rui Mário, "As Festas Galantes de João Vieira", in *J.L.*, nº292, 9 Fev

1989

- PINHARANDA, João, "Itinerários da Memória – Representação Portuguesa à Bienal de S. Paulo", in *Artes & Leilões*, nº1, Out/Nov
- LETRIA, José Jorge, "João Vieira, Uma Ciência Chamada Arte", in *J L:*, nº388, 12 Dez
- PINHARARANDA, João, "Universos de intimidade", in *J: L:*, nº354, 18 Abr
- MELO, Alexandre, "Guimarães: a Vez da Arte", in *Expresso Revista*, 1 Jul
- LEAL, Isabel, "Moribundos e Sobreviventes", in *Análise Psicológica*, nº4 (VII), 523-526

1990

- MELO, Alexandre, "Rui Sanches, Retirar a materialidade das Personagens", in *Artes & Leilões*, nº2, Dez/Jan
- PINHARARANDA, João, "A Exposição dos Anos 80", in *Artes & Leilões*, nº3, Fev/Mar
- GONÇALVES, Rui Mário, "Vanguarda das Artes Plásticas", in *Vértice*, nº26, Mai
- FELIX DA COSTA, Nuno, "A Arte e a Loucura", in *Artes & Leilões*, nº4, Abr/Mai
- VIDAL, Africa, "Julian Schnabel ou o Encanto da Melancolia", in *Artes & Leilões*, nº4, Abr/Mai
- FERNANDES, Maria João, "O Enigma Areal", in *Artes & Leilões*, nº5, Jun/Set
- POWER, Kevin, "Andy Warhol: a Vida como Estilo", in *Artes & Leilões*, nº6, Out/Nov
- PEDROSA, Inês, "De que Falamos Quando Falamos de João cutileiro", in *Expresso Revista*, 17 de Mar
- MELO, Alexandre, "Temse/Veneza: Política das Artes", in *Expresso Revista*, 1 Set
- CARLOS, Isabel, "Lagos: Re(A)Cordar uma Bienal", in *Expresso Revista*, 21 Julh

1991

- POWER, Kevin, "Determinado o Que é, o Que Poderá Ser e o Que Foi", in *Arte & Leilões*, nº7, Dez/Jan
- MELO, Alexandre, "A Geometria do Corpo", in *Expresso Revista*, 13 Julh
- NAZARÉ, Leonor, " Rui Sanches", in *Expresso Cartaz*, 16 Fev
- POMAR, Alexandre, "O Difícil Século XX", in *Expresso Revista*, 2 Nov
- ROCHA, Rui, "A Saída para a Luz", in *Expresso Revista*, 11 Maio

1992
- GUERREIRO, António, "A Arte Total", in *Expresso Revista*, 5 Set
- BARRENTO, João, "Um Objecto Feito de Ideia", in *Público*, 4 Set
- PORFÍRIO, José Luís, "Travessias", in *Expresso Revista*, 16 Maio
- OLIVEIRA, Luisa Soares de, "Teatro de Sombras, Peça em Vários Actos", in *Artes & Leilões*, nº18 Jun/Set
- PORFÍRIO, José Luís, "Uma Geração em Trânsito", in *Expresso Revista*, 14 Nov
- LUBBOCK, Tom, "Os Dias de Pompeia", in *Expresso Revista*, 4 Abr

1993
- GUERREIRO, António, "A Morte Interdita", in *Expresso Revista*, 13 Fev
- POWER, Kevin, "Pedro Cabrita Reis: Recordando Com as Coisas", in *Artes & Leilões*, Fev / Mar nº18
- TAVARES; Cristina Azevedo, "Carta de Lisboa", in *Colóquio Artes,* nº98, Set
- NAZARÉ, Leonor, "Sombras e Flores", in *Expresso Revista*
- POMAR, Alexandre, "O Centro Mais Próximo", in *Expresso Revista*, 20 Fev
- POMAR, Alexandre, "Os Lugares da Arte", in *Expresso Revista*, 13 Nov
- POMAR, Alexandre, "Vinte Anos Depois", in *Expresso Revista*, 28 Ago
- MELO, Alexandre, "Tensões e Tangentes", in *Expresso Revista*, 15 Mai
- MELO, Alexandre, "O Silêncio Não Existe", in *Expresso Revista*, 27 Fev
- FARIA, Óscar, "O Artista Sente-Se Mal", in *Público*, 30 Mar
- BENEZRA, Neal, "Bruce Nauman: Raw Material", in *Art Press*, nº184, Out

1994
- FARIA, Oscar, "Álvaro Lapa:'Não se Pode Esperar Nada de Uma Obra de Arte", in *Público*, 13 Mai
- COSTA, António Firmino da, "O Futuro de Lisboa", in *Expresso Revista*, 10 Dez

1995
- CARLOS, Isabel, "A Casa Habitada", in *Expresso Revista*, 8 Dez
- ROSENGARTEN, Ruth, "Identidade e Alteridade", in *Artes & Leilões*, nº32 Ago/Set

1996
- POMAR, Alexandre, "Diálogo Sem Fronteiras", in *Expresso revista*, Out
- FOSTER, Hal, "Death in America", October, nº 75, Win
- NAZARÉ, Leonor, "Matéria Informe", in *Expresso Cartaz*, 24 Ago
- LEAL, Isabel, "Os Imortais", in *Análise Psicológica*, nº 1 (XIV): 131-134

1997

- GUERREIRO, António, "Rui Chafes, Acredito na Arte Como O Único Deus", in *Expresso Cartaz*, 22 Mar
- POMAR, Alexandre, "Objectos Enigmáticos", in *Expresso Cartaz*, 8 Mar
- VIDAL, Carlos, "Do Corpo ao Corpo", in *Arte Ibérica*, nº7 Ago/Set
- SARDO, Delfim, "Newton, não Newton", in *Arte Ibérica*, nº4 Abr

1998

- MELO, Alexandre, "Rui Chafes, les Objects Impossibles", in *Art Press*, nº235, Mai
- MELO, Alexandre, L'Art in Portugal" in *Art Press*, nº235, Mai 1998
- CARVALHO, Vitor, " Aqui Jaz...", in *Notícias Magazine*, 1 de Nov
- MAUPERRIN, Maria José, " As Cerimónias do Adeus", in *Expresso Revista*, 31 Out

1999

- CUTILEIRO, João, "Flores são Flores são Flores", in *Expresso Revista*, 18 Dez
- SALDANHA, Nuno, "Auto-retratos: De Quem Para Quê e Para Quem ?", in *Arte Ibérica*, nº23, Abr
- PINHARANDA, João, " 'As Minhas Peças são MONÓLOGOS' ", in *Público*, 19 Nov
- PORFÍRIO, José Luís, "O Excesso e a Diferença", in *Expresso Revista*, 4 Dez
- POMAR, Alexandre, "Três Artistas no Porto", in *Expresso Revista*, 27 Nov
- SEIXAS, Maria João, "Conversa com Vista para...Pedro Cabrita Reis", in *Pública,*
- MENDES, José Vieira, " José Pedro Croft: na Arte por Vocação", in *ELLE,* Abr 1999
- PORFÍRIO, José Luís, "Entre o Susto e a Esperança", in *Expresso Revista*, Dez
- MARTINS, Celso "Precaridade e Mudança", in *Expresso Revista*, Dez
- PINHARANDA, João, "O Objecto e a Sua Sombra", in *Público*, 9 Abr
- PINHARANDA, João, "Ana Vieira, o Teatro da Pintura", in *Arte Ibérica*, nº20 Dez/Jan

PINHARANDA, João, "O Artista no Centro do Mundo", in *Público*, 19 Nov

- MARQUES, Lúcia, "Violências Camufladas", in *Expresso Cartaz*, 17 Abr
- PIRES, António Pedro, "Rituais de Luto para Preservar a Memória", in Notícias do Milénio, 8 Jul
- BOURRIAUD, Nicolas, "L'Art à Livre Ouvert", in *Beaux Arts*, nº178, Mar
- SARDO, Delfim, "José Pedro Croft, Escultura, Modo de Usar", in *Arte Ibérica*, nº23 Abr
-

2000

- SANTOS, David, "Modernismo sem vanguarda –1900-1960", in *Arte Ibérica*, nº32 Fev
- PINHARANDA, João, "Continuidades e Rupturas – Anos 50/ 60", in *Arte Ibérica*, nº32 Fev
- Ávila, Mª Jesus, "Agitação e Experimentação – Anos 70", in *Arte Ibérica*, nº32 Fev
- Melo, Alexandre, "Anos 80, Alguns Artistas – Anos 80", in *Arte Ibérica*, nº32 Fev
- Lapa Pedro, João, "O Grupo e as suas migrações – Anos 90", in *Arte Ibérica*, nº32 Fev
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Chafes: o Espaço Suspenso, o Impróprio", in *Arte Ibérica*, nº44 Mar
- Cerqueira, João, "Arte e Ciência, a Experiência do lugar", in *Arte Ibérica*, nº45 Abr
- MACHADO, José Sousa, NEVES, Pedro Teixeira, "Rui Chafes 'Durante o Fim' de Gestos e Rasuras", in *Arte Ibérica*, nº41 Nov/Dez
- MACHADO, José Sousa MACHADO, "O Caminho da Floresta", in *Arte Ibérica*, nº41 Nov/Dez
- Melo, Alexandre, "Arte e Mercado, Dez Anos de Avanços e Recuos", in *Arte Ibérica*, nº31 Jan
- VICENTE, Filipa, "Guerrilla, Guerrilla Girls", in *Arte Ibérica*, nº35, Maio
- PINHARANDA, João, "As Portas da Cidade", in *Público*, 3 Nov
- NUNES, Maria Leonor, "Rui Chafes, Abrir uma Fenda no Mundo", in *J. L.*, 18 Out
- FARIA, Óscar, "Luto pela Pintura", in *Público*, 21 Jan

2001

- MARTINS, Celso, "Trabalho no Interior de uma Tradição", in *Expresso cartaz*, 28 Abr
- MARQUES, Lúcia, "Arte em laboratórios", in Expresso Cartaz, 28 Abr
- PORFÍRIO, José Luís, "KWY, do Informe às Figuras", in Expresso Cartaz, 28 Abr
- CABRITA, António, "Uma Múmia para Si", in *Expresso Cartaz*, 13 Maio

BIBLIOGRAFIA MULTIMÉDIA

- *E Neste Nada Cabe Tudo —Sobre João Cutileiro*, Argumento e Realização Fernando Matos Silva, RTP, 1998
- *Jorge Vieira Escultor*, José Pedro Andrade dos Santos, POS Prod de Filmes, 1995

BIBLIOGRAFIA DIGITAL

BIBLIOGRAFIA - DIGITAL

GERAL

http://www.publico.pt/

http://www.expresso.pt/

http://primeirasedicoes.expresso.pt/

http://www.artlink.pt/

http://www.artmultimedia.com/art_portugal.html

http://www.artnet.com

http://www.cm-lisboa.pt/Lisboa/p27.htm

http://www.flad.pt/

http://www.instituto-camoes.pt/

http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/artes/tsizaexpr.htm

http://www.instituto-camoes.pt/noticiario/museus/museuchiado.htm

http://www.interact.com.pt/

http://www.serralves.com/

http://www.virose.pt/

http://www.sculpture.org/

http://orbita.starmedia.com/~santiago07/6004.htm

http://www.comptons.com/encyclopedia/ARTICLES/0150/01640704_A.html

http://www.iac.pt/en/60_conteudo.html

MORTE

http://www.geocities.com/SoHo/9210/deadart.html

http://www.art-ww1.com/gb/present.html

http://www.memorial.fr/visite/mur.htm

http://www.artandarcht.org/AIDSMemorialSculpture/

http://www.montfort.org.br/veritas/filosofiaescult.html

http://www.reevesart.com/installations/transition.htm

http://cmp1.ucr.edu/terminals/memento_mori/notes.html#2

http://www.berliner-morgenpost.de/bm/international/inhalt/1499/mahnmal.html

http://www.berliner-morgenpost.de/bm/international/inhalt/3297/serra.html

http://www.berliner-morgenpost.de/bm/international/inhalt/0399/museum.html

http://music.acu.edu/www/iawm/pages/lin/lin.html

http://www.salon.com/weekly/webdeath960805.html

http://www.vanessa.hpg.com.br/Ciencia_e_Educacao/1/interna_hpg4.html

http://www.geocities.com/Paris/Rue/3757/fille.htm

http://www.geocities.com/Paris/Rue/3757/danse1.htm

http://www.geocities.com/Paris/Rue/3757/triomphe.htm

http://www.geocities.com/Paris/Rue/3757/3m3v.htm

CABRITA REIS

http://planeta.clix.pt/fidalgo/pedro.htm

http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1414/c241.asp

http://uol.com.br/bienal/24bienal/rot/eroteurreis03a.htm

http://www.artlink.pt/dtBiografia.asp?id=77

http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/cabrita/criticabrita.html

http://www.expresso.pt/ed1290/pu14.asp

http://www.gandy-gallery.com/exhib/p_c_reis/exhib_p_c_reis.html

http://www.labiennale.com/visual_a/xlvii/mostre_it/Cabrita_Reis/pedro.htm

CUTILEIRO

http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1381/r0751.asp

http://www.artnet.com/library/02/0207/T020733.asp

http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/escultura/cutileiro/index.html

http://www.instituto-camoes.pt/noticiario/artes/cutileiromestre.htm

CROFT

http://www.cm-stirso.pt/jose_pedro_croft.htm

http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/artes/croftalborde.htm

http://www.instituto-camoes.pt/iniciativas/arquivo/croftccpparis.htm

JOÃO VIEIRA

http://www.artlink.pt/dtBiografia.asp?id=2147

http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/pintura/joao_vieira/

KWY

http://www.artlink.pt/dtGeral.asp?id=196

MANUEL ROSA

http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1357/big-f1-c222.asp

http://www.cm-stirso.pt/manuel_rosa.htm

RUI CHAFES

http://www.artlink.pt/dtBiografia.asp?id=82

RUI SANCHES

http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1440/c211.asp

http://www.artlink.pt/dtBiografia.asp?id=82

http://www.cm-stirso.pt/rui_sanches.htm

ZULMIRO DE CARVALHO

http://www.cm-stirso.pt/zulmiro_de_carvalho.htm

HELENA ALMEIDA

http://www.artlink.pt/dtBiografia.asp?id=43

http://jornal.publico.pt/2001/09/27/Cultura/C02.html

CAMPOS ROSADO

http://www.cm-stirso.pt/a__campos_rosado.htm

OUTROS SITES

http://cpcug.org/user/stefan/brancus.html

http://www.encyclopedia.com/articles/01807.html

http://www.sculpture.org.uk.biograf/caro.html

http://www.artcyclopedia.com

http://www.artcyclopedia.com/artists/caro sir anthony.html

http://www.artcyclopedia.com/artists/moore henry.html

http://www.museovostell.com

http://www.richardserra.com

http:// www.interacesso.pt/non/

http:// www.udc.es/dep/lx/cac/sopirrait

http://aleph-arts.org/

http://bbs.thing.net/login.thing

http://caq.com/CAQ59GlobalSnoop.html

http://competence.netbase.org/

http://horsdal.uradio.ku.dk/~enterprz/virilio.html

http://mitpress.mit.edu/e-journals/Leonardo/home.html

http://perso2.wanadoo.fr/republique.des.lettres/archives.html/virilio.html

http://www.adaweb.com/home.shtml

http://www.aec.at/

http://www.aec.at/infowar/index.html

http://www.altx.com

http://www.antirom.com/antirom01/index.html

http://www.arnal-es/bang/

http://www.art-bag.net/CyberTattoo

http://www.art-bag.net/index2.htm

http://www.azul.net/m31/

http://www.azul.net/m31/utopia/

http://www.capc.pt/

http://www.ctheory.com

http://www.diacenter.org

http://www.entropy8.com

http://www.fuse98.com/net3N/intro.htm

http://www.geocities.com/SoHo/Gallery/4023/biovoid.html

http://www.ip.pt/flirt/

http://www.ip.pt/zedosbois

http://www.metamute.com/

http://www.msstate.edu/Fineart_Online/index.html

http://www.nsa.gov:8080/

http://www.rhizome.org/fresh/

http://www.scram.net/

http://www.scram.net/voices/frameset_voice.html

http://www.terravista.pt/mussulo/1350/

http://www.undo.net

http://www.uni-koeln.de/themen/cmc/text/burroughs.70.txt

http://www.worldmedia.com/archive/

http://www.yourserver.co.uk/revolting/

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ACCIAIUOLI, MARGARIDA, 33

ADORNO, THEODOR W., 24, 25, 66

AFONSO, SIMONETTA LUZ, 57, 58

AL BERTO, 119, 163

ALMEIDA, BERNARDO PINTO DE, 39, 74, 75, 76, 123, 130

ALMEIDA, HELENA, 54, 175

ALVES DA SILVA, AUGUSTO, 54

ALVES, VALENTE, 54

AMBACH, MARKUS 58

ANDRE, CARL, 43, 49

ANNESLEY, DAVID, 108

APOLLINAIRE, GUILLAUME, 155

ARDENNE, PAUL, 141

AREAL, ANTÓNIO, 39, 43, 48

ARGAN, GIULIO CARLO, 58

ARIÈS, PHILIPPE, 105

AUGÉ, MARC, 111

AURÉLIO, JOSÉ, 41

AZEVEDO, FERNANDO, 102

B

BACHELARD, GASTON, 91

BALEIRAS, CATARINA, 177

BARR JR, ALFRED, 58

BASTOS, JOSÉ GABRIEL PEREIRA, 95

BATAILLE, GEORGES, 15, 16

BATARDA, EDUARDO, 48

BAUDELAIRE, CHARLES, 20, 112

BENJAMIN, WALTER, 20, 57

BERTHOLO, RENÉ, 33, 35, 82, 83

BEUYS, JOSEPH, 49, 146

BIBERSTEIN, MICHAEL, 58

BLAUFUKS, DANIEL, 54

BORGES, JORGE LUíS, 18

BOURGEOIS, LOUISE, 60

BRANCO, MIGUEL, 58

BRANCUSI, CONSTANTIN, 2, 102

BRODTHAERS, MARCEL, 49

BRUEGEL, PETER, 79

BÜCHNER, GEORG, 164

BUTLER, REG, 74

C

CABRITA REIS, PEDRO, 46, 49, 53, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148

CAETANO, MARCELO, 36, 102

CALAPEZ, PEDRO, 49

CALDAS, MANUEL CASTRO, 162, 163, 166, 167, 168

CALDER, ALEXANDER, 156

CALLE, SOPHIE, 59

CAMPOS, LUíS, 54, 177

CAMUS, ALBERT, 24

CANOVA, ANTONIO, 162

CARLOS, ISABEL, 55

CARNEIRO, ALBERTO, 39, 41, 59

CARO, ANTHONY, 108, 156

CARRIèRE, JEAN-CLAUDE, 18

CARVALHO, PAULA TORRES DE, 86

CARVALHO, ROSA, 49, 58

CARVALHO, ZULMIRO DE, 108, 109, 110, 112

CASTELLI, LUCIANO, 43

CASTRO, LOURDES, 33, 174, 175

CERVEIRA PINTO, ANTÓNIO, 56

CESARINY, MÁRIO, 48, 84

CHAFES, RUI, 49, 58, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169

CHAMBERLAIN, JOHN, 60

CHRISTO, 33

CID, BARTOLOMEU, 84

CLEMENTE XIV, 162

COIMBRA, PRUDêNCIA ANTÃO, 58

COUTINHO, GRAÇA PEREIRA, 176

CROFT, JOSÉ PEDRO, 49, 50, 75, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125

CUTILEIRO, JOÃO, 35, 40, 50, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 84, 101, 115, 116, 128

D

DACOSTA, ANTÓNIO, 48

DAMÁSIO, ANTÓNIO, 92

DEACON, RICHARD, 60

DEBORD, GUY, 7

DELEUZE, GILLES, 17, 18, 23, 28

DELUMEAU, JEAN, 18

DESCARTES, RENÉ, 92

DI MAGGIO, NELSON, 86

DUARTE, GONÇALO, 33, 35

E

ECO, UMBERTO, 18, 173

EQUIPO CRONICA, 43

ELIADE, MIRCEA, 14, 18

ELOY, MÁRIO, 48

ESCADA, JOSÉ, 33, 35

ESTEVES, JOSÉ, 50

EINSENMAN, PETER, 2

F

FAZENDA, PEDRO, 50

FELICIANO, JOÃO PAULO, 56

FELIZOL, MARIA, 50

FERNANDES, FLORESTAN, 24

FERNANDES, JOÃO, 54, 57, 59

FISCHER, ERNST, 17

FOSTER, HAL, 53

FRAGATEIRO, FERNANDA, 49

FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO, 30, 31, 37, 40, 41, 42, 44, 75

FEITO, 83

FREITAS, LIMA DE, 82

FREUD, SIGMUND, 95

FILIPE, RUI, 102

FLORES, FRANCISCO MOITA, 104, 105

G

GAßNER, HUBERTUS, 158

GERZ, JOCHEN, 43

GIL, JOSÉ, 18

GOMES, ANDRÉ, 54

GONÇALVES, EURICO, 88

GONÇALVES, RUI MÁRIO, 43, 102

GONZÁLEZ, JULIO, 155

GOULD, STEPHEN JAY, 18

GREGOTTI, VITTORIO, 56

GUATTARI, FÉLIX, 17, 18, 28

GUERREIRO, ANTÓNIO, 151, 152, 157, 160

GUSMÃO, ARTUR NOBRE, 42

H

HABERMAS, YURGEN, 19, 20, 26

HAUSER, ARNOLD, 14

HEGEL, FREDRICH, 22, 179

HELDER, HERBERTO, 126

J

JOHNS, JASPERS, 49

JÚLIO, 48

JORGE, JOÃO MIGUEL FERNANDES, 92, 96, 118, 129, 161

JUSTO, JOSÉ MIRANDA, 145

K

KANT, EMANUEL, 27, 28

KAPOOR, ANISH, 59

KING, PHILIPPE, 108

KLEE, PAUL, 27

KLEIN, YVES, 49, 85

KOUNELIS, JANIS, 49

KRAUSS, ROSALIND, 65, 99, 100, 102, 110, 154, 159

L

LACERDA, ALBERTO DE, 84

LAPA, ÁLVARO, 17, 48

LAPA, PEDRO, 54, 57

LEAL, MIGUEL, 101, 108, 109

LEON, ANA, 49

LETRIA, JOSÉ JORGE, 83

LÉVY-STRAUSS, CLAUDE, 138

LEWITT, SOLL, 49

LISTOPAD, JORGE, 98

LONG, RICHARD, 49

LOUREIRO, JOSÉ, 55

LOURENÇO, EDUARDO, 179

LOURO, JOÃO, 57

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 26, 27, 28

M

MABILLE, PIERRE, 149

MACEDO, HELDER, 77, 78, 84

MACIEL, ARTUR, 78

MANUEL ROSA, 49, 128, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139

MANZANARES, MARÍA LUISA SOBRINO, 67, 112

MARTINS, CELSO, 55

MATEUS, CRISTINA, 178

MEIRELES, CILDO, 58

MELO, ALEXANDRE, 56, 75, 102, 115, 135, 143, 144, 146, 151, 157, 167

MENDES, PAULO, 57

MENDONÇA, FÁTIMA, 55

MENÉRES, CLARA, 75, 101, 102, 105

MENEZ, 84

MERZ, GERHARD, 151

MIGUEL ÂNGELO, 74

MILLARES, PABLO, 83

MOLDER, JORGE, 54

MONTEIRO, MANUEL HERMÍNIO, 128, 129, 130, 133, 137, 138

MOORE, HENRY, 31, 58

MORIN, EDGAR, 8, 10, 11, 91, 99, 100, 103,

N

NIETZSCHE, FRIEDRICH, 23, 165

NAUMAN, BRUCE, 49

NAZARÉ, LEONOR, 55

NEGREIROS, ALMADA, 40, 41

O

OLDENBURG, CLAES, 59, 85

P

PACHECO, FERNANDO ASSIS, 75

PALLA, VICTOR, 43

PALMA, LUÍS, 54, 177

PALMA, MIGUEL, 57

PALOLO, 44

PANOFSKY, ERWIN, 78, 121, 122, 137

PASCOAES, TEIXEIRA DE, 130, 133

PEDROSA, INÊS, 50, 75

PENALVA, JOÃO, 57

PERNES, FERNANDO, 42

PESSOA, FERNANDO, 106

PICASSO, PABLO, 106, 155, 171

PINHARANDA, JOÃO, 42, 48, 53, 77, 126, 141

PINHEIRO, COSTA, 33, 35, 83

PISANO, NICOLA, 122

POLKE, SIGMAR, 49

POMAR, ALEXANDRE, 132

POMAR, JÚLIO, 48, 82

PORFÍRIO, JOSÉ LUÍS, 52

PORTUGAL, PEDRO, 49

PROENÇA, PEDRO, 49

Q

QUEIRÓS, FRANCISCO, 3, 111

R

RAUCHENBERG, ROBERT, 49

READ, HERBERT, 14, 17, 27, 58

REGO, PAULA, 35, 40, 43, 48, 84

REMBRANDT, 79

RENTON, ANDREW, 57

RIBEIRO, ROGÉRIO, 82

RIBEIRO, SOMMER, 47

RICHTER, 49

RILKE, R.MARIA, 165

ROCHA, MIGUEL ANGELO, 178

RODIN, AUGUSTE, 154

RODRIGO, JOAQUIM, 35

RODRIGUES, ANTÓNIO, 34, 83

ROMERO, PEDRO, 56

ROSADO, ANTÓNIO CAMPOS, 49, 50, 75

ROSADO, PEDRO CAMPOS, 49

ROSENGARTEN, RUTH, 58

ROWELL, MARGIT, 117

RUFFIÉ, JACQUES, 8, 9

S

SAIAL, JOAQUIM, 104

SÁIZ, SIMÉON, 56

SALAZAR, ANTÓNIO OLIVEIRA, 36

SALGADO, MANUEL, 56

SANCHES, RUI, 49, 59, 175, 176

SARMENTO, JULIÃO, 44, 46, 60

SARTRE, JEAN PAUL, 23

SAURA, ANTÓNIO, 83

SCHNABEL, JULIAN, 49

SCHOPENHAUER, ARTHUR, 22

SERRA, RICHARD, 60

SHAKESPEARE, 162

SICÍLIA, DIODORO DA, 121

SILVA, PAULO CUNHA E, 136, 176

SMITH, 156

SONTAG, SUSAN, 175

SOUSA, ANGELO, 41

SOUSA, ERNESTO DE, 41, 42, 43, 83, 86, 89

SOUSA, GONÇALO DE VASCONCELOS, 111

SOUSA, TERESA DE, 31

SYBERBERG, 165

SZEEMANN, 42

SZÈNES, ARPAD, 82

T

TABARRA, 57

TABORDA, 50

TAVARES, CRISTINA AZEVEDO, 96

TOMÁS, AMÉRICO, 102

TRAKL, 165

TUCKER, WILLIAM, 108

TUDELA, PEDRO, 177

B

URBAIN JEAN-DIDIER, 8, 113, 145

V

VESALIUS, ANDREAS, 79

VIDAL, CARLOS, 53, 56, 58

VIEIRA, ANA 173, 175

VIEIRA, JOÃO, 33, 41, 43, 82, 83, 85, 87, 88, 94, 95

VIEIRA, JORGE, 35, 58, 157

VIEIRA DA SILVA, MARIA HELENA, 31, 39, 82

VOLPATO, 162

VON HAFFE PÉREZ, MIGUEL, 55

VOSS, JAN, 33, 83

VOSTELL, 41, 43, 89

W

WEBER, MAX, 19

WESTPHALEN, SÍLVIA, 50

WHITEREAD, RACHEL, 60