

N.º 7

2018

ART IS ON



ARTE
& PODER

ART & POWER

Diretor / Director

Vitor Serrão — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vit.ser@letras.ulisboa.pt

Diretor Adjunto e Editor Geral / Associate Director and General Editor

Clara Moura Soares — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

Conselho Editorial / Editorial Board

Ana Calvo Manuel — Departamento de Pintura y Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, ancalvo@art.ucm.es

Ana Maria Rodrigues — Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, anarodrigues@letras.ulisboa.pt

Anne-Lise Desmas — Department Head of Sculpture and Decorative Arts, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, adesmas@getty.edu

Carlos Fabião — Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cfabião@campus.ul.pt

David Santos — Subdiretor geral da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), davidsantos@dgpc.pt;

Elisa Debenedetti — Università La Sapienza, Roma, elisa.debenedetti@fiscali.it

Fabrizio Di Marco — Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, faberdimarco@libero.it

Fausta Franchini Guelfi — Università degli Studi, Genova, gianpaolo.guelfi@fastwebnet.it

Fernando Grilo — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, fjorgegrilo@gmail.com

Javier Rivera Blanco — Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá Universidad de Alcalá (Madrid), javier.rivera@uah.es

José Manuel Varandas — Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, josevarandas@letras.ulisboa.pt

Luis Manuel de Araújo — Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, luisaraujo@letras.ulisboa.pt

Luis Mendéz Rodriguez — Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, España, lrmendez@us.es

Maria João Neto — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, mjneto@letras.ulisboa.pt

Maria Leonor Botelho — Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, mlbotelho@letras.up.pt

Maria Lúcia Bressam Pinheiro — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, mlbp@usp.br

Marize Malta — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, marizemalta@eba.ufrj.br

Nuno Simões Rodrigues — Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nonnius@letras.ulisboa.pt

Pedro Flor — Universidade Aberta e Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA, pedro.flor@uab.pt

Pedro Lapa — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, pedrolapa@mail.com

Rosário Salema Carvalho — Az Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, rscarvalho@letras.ulisboa.pt

Teresa Leonor do Vale — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, teresalmvale@outlook.com

Vanessa Henriques Antunes, ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / LIBPhys-UNL, Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, Departamento de Física, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, vanessahantunes@gmail.com

Secretariado / Secretariat

Inês de Castro Cristóvão — ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, ines.cristovao@campus.ul.pt

Edição / Edition

ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Conceção gráfica / Graphic design

José Dias — Design

Paginação / Layout

Filipe Lourenço Marques

ISSN

2183-7082

Periodicidade / Frequency

Anual / Annual

Capa / Cover

President Harry S. Truman with David Ben-Gurion, Prime Minister of Israel. President Truman is receiving a gift of a menorah, May 8, 1951. Courtesy of the Harry S. Truman Library, Independence, Missouri.

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®.

Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados.

Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®. The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted.

Evaluation by *double blind peer review*.

- 4 **EDITORIAL**
- 6 **MECENATO E AUTOCELEBRAÇÃO DE DIOGO INÁCIO PINA MANIQUE NOS ANOS NOVENTA DE SETECENTOS: O MONUMENTO A D. MARIA I. NOVOS DOCUMENTOS**
Michela Degortes
- 20 **'VIVENDO DE SUA FAZENDA E DA SUA ARTE DE PINTOR': RELAÇÕES ENTRE AS IMAGENS DE MÚSICA E E VILA DE BORBA, A PARTIR DA OBRA PICTÓRICA DE JOSÉ DE SOUSA DE CARVALHO (1741 — 1795)**
Sónia Maria Duarte
- 34 **FIGURAÇÃO DAS SIBILAS COMO PERSUAÇÃO: SOBREVIVÊNCIA E PODER RELIGIOSO DA ARTE CRISTÃ**
Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani
- 45 **FROM PARIS TO ANGOSTURA: THE IMAGE OF THE LIBERATOR IN BETTY KAPLAN'S MINISERIES *BOLÍVAR* (1983)**
Rafael Arreaza Scrocchi
- 57 **AVANT-GARDE MEXICAN REVOLUTIONARY NATIONALISM: UNIVERSALIZATION OR COSMOPOLITANIZATION ? DAVID ALFARO SIQUEIROS' "THREE CALLS..." AND MANUEL MAPLES ARCE'S *ACTUAL NO. 1* (1921)**
David A.J. Murrieta Flores
- 67 **THE 1951 DIPLOMATIC GIFT: THE ROLE OF A GERMAN EIGHTEENTH CENTURY HANUKKAH LAMP IN ISRAELI-AMERICAN RELATIONS**
Shir Kochavi
- 78 **PATRIMÔNIO E PODER: A OFICIALIZAÇÃO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1930**
Maria Lucia Bressan Pinheiro
- 90 **EXPRESSÕES DE PODER: O PALÁCIO DE CRISTAL PORTUENSE NA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA (1934)**
Vera Gonçalves
- 101 **PORTUGUESE INTERNATIONAL PAVILIONS AND NATIONAL STYLE — ARCHITECTURE TENDERS SHAPED BY POLITICAL AND CULTURAL AGENTS**
Teresa Neto
- 111 ***MENS SANA IN CORPORE SANO* — OS ESTÁDIOS MONUMENTAIS DE MUSSOLINI, SALAZAR E GETÚLIO VARGAS**
Gustavo de Almeida Sampaio
- 123 **DELFIN MAYA E A LIBERDADE DE SER E DE CRIAR**
Maria José Maya
- 137 **"POR UMA REVOLUÇÃO TOTAL" — ERNESTO DE SOUSA E A PRÁTICA POLÍTICA NA ARTE EM PORTUGAL NA DÉCADA DE 1970**
Pedro Miguel Mariano Gonçalves
- 147 **ARTE E MEDICINA COMO INSTRUMENTOS DO PODER: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE UM PAINEL CERÂMICO DE MANUEL LIMA PARA O HOSPITAL DO ULTRAMAR EM LISBOA (1973)**
Ana Mehnert Pascoal
- 161 **MEMORIALIZATION OF WAR BETWEEN CONFLICTS OF INTEREST BEFORE AND AFTER THE ISLAMIC REVOLUTION: PUBLIC ART AND PUBLIC SPACE IN IRAN**
Narciss M. Sohrabi
- 171 **OCCUPY BIENNALE? SOCIALLY-ENGAGED ART PRACTICE AND ART INSTITUTION**
Urszula Staszko
- 178 **A OBRA DE ARTE NA ERA DA SUA *SELFIEZAÇÃO*: EMPODERAMENTO, ENXAMES SOCIAIS E HIGIENISMO ESTÉTICO**
Vasco Medeiros
- 193 **O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA É LIVRE?**
Júlio F. R. Costa
- VARIA**
- 202 **GIUSEPPE ANTONIO TRONO E BERNARDINO GAGLIARDINI, PINTORES DE RETRATOS NO REINADO DE D. MARIA I. NOVOS DADOS DE INVESTIGAÇÃO**
Celina Bastos, Michela Degortes, Giuseppina Raggi
- 213 **O OBSOLETO COMO MATÉRIA SIGNIFICATIVA PARA AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**
Margarida de Lopes Grilo

Editorial

Clara Moura Soares

O presente número da revista ARTis ON é dedicado ao tema Arte & Poder. Trata-se de um assunto tão atual quanto pretérito, que levanta inúmeras questões que transcendem fronteiras culturais e temporais.

Numa dinâmica de reciprocidade, mas também de grande paradoxalidade, a relação entre a arte e o poder, tanto pode ser de aliança, como de contestação, dado o poder e eficácia comunicacional que a arte, nos seus vários domínios, detém. Das artes plásticas à arquitetura, passando pela música, pelo teatro, pela literatura ou pelo cinema, é pois fundamental que se compreenda o contexto em que cada obra de arte é criada e exibida, bem como o seu impacto na opinião pública e na sociedade, numa abordagem transtemporal que considere todo o seu período de existência.

A relação entre arte e poder poderá ser, assim, analisada em contextos e perspetivas múltiplos, onde se considerem, nomeadamente, as implicações políticas das criações artísticas; a arte como instrumento de propaganda política; expressões de poder na imagem das cidades; a arte como um ideal de liberdade do seu criador contra as correntes e ideologias dominantes; as mulheres artistas contra uma história da arte predominantemente masculina; os estatutos dos mecenas, colecionadores, galeristas, antiquários e outros agentes do mercado de arte; a arte como mercadoria; evoluções conceptuais, materiais e técnicas associadas ao poder interventivo da arte; ou o poder da arte de se apropriar de gestos iconoclastas dirigidos contra si mesma, como sucede na arte contemporânea.

Foram todas estas vertentes que o sétimo número da ARTis ON pretendeu tratar, desafiando os investigadores a adotar uma abordagem ampla do tema da *Arte & Poder*, mas também do *Poder da Arte* no curso dos séculos até à atualidade.

Ao longo de dezassete estudos apresentam-se perspetivas plurais, que resultam da visão de historiadores, historiadores da arte, arquitetos, artistas plásticos, de Portugal, Brasil, Israel, Irão, Polónia, Venezuela, México, E.U.A., tornando este número especialmente atrativo para os investigadores e um marco incontornável na abordagem do tema. Através de casos de estudo que constituem verdadeiros exercícios de afirmação de poder, que vão do poder político ao religioso, passando pelo poder económico e pelo poder da própria arte em contestar valores e sistemas instalados, também se incluem reflexões sobre o poder da liberdade artística, assim como de práticas que contribuem para o seu despojamento.

A secção *Varia*, por sua vez, apresenta duas notas de investigação, não subordinadas ao tema central da revista, que dão a conhecer algumas novidades de pesquisas em curso relacionadas com a pintura de retrato em Portugal, no reinado de D. Maria I, e com a problematização da categoria de obsolescência nas práticas artísticas contemporâneas.

Editorial

Clara Moura Soares

The current journal issue for ARTis ON is dedicated to the topic of *Art & Power*. These theme is related to both present and past, which raises numerous questions that transcend cultural and temporal boundaries.

In a dynamic of reciprocity, but also of great paradox, the relation between art and power can be as alliance but also as contestation, given the power and communicational effectiveness that art, in its various domains, holds. From fine arts to architecture, through music, theater, literature or cinema, it is therefore essential understand the context in which each work of art is created and displayed, as well as the impact on public opinion and society, on a *transtemporal* approach that considers all its period of existence.

The relation between art and power can thus be analyzed in multiple contexts and perspectives taking into account aspects such as: the political implications of artists and artworks; art as a tool of political propaganda; expressions of power in the image of cities; art as an ideal of freedom of its creator with high anti-establishment potential; women artists versus a male history of art; the statutes of patrons, collectors, gallery owners, antique dealers and other agents of the art market; art as a commodity; conceptual, material and technical evolutions associated with the intervention power of art; or the power of the art by appropriating the iconoclastic gestures directed against itself, as in contemporary art.

It was all the above aspects that the 7th issue of ARTis ON hoped to address, by challenging the researchers to adopt a broad approach to the theme *Art & Power*, but also of the *Art Power* over the centuries until today.

Over the course of seventeen studies, complementary plural perspectives are presented, resulting from the vision of historians, art historians, architects, plastic artists, from Portugal, Brazil, Israel, Iran, Poland, Venezuela, Mexico, USA, making this issue particularly attractive to researchers and an unmistakable landmark in the approach to the topic.

Through several cases of study that constitute true exercises of affirmation of power, ranging from political power to religious power, also considering the power of art itself to challenge installed values and systems, there are also reflections on the power of artistic freedom, as well as on practices that contribute to its despoiling.

The *Varia* section, in turn, showcases two brief studies, unrelated to this issue's main topic, which highlights some novelties of ongoing research, related to portrait painting in Portugal during the reign of D. Maria I, and with the problematization of the category of obsolescence in the contemporary artistic practices.

MECENATO E AUTOCELEBRAÇÃO DE DIOGO INÁCIO PINA MANIQUE NOS ANOS NOVENTA DE SETECENTOS: O MONUMENTO A D. MARIA I. NOVOS DOCUMENTOS¹

PATRONAGE AND VANITY OF DIOGO INÁCIO PINA MANIQUE IN THE NINETIES OF THE EIGHTEENTH-CENTURY: THE MONUMENT TO THE QUEEN MARY I OF PORTUGAL. NEW DOCUMENTS

Michela Degortes

ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
mdegortes@gmail.com

RESUMO

O monumento a D. Maria I, grandiosa obra evocativa do reinado mariano e do poder monárquico, aponta também para o prestígio do seu promotor, o Intendente-Geral da Polícia, Pina Manique (1733-1805). O teor monumental e a iconografia da obra visaram evidenciar o poder alcançado pelo Intendente no âmbito do governo, associando a sua própria ação à da rainha no objetivo comum da preservação do *Ancien Régime*. Este ensaio debruça-se sobre as diversas fases da encomenda e realização do monumento, valendo-se também de documentos inéditos que vêm acrescentar novos dados à história e interpretação desta obra.

PALAVRAS-CHAVE

Monumento a D. Maria I | Pina Manique | Giovanni Gherardo De Rossi | João José Aguiar | Roma

ABSTRACT

The monument to the queen Maria I, majestic statue celebrating Maria's reign together with the power of monarchy, reveals the purpose of its patron Pina Manique (1733-1805) to magnify his own prestige into the Court. Both the grandeur and the iconography of the monument suggested the power he reached in the government by supporting the queen in the aim of the preservation of the *Ancien Régime*. This paper focuses on the different phases of the commission of the statue, also thanks to new documents that come to increase the knowledge concerning its execution.

KEYWORDS

Monument of Maria I | Pina Manique | Giovanni Gherardo De Rossi | João José Aguiar | Rome

INTRODUÇÃO

A figura de Diogo Inácio da Pina Manique foi alcançando maior relevância a partir dos anos oitenta do reinado de D. Maria I. A sua ascensão política é marcada pela nomeação para os cargos de Intendente-Geral da Polícia e de provedor da Real Casa Pia (1780), pois a chefia destas instituições levaram-no a exercer um forte controlo da cidade de Lisboa, seja através da repressão da criminalidade, seja através da educação e inserção social dos indigentes, órfãos e desfavorecidos.

Nesta fase, promovera na capital diversas iniciativas a apontar para o próprio prestígio, como as visitas oficiais da rainha e da corte à Casa Pia ou os grandiosos festejos para o nascimento da princesa da Beira, em 1793, cujas imagens foram gravadas em Roma pelo artista João Caetano Rivara (1770-1824)². Em Roma, para onde enviara os mais promitentes artistas casapianos, Pina Manique resolveu homenagear «huma Soberana que tanto me tem honrado» (Valente, 1949: V, 257) encomendando um grandioso monumento da rainha, que, como veremos, visara celebrar o poder alcançado e deixa entrever maiores ambições políticas, porém cedo desiludidas. [Fig. 01]



Fig. 01 · João José Aguiar, Monumento a D. Maria I, 1794-1797, Queluz.

PRESTÍGIO ENTRE ROMA E LISBOA

A 5 de março de 1796 o periódico *Memorie per servire alla storia e letteratura civile* publicou uma carta dirigida ao diretor daquele jornal, o médico e erudito Francesco Aglietti (1757-1836), relatando a atividade dos artistas lusitanos alunos da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma e bolseiros da Casa Pia de Lisboa: Arcangelo Fuschini, João José Taborda,

Manuel Dias Oliveira e Bartolomeu da Costa Calisto³. A carta é de certo interesse, pois refere alguns quadros a serem pintados naquele ano, especificando o tema e a iconografia de cada obra acompanhada de um breve parecer crítico, não se conhecendo o autor do texto em questão. Mas a razão do periódico publicar este breve texto parece dever-se principalmente

1. A matéria deste trabalho enquadra-se no contexto da investigação a decorrer no âmbito do meu projeto de doutoramento em História da Arte "Giovanni Gherardo de Rossi (1754-1827) na direção da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma: ensino e mercado da arte". O projeto teve o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (139506/2015) e é atualmente financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia com a referência SFRH/BD/129981/2017.
2. BNP, E-63-R <http://purl.pt/22569/2/> E -64-R <http://purl.pt/22571/2/> (2018-09-01)
3. *Memorie per servire alla storia e letteratura civile*, Venezia: Stamperia di Pietro, Marzo 1796, pp.59-61. Parte da carta é transcrita em Gonçalves, 2016: Vol.2, 22

ao interesse de Aglietti para com as iniciativas de Diogo Inácio Pina Manique no âmbito da educação, enquanto promotor da mencionada academia, pois o autor do texto assim justificava o tema do ensaio:

«Sabendo che voi v'interessate tanto per questa Accademia, perchè ammirate moltissimo i pregi rari, e l'animo grande dell'Ill. Sig. Diego Ignazio de Pina Manique, che n'è il promotore (...)»⁴

O jornal *Memorie per servire alla storia e letteratura civile*, fundado e dirigido por Aglietti,⁵ publicado em Veneza entre 1793 e 1800, tratava de temas variados, espelhando as ideias inovadoras e ecléticas do seu diretor⁶. O interesse para com o meio artístico está patente em muitos dos textos editados, entre os quais, no número de abril de 1796, destaca-se um breve ensaio, dedicado a uma obra de Antonio Canova, assinado Gio. Gherardo De Rossi *Direttore della R. Accademia di Belle Arti del Portogallo in Roma*⁷. Assinalamos este detalhe pois o interesse de Aglietti por Pina Manique poderá eventualmente ter derivado do contacto com o diretor da academia portuguesa, Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), cujos ensaios de crítica de arte eram editados em diversas revistas especializadas e monografias⁸.

Voltando à carta anónima, esta relata ainda que João Caetano Rivara, aluno da academia portuguesa, iria gravar um retrato de Pina Manique baseado num desenho de sua autoria. De acordo com o texto, a gravura seria enviada a Aglietti para integrar a sua coleção de retratos de *uomini illustri*:

«vi dirò che nella detta Accademia ho veduto un ritratto in disegno di questo Mecenate, si sta ora incidendo in rame. Spero di ottenere dal sig. Gio. Gaetano Rivara, che ne sarà l'incisore, come n'è

stato il disegnatore, una stampa allorchè sarà terminato, e la destino a voi acciò dia nuovo lustro alla collezione di ritratto di uomini illustri, che con tanto studio formate»⁹.

O desenho de Rivara provavelmente não chegou a ser gravado (Soares, 1971: vol.II, 523-519),¹⁰ mas no ano seguinte Gregório Francisco de Assis Queiroz (1768-1845) gravou em Londres outro retrato do intendente.¹¹ A encomenda desses dois retratos junta-se a outras iniciativas de cariz auto-celebrativo que Pina Manique promovera durante a fase mais afortunada da sua carreira política: a *Alegoria da Casa Pia*, provavelmente encomendada a Domingos Sequeira (1768-1837) antes de 1788 (França, 1985:218) e o monumento à rainha Maria I realizado por João José Aguiar (1769- 1841) entre 1795 e 1797.

O facto das duas peças, ambas monumentais, serem realizadas em Roma, aponta para a ação de Pina Manique em prol da didática artística no estrangeiro — apesar de Domingos Sequeira ser financiado pelo bolsinho da rainha e não pela Casa Pia, o pintor frequentou a academia portuguesa (Markl, 2013:104). O envio de bolseiros para o estrangeiro, tanto nas áreas da cirurgia e medicina como nas belas-artes, representara certamente, dentro das iniciativas pedagógicas, o objetivo mais ambicioso de Pina Manique, determinado em promover a modernização do país através do contacto com os grandes centros europeus. No que diz respeito às belas-artes, o desfecho positivo destas iniciativas estava indiscutivelmente ligado a dois fatores fundamentais: em primeira instância, a clara determinação de D. Maria I em renovar o contexto artístico nacional;¹² em segundo lugar, a visão e cultura das figuras envolvidas em Roma, o diplomata Alexandre Sousa Holstein (1751-1803) e

4. «Sabendo que você se interessa muito daquela Academia, por admirar muitíssimo as raras virtudes e o espírito do Sig. Diogo Inácio da Pina Manique, que é o seu promotor» (tradução nossa)

5. [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aglietti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aglietti_(Dizionario-Biografico)/) (2018-08-10)

6. Entre outros, lembramos aqui um *Estratto della storia pittorica dell'Italia inferiore de Luigi Lanzi*.

7. *Sopra il gruppo del Teseo vincitore del Minotauro scolpito dal sig. Antonio Canova, lettera del Sig. Gio. Gherardo De Rossi... Memorie per servire alla storia e letteratura civile*, Venezia: Stamperia di Pietro, Aprile 1796, pp-54-57.

8. Entre estas, lembramos as biografias dos artistas Agelica Kauffmann, Antonio Cavallucci e Giovanni Pickler.

9. «Vou dizer-lhe que, na dita Academia, vi o retrato em desenho daquele Mecenas (Pina Manique), de que está a ser aberta a chapa. Espero obter do senhor Rivara, gravador e autor do desenho, uma gravura que irei enviar-lhe para a integrar na sua coleção de homens exímios...» (tradução nossa)

10. A gravura não está mencionada em (Soares, 1971)

11. BNP, Inv. E-295-V <http://purl.pt/4628/3/> (2018-08-17) A gravura deriva dum retrato em meio-busto da autoria de Domingos Sequeira (França, 1985:218).

12. Neste sentido considerem-se, entre outras iniciativas, as encomendas a Pompeo Batoni (1708-1787) para a Basílica da Estrela, a contratação do pintor Giuseppe Trono (1739-1810) como retratista de Corte.



Fig. 02. Domingos António Sequeira, *Alegoria a Casa Pia*, ca. 1793, detalhe. Lisboa, Assembleia da República.



Fig. 03. Giuseppe Trono, Tela do altar-mor da Capela da Bemposta (detalhe) e João José Aguiar, Monumento a Maria I (detalhe de baixo-relevo)

o já mencionado De Rossi, diretos responsáveis pela fundação da academia portuguesa e da sua acreditação no ambiente intelectual e artístico romano. O monumento a Maria I e a *Alegoria* de Sequeira, obras de matriz classicista, iam comprovar em Lisboa o sucesso daquela instituição.

Na *Alegoria a Casa Pia* está patente o «carater laudatório à obra assistencial» (Porfírio, 1996:138) do intendente, mas sobressai também a figura da rainha representada no monumento que, na sua dimensão celebrativa, domina a composição. É possível que Pina Manique acarinhasse a ideia de realizar um monumento dedicado à soberana já na época em que comunicara a iconografia da pintura a Domingos Sequeira, pois a figura da rainha, rodeada de alegorias, torna-se no elemento comum entre a obra de Sequeira e a escultura de Aguiar. Mas sobretudo, em ambas as obras, a figura de Pina Manique é representada junto da monarca, apontando para objetivos comuns dentro das políticas do governo e para a sua celebração «com a mesma linguagem áulica romana destinada a reis e soberanos» (Raggi e Degortes, 2018, no prelo). [Fig. 02]

A relevância política conquistada por Pina Manique entre os anos oitenta e meados dos noventa do reinado mariano era evidente aos olhos dos seus contemporâneos; prova disso é o painel do altar-mor da Capela da Bemposta, pintado pelo artista italiano Giuseppe Trono (1739-1810) entre 1791 e 1792, onde a figura do intendente aparece junto com os outros membros da corte, atrás da rainha Maria I (Raggi e Degortes, 2017:219). A complexa iconografia da tela, a interpretar-se como uma representação dos efeitos positivos das políticas do governo mariano inspiradas no culto do Sagrado Coração de Jesus, aponta para a exaltação da obra assistencial e didática implementada pelo intendente naquele contexto (Raggi e Degortes, 2018, no prelo). O edifício da Casa Pia de Lisboa, então localizado no castelo S. Jorge, é representado no fundo da composição, enquanto o grupo de figuras no primeiro plano representa precisamente os beneficiados daquela instituição: as mulheres resgatadas da rua e os meninos órfãos ou indigentes, destacando-se entre estes os que tiveram acesso a educação graças às iniciativas pedagógicas implementadas por Pina Manique. Evidentemente este «não foi estranho à definição do tema iconográfico» (Raggi e Degortes, 2019, no prelo). Comprova-o o facto de aquela iconografia ser retomada no pedestal



Fig. 04· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe de baixo-relevo, 1794-1797, Queluz.



Fig. 05· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe de baixo-relevo, 1794-1797, Queluz.

do monumento a D. Maria I, onde é representado o mesmo recorte da Casa Pia no Castelo São Jorge visível na tela da Bemposta. [Fig. 03]

De facto, os baixos-relevos previstos para o pedestal da estátua da rainha deviam representar quatro das obras mais significativas promovidas pela soberana: o Convento do Santíssimo Coração de Jesus, a Casa Pia do Castelo, o dique do Arsenal da Marinha e a Cordoaria. Ao definir o programa iconográfico, Pina Manique especificara a distribuição das imagens nas diversas faces do pedestal: dum lado o convento da Estrela e a Casa Pia, do outro lado o dique e a Cordoaria [Figs. 04, 05] e, na frente do pedestal, as Armas Reais (Valente, 1949: 249).¹³ Evidentemente, a associação entre a Casa Pia e a Basílica da Estrela alude à direta participação de Pina Manique na obra assistencial, inspirada no culto do Sagrado Coração de Jesus, ao qual a basílica é dedicada. Toda a ação do intendente, apontando à preservação do Antigo Regime, era coerente com o intrínseco significado do culto, que visava reforçar a instituição monárquica em contraste

com os ventos revolucionários a soporem na Europa (Raggi e Degortes, 2019 no prelo)¹⁴. Esta questão tornar-se-ia ainda mais evidente graças à colocação do monumento, inicialmente prevista na projetada praça fronteira à Basílica da Estrela.

Em 1794, ano em que Pina Manique encomendara a escultura, o projeto da praça encontrava-se ainda *in fieri* (ou mesmo momentaneamente parado), mas estava claro o valor simbólico que este empreendimento acarretava; como nota Sandra Costa Saldanha, «procurando perspectivas que favorecessem a contemplação do mais emblemático empreendimento do reinado de D. Maria I, a real praça da Estrela desenha-se como uma imagem de poder onde a qualidade do programa monumental figura como indispensável» (Saldanha, 2008:106) Assim, o monumento à soberana seria colocado em posição estratégica, «por forma a dominar toda a leitura do local» (Saldanha, 2008:110), associando a memória da monarca àquele lugar.

13. Para esse fim, as plantas e os alçados daqueles edifícios foram enviados a Roma.

14. Sobre o significado político do culto do Sagrado Coração de Jesus veja-se Menozzi, 2001.



Fig. 06 · Domenico Pieri, Maqueta em bronze do Monumento a D. Maria I, 1795, (detalhe da América). MNAA, Inv. PNQ 1331



Fig. 07 · Nicolò Traverso, *Il Genio della Scultura*, Sec. XVIII, Genova, Palazzo Ducale, Galleria degli Specchi. (Apud Sborgi, 1989:317)

Terá sido talvez esta ideia a desencadear a iniciativa de Pina Manique, pois a relevância da escultura iria também reverter em seu favor, enquanto promotor do monumento. De acordo com o primeiro programa iconográfico do monumento, as quatro estátuas alegóricas que rodeiam a figura da rainha iriam representar o *Amor da Pátria*, a *Fidelidade*, a *União das Virtudes* e a *Felicidade Pública* (Valente, 1949: V, 248) talvez aludindo às virtudes do reinado mariano. Possivelmente, a ideia mais clássica das estátuas a representarem os quatro continentes, terá vindo de Roma, onde, como veremos, foi desenvolvido o projeto definitivo do grupo estatuário. Todavia, a ideia de colocar a rainha no centro do seu vasto império ultramarino também se relaciona com a tela do altar-mor da Basílica de Estrela, onde Pompeo Batoni pintara Maria I representando-a como Europa, em posição predominante em respeito às alegorias dos outros

continente, aludindo à supremacia da monarquia portuguesa (Raggi e Degortes, 2018, no prelo).

A encomenda do monumento desencadeara uma troca de cartas, modelos e desenhos entre Roma, Génova e Lisboa; o processo de realização é em parte conhecido graças à correspondência, já objeto de estudos e análises (Valente, 1949; Saldanha, 2008), trocada entre Pina Manique e três figuras em destaque para as relações artísticas entre Lisboa e Roma, nos anos noventa de Setecentos: o cônsul de Portugal em Génova Giovanni Piaggio, o diretor da Academia Portuguesa de Belas Artes de Roma Giovanni Gherardo De Rossi e o encarregado de negócios Luís Alvares da Cunha. Não iremos aqui debruçar-nos sobre a figura do já mencionado De Rossi, apesar do seu papel na realização do monumento ser preponderante; apenas relembramos que, desde 1791, dirigia a



Fig. 08- Nicolò Traverso, *Allegoria Rivoluzionaria*, Bozzetto em terracota e cera, ca.1798, Genova, Accademia Ligustica. (Apud Sborgi, 1989:316)



Fig. 09- João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I, Detalhe da América* (Giuseppe De Rossi, Luigi Kapoel), 1794-1797, Queluz.

Academia Portuguesa enquanto crítico de arte, colecionador, *connoisseur*, amigo e mecenas de artistas, destacando-se entre estes Angelica Kauffmann e Antonio Canova. Este perfil, ao qual se junta a *expertise*

do rico banqueiro e o comprovado talento em fazer negócios, inclusive no mercado de arte, justifica, como veremos, certas escolhas adotadas na realização do grupo estatuario¹⁵.

15. Sobre a figura de De Rossi veja-se Barroero, 2005; Rolfi Ozvald, 2012b. Sobre o seu papel enquanto diretor da Academia Portuguesa e as relações com Portugal veja-se Degortes, 2016.



Fig. 10· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe da América (Giuseppe De Rossi, Luigi Kapoel), 1794-1797, Queluz.



Fig. 11· João José Aguiar, *Monumento a D. Maria I*, Detalhe de África, 1794-1797, Queluz.

A REALIZAÇÃO DO MONUMENTO A MARIA I: NOVOS DOCUMENTOS

O recente levantamento de documentação inédita, constituída por alguns recibos de pagamento, correspondência e um contrato redigido por De Rossi, vem trazer novos dados relativos à realização do monumento; por um lado, confirma a autoria de João José Aguiar no que diz respeito à sua ideação mas, como veremos, abre novas perspetivas sobre a execução duma das esculturas alegóricas que integram o grupo estatuariário.

A questão da idealização do monumento tem levantado algumas dúvidas (Garret, 2002:64) em parte devido ao facto da maqueta em bronze da escultura ser assinada *DOMENICUS PIERI FECIT*, acabando por se

reconhecer em Pieri apenas o fundidor da maqueta, e não o seu idealizador (Anacleto, 1986:47; Saldanha, 2008:111). Graças aos registos paroquiais de 1775, passamos agora a saber que Domenico Pieri (1745 - ?) era ourives, «maestro orefice e argentiere» (Debenedetti, 2004:14) ativo em Roma, existindo também no Archivio di Stato daquela cidade uma conta de despesas para trabalhos executados em 1802 por «Domenico Pieri scultore in metallo¹⁶». Considera-se que estes dados apontem definitivamente para que Pieri, enquanto ourives, apenas realizasse a maqueta conforme os desenhos e modelos de Aguiar. [Fig. 06]

16. Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerale II, XVI-XIX, Antichità e Belle Arti, Busta 7, "Conto dei lavori fatti alla guglia di Monte Cavallo da Domenico Pieri scultore in metallo" 1802 - 1803.

Salienta-se ainda que, com base nesses desenhos, De Rossi quisera encomendar um centro de mesa em *biscuit* a oferecer a Alexandre Sousa Holstein, uma homenagem ao diplomata outrora responsável pela fundação da academia portuguesa (Degortes, 2018:317). A ideia, que acabou por não ser realizada, surgira em 1802, ano em que o monumento a Maria I era finalmente enviado para Lisboa, mas em 1820¹⁷ os desenhos e os modelos da estátua ainda estavam guardados em casa de De Rossi, provavelmente junto com outro material procedente da extinta academia.

Estes dados tornam ainda mais fidedigno o seu testemunho, ao confirmar a autoria de Aguiar e a cronologia da execução da obra:

«No ano de 1794 (...) [De Rossi] foi incumbido de fazer executar o trabalho [o monumento]. Fez o desenho arquitectónico, arranjou o mármore, fez executar os modelos ao pensionário escultor Aghiar e orientou um imenso trabalho, concluído em 1797».¹⁸

Portanto em 1795, com base nos modelos e sob orientação de De Rossi, Aguiar estaria a trabalhar na execução da figura de Maria I. Aliás, um recibo de janeiro desse ano atesta o pagamento dum suporte de madeira para segurar o pedestal “da Estátua”, que poderá ser a da rainha: «per aver fatto di novo n.3 pezzi (...) che abbracciano e tengono a fermo il piedistallo della Statua»¹⁹

Uma carta do intendente Pina Manique, dirigida em dezembro de 1795 a Piaggio, revela a ideia de encomendar a outro escultor as quatro estátuas alegóricas. O texto merece especial atenção:

“Desejava saber de VS se p dar principio as quatro Estátuas 1 Amor da Pátria, 2 Fidelidade, 3 União das Virtudes, 4 Felicidade Pública, necessito tornar

a remetter-lhe os pequenos modellos em cera, que VS me enviou: advertindo que cada huma das referida Estátuas deverá ter doze palmos de alto com os seus respectivos emblemas: e se o escultor Nicolao Travesso estara por fazer cada huma das referidas Estatuas de doze palmos cada huma pelo preço de sessenta e oito mil reis, que pedio e no caso que o Escultor queira ajustar esta obra pelo referido preço, poderá VS manda-la principiar (...) com a expressa condição porem que o sobredito escultor s’engajará a entregar-la toda a referida obra completamente finda em todo o decurso do anno proximo futuro de 1796” (Valente, 1949: V, 248)

A referência ao escultor genovês Nicoló Traverso (1745-1823) e aos *pequenos modelos em cera*, que evidentemente Piaggio enviara a Lisboa numa remessa anterior, deixa em aberto algumas questões relativamente ao artista escolhido para a encomenda das estátuas alegóricas. De facto, resulta claro que Traverso deveria realizar apenas aquelas quatro esculturas, com doze palmos de altura (cerca de 2,64m) por uma compensação de sessenta e oito mil reis por cada uma; a escultura central, representante da rainha, não é mencionada na proposta, pelo que deduzimos que nesta figura já estivesse a trabalhar João José Aguiar, em Roma. No entanto, o facto de que o monumento devesse estar pronto até o fim de 1796 — isto é, um ano depois do envio dessa carta, data em que nem a maquete em bronze estava acabada — justifica eventualmente a encomenda das quatro estátuas a um escultor experiente, que mais facilmente poderia cumprir um prazo tão apertado. A escolha de Traverso poderá ser relacionada com a boa fama gozada em Portugal pela tradição escultórica de Génova, devido às frequentes encomendas da comunidade italiana de Lisboa a artistas genoveses, como Filippo e Domenico Parodi, e aos

17. Arquivo da Embaixada Portuguesa na Santa Sé (AEPSS), Lv. 34, f. 212; Carta de Pedro de Mello Breyner para Thomas António Vila Nova Portugal, 20 de fevereiro de 1820: «(...)com esta ocasião tomo a iniciativa de dizer a VE que me consta pello mesmo João Gherardo DeRossi, que por ordem do Intendente Geral da Policia Diogo Ignacio de Pina Manique se fizera aqui hum monumento à Memoria de Sua Magestade (...) fora tudo remetido a Lisboa: eu vi os modelos em casa do mesmo Rossi e poderei em outra ocasião mandar os desenhos.(...)» Transcrita por Mendonça, 2014: 422. O arquivo da Embaixada junto da Santa Sé foi transferido para Lisboa em 2016, portanto a denominação AEPSS refere-se à antiga localização, onde a documentação foi consultada.

18. “Nell’anno 1794 fu dall’Intendente di Polizia Manique ordinato un monumento magnifico da esporsi alla Maestà della Regina Maria, con molte statue colossali di marmo, bassorilievi. Ebbe il direttore l’incarico di far eseguire detto lavoro. Ne fece esso stesso il disegno architettonico, provvide dei marmi, fece dal pensionato scultore Aghiar eseguire i modelli e presiedè ad un immenso lavoro, finito nell’anno del 1797”. O texto faz parte da *Memoria* redigida por De Rossi sobre a Academia Portuguesa de Roma. AEPSS, Lv.16, ff. 125-136. Transcrita por Mendonça, 2014: 424-429.

19. AEPSS, Cx.28, doc.9, s.n.

trabalhos realizados em Mafra por Francesco Maria Schiaffino²⁰, em cujo *atelier* Nicolò Traverso tinha começado a sua carreira artística.²¹ [Fig. 07]

Seriam também os modelos em cera da autoria de Traverso? Um recente ensaio sobre o escultor genovês (Montanari, 2014:23), relata que este era conhecido também pela sua habilidade em modelar pequenas esculturas em materiais menos nobres, como a cera e a terracota, alcançando «specialmente nelle opere di piccolo e medio formato» um notável efeito naturalista. [Fig. 08] Se assim fosse, devíamos supor que Traverso tivesse ideado o desenho das estátuas, parecendo improvável que o escultor, na altura entre os mais famosos em Génova, aceitasse ser o mero executor dum projeto alheio, ou de realizar os modelos em cera a partir do desenho de Aguiar. De qualquer modo, independentemente da questão da autoria dos *bozzetti*, é possível que tenha havido um outro projeto das quatro estátuas alegóricas inteiramente da autoria de Traverso, que não chegou a ser realizado. Neste sentido, salienta-se que a encomenda a Traverso refere-se às estátuas concebidas ainda como alegorias de virtudes e não como continentes, ideia que eventualmente terá surgido mais tarde, após a renúncia ao projeto por parte do genovês.

Estas questões apontam para diversas fases na encomenda e realização do monumento, inclusive para a hipótese de que inicialmente este devesse ser constituído apenas pela figura da rainha. No estado atual da pesquisa, para além da carta citada, não se conhecem outros documentos que acrescentem informações relativas à encomenda a Nicolò Traverso — tanto no caso de um projeto autografo do genovês, como da improvável mera execução do projeto vindo de Roma. Podemos porém supor que Aguiar devesse desde o princípio realizar a escultura central, a figura

da rainha com o seu pedestal e os baixos-relevos, enquanto no que diz respeito às estátuas alegóricas, pensou-se inicialmente recorrer a outro artista. Aliás, note-se que Pina Manique refere-se ao monumento como “*a grande obra da Estátua de S. Mag que Deos guarde, das quatro outras com os baixos relevos* (Valente, 1950: VI, 27-28)²²” ou “*a Estátua de sua Magestade em marmore fino de Carrara, ornada de quatro outras Estátuas alegóricas da Europa, Africa, Asia e America* (Viterbo, 1900:7)²³” ou seja, discriminando claramente a escultura central das outras quatro que devem servir de “ornamento”, quase a evidenciar dois processos inicialmente separados também na sua ideação e execução.

De qualquer modo, a insistência do intendente em relação à entrega do monumento e da maquete (em março de 1796 até resolvera antecipar o prazo da entrega para junho do mesmo ano) devia ser motivo de preocupação em Roma, visto o teor monumental da obra. Considera-se que, perante esta situação, De Rossi, que era responsável pela sua realização dentro dos prazos estabelecidos, decidiu acelerar o processo. Para efeitos, resolveu contratar dois escultores em Roma para “passare in marmo” a estátua da *America*, respeitando «em todo e por todo» o modelo de Aguiar. O contrato inédito²⁴, que transcrevemos em epígrafe, assinado por Giovanni Gherardo De Rossi e pelos escultores Luigi Kapoel e Giuseppe De Rossi, estabelece que aqueles artistas executem por inteiro a estátua representante a América até o fim de 1796, pelo valor de 360 scudi romani. Assim o *incipit* do contrato, que traduzimos em português²⁵: [Fig. 09]

(...) os senhores Giuseppe De Rossi e Luigi Kapoel, escultores, obrigam-se em favor do Sr. Gio Gherardo De Rossi, Diretor da Reale Academia de Portugal, de esculpir em mármore uma estátua

20. Sobre este assunto veja-se Vale, 2008: 51-52.

21. Em 1763 Nicolò Traverso ingressou no atelier de Schiaffino (1691-1765) onde, após a morte do mestre, ficou a trabalhar com Carlo Cacciatori. A esta época remontam as suas primeiras obras autografas. Em 1775 mudou-se para Roma, tendo sido premiado no concurso da Academia de S. Lucas em 1777. Voltou a Génova em 1780, influenciado pela linguagem neoclássica. Em 1790 começou a ensinar escultura na Accademia Ligustica, dando um forte impulso à difusão da estética neoclássica e formando a geração de escultores que iriam dominar o panorama artístico genovês. Veja-se Sborgi, 1989: 310-334; Montanari, 2014: 21-25.

22. Carta de Pina Manique a Luís Alvares da Cunha de 16 de setembro de 1798.

23. Carta de Pina Manique a Rodrigo de Sousa Coutinho de 28 de setembro de 1802.

24. Assinala-se que o contrato é redigido a 7 de dezembro de 1795, ou seja, em data anterior à carta de Pina Manique relativa a Nicolò Traverso (16 de dezembro). Talvez De Rossi tomara conhecimento da indisponibilidade de Traverso antes de Pina Manique, devido também à maior rapidez nas comunicações entre Génova e Roma. Espera-se que futuros estudos possam esclarecer este dado contraditório. Tendo em conta que o contrato menciona apenas a escultura representante a *America*, considera-se que as outras três estátuas alegóricas tenham sido executadas por João José Aguiar. No entanto, não podemos descartar completamente a hipótese de terem existido outros contratos relativos àquelas estátuas, sobretudo tendo em conta que boa parte da documentação relativa a Academia Portuguesa ficou destruída num incêndio.

25. AEPSS, Cx.28, doc.11, s.n. Na transcrição optamos para simplificar a tradução e reportar apenas as partes mais relevantes do texto.

representante a figura da América, destinada a decorar o pedestal da estatua da Rainha Fidelíssima, em todo e por todo conforme o modelo feito pelo escultor português João Aguiar, existente no atelier da Real Academia (...) cumprindo os acordos e as condições que seguem.

O contrato esclarece em quatro pontos as obrigações dos escultores, estabelecendo como condição imprescindível a execução da estátua conforme o modelo feito por Aguiar — confirmando novamente a sua autoria —, a realizar-se no prazo máximo de um ano, exceção feita para os trabalhos de polimento que iriam caber a Aguiar:

Os senhores De Rossi e Kapoel obrigam-se a esculpir exatamente o modelo igual à dita estátua, (...) conforme o que existe no mesmo modelo, tudo feito e acabado com diligência, porém sem a despesa de polir aquelas partes que se querem polir (...)

O pagamento iria ser faseado, estabelecendo-se ainda a gratificação de um prémio de quarenta escudos aquando da conclusão da obra caso esta «esteja satisfatória»²⁶.

O facto dos dois escultores assinarem o contrato em epígrafe, confirmando ter recebido sessenta e dois escudos cada um, constitui prova do início do trabalho. Quanto às suas identidades, no estado atual da pesquisa não foram encontradas referências aos nomes²⁷. Supomos que, entre as centenas de artistas, artesãos, ajudantes e aprendizes que integravam o meio artístico romano, não terá sido difícil a De Rossi encontrar dois escultores que aceitassem o trabalho para uma compensação razoável, comprometendo-se em não aceitar outras encomendas até a *América* estar terminada²⁸. [Fig. 10]

É possível que os dois trabalhassem como ajudantes em *ateliers* de outros escultores, cumprindo a própria

aprendizagem na capital, assim como muitos outros anónimos artistas que perseguiram o sucesso em Roma. De facto, nos *ateliers* dos artistas famosos, graças a um *modus operandi* promovido especialmente por Canova, o mestre dedicava-se principalmente à fase criativa da obra e à sua finalização, enquanto um exército de escultores, ajudantes, canteiros e formadores, ocupava-se da sua realização, assessorada e orientada ao longo de todo o processo, incrementando notavelmente a produtividade do *atelier*. (Grandesso, 2005:142) Considera-se que a realização da escultura da *América* por parte de dois ajudantes possa ser enquadrada no mesmo *iter* operativo, cabendo a Aguiar apenas a idealização e finalização (o trabalho de polimento mencionado no contrato) daquela estátua.

A importância tributada à realização do monumento prende-se também com o evidente desempenho de De Rossi em cumprir a tarefa; além do desejo de manter o prestigiado encargo de diretor de uma academia de arte, título que aliás De Rossi gostava de ostentar, este perseguia a vantagem em manter boas relações com a corte portuguesa e com os seus diplomatas, possíveis promotores de obras de arte ou de aquisições, em suma, de bons negócios. Neste sentido, deve ser enquadrado o esforço constante de ativar toda a sua rede de contactos dentro do ambiente artístico romano.

Foi graças a esses contactos e à sua influência política (Degortes, 2016:145) que De Rossi resgatara o monumento detido durante a ocupação francesa de Roma e, mais tarde, ultrapassará as dificuldades em obter a licença de exportação. Esta foi concedida a 26 de maio de 1802 por Giovanni Battista Monti, perito da *Commissione delle Belle Arti* encarregado de avaliar os pedidos de exportação de peças escultóricas, que, no texto da licença, especificava ter «visto a mencionada escultura muitas vezes desde a sua primeira invenção e depois terminada». ²⁹ Monti, escultor de fama controversa, conhecia bem De Rossi, (Guerrieri Borsoi, 2003:413) e

26. “Quando l’opera riesca di soddisfazione”.

27. No estado atual da pesquisa não tem sido possível identificar os dois artistas. Apesar de existirem alguns De Rossi escultores ou *scalpellini* nos registos paroquiais ou *Stati delle Anime* (Debenedetti, 2004; Debenedetti, 2005), nenhum corresponde ao Giuseppe De Rossi em questão, sendo o apelido bastante comum. No que diz respeito ao apelido Kapoel, que não é italiano, é preciso ter em consideração que este poderá ter sido “italianizado” bem como o nome Luigi, do mesmo modo que João José Aguiar passara a ser Giovanni Aghiar.

28. Como estabelecido na terceira clausula do contrato.

29. ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Busta 14, fasc.300. «Avendo io sottoscritto veduto la suddetta scultura piú volte sin dalla sua prima invenzione e poi terminata (...) per cui gli si può accordare l’estraxione e stimo tutto ciò piastre diecimila (...)» O texto é citado também em Rolfi Ozvald, 2012:39

por isso afirmara ter visto o monumento de D. Maria I *sin dalla sua prima invenzione*, ou seja, pelo menos desde 1795. Aliás, a Academia Portuguesa, assim como outras instituições congéneres, era frequentada

por artistas e outras personalidades ligadas à elite intelectual em tertúlias sobre as belas-artes, segundo uma modalidade corrente em Roma; neste contexto devem enquadrar-se também as vistorias de Monti.³⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pedido de licença de exportação permite conhecer o exato conteúdo das vinte caixas enviadas para Lisboa em 1802, atestando ainda a existência duma estátua representando São João Baptista da autoria de Aguiar.

*Dovendo Don Luigi Alvares incaricato della Corte di Portogallo estrarre da Roma Num. Venti casse contententi la statua della regina, quattro statue rappresentanti le quattro parti del mondo, un'altra statua di S.Gio.Battista con diversi bassorilievi, e perciò prega l'Em.za Vra a dare gli ordini opportuni per la suddetta estrazione di tale opera.*³¹

Em 1820, o ministro plenipotenciário em Roma Pedro de Mello Breyner, tentara sem sucesso verificar o paradeiro desta estátua: «me segura João Gherardo de Rossi: fora uma estatua de S. João em marmore, obra de hum artista Portuguez alunno da Accademia Portuguesa hoje extinta³²». Apesar da formação romana de João José Aguiar não se enquadrar nos objetivos deste ensaio, importa realçar que esta estátua de S. João foi de facto enviada para Lisboa, juntando-se a outras obras que o artista terá realizado em Roma, como as esculturas de *Cipião* e *Eneias* e *Creusa* (Anacleto, 1986:47). A qualidade escultórica do monumento a Maria I, demonstra que Aguiar absorvera a lição canoviana e a reinterpretara sensivelmente;³³ a estátua da *África*, no seu realismo etnográfico, surpreende pela sua originalidade (Faria, 2014:153). [Fig.11].

Todavia, não admira a péssima receção do monumento aquando da sua chegada a Lisboa, devido a um contexto artístico desfavorável e, sobretudo, à queda de Pina Manique. Mesmo em tempos mais recentes, a perceção historiográfica do reinado mariano e da figura do intendente terão influenciado a fortuna crítica do monumento, condicionada também por outros fatores, inclusive a biografia artística de João José Aguiar, ainda pouco explorada, e as vicissitudes ligadas à escolha do lugar onde colocar o grupo escultórico. A opção de desmembrá-lo³⁴ — ficando a estátua da rainha na Associação dos Arqueólogos e as quatro estátuas dos continentes no cruzamento entre as avenidas da Liberdade e Herculano (Anacleto, 1986:47) — remete para o esquecimento da sua dimensão evocativa enquanto conjunto monumental mas também evidencia a importância da sua ligação com a que poderia ter sido a sua colocação original, a praça fronteira à Basílica da Estrela.

O atribulado percurso desta obra, desde a sua encomenda e realização em Roma, a sua chegada a Lisboa e as diversas colocações até à atual, em Queluz, reflete a mudança dos tempos e dos poderes. Assim, a sua parábola acompanha o declínio político do seu promotor Pina Manique e a perda do poder da própria rainha, espelhando ao mesmo tempo as profundas mudanças políticas e sociais que caracterizaram o fim do Antigo Regime. A linguagem neoclássica da escultura, inovadora no panorama artístico português coevo, vinha homenagear o fim duma época.

30. Também o escultor Vincenzo Pacetti visitara a academia portuguesa em várias ocasiões. Veja-se Degortes, 2016

31. ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, Busta 14, fasc.300.

32. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE), Cx.836, of.73

33. Ainda fica por esclarecer se realmente Aguiar frequentara o atelier de Canova ou se este limitava-se pontualmente a supervisionar e orientar os trabalhos do artista português, devido à estrita relação de amizade com De Rossi, também conforme a já mencionada modalidade de “visitas” à Academia Portuguesa.

34. Em finais do século XIX.

DOCUMENTO I

AEPSS, cx.28, mc.1, doc. 12³⁵

Colla presente — da valere quanto pubblico giurato stamane, li signor Giuseppe De Rossi e Luigi Kapoel, scultori, si obbligano a favore del signor Gio Gherardo DeRossi, Direttore della Reale Accademia di Portogallo, di scolpire in marmo una statua rappresentante la figura dell’America destinata ad ornare il piedistallo della statua della Regina Fedelissima, in tutto e per tutto a norma del modello fatto dallo scultore portoghese signor Giovanni Aghiar ed esistente nello studio della Reale Accademia presso San Lorenzo Panisperna e da trasportarsi nell’altro —, con i seguenti patti e condizioni.

Primo. Li Sig. De Rossi e Kapoel solidalmente si obbligano di scolpire esattamente il modello di compagna ed eguale della — statua, cavando e riducendo tutti gli scuri e contrasti, trafori e senza altro del quale esiste nel modello medesimo, il tutto ad — di arte e finito con diligenza eccettuato però la spesa di ridurre di lustro quelle parti che si volessero lustrare.

Secondo. Qualunque spesa di scalpelli, raspa, rubbie ed ogni altro ordigno e ferro come l’accomodatura di ogni ordigno e ferro sarà di assoluto conto delli signori De Rossi e Kapoel; salvosi la spesa della squadra — e compassi alla quale dovrà supplire il Direttore come anche il medesimo dovrà supplire ad ogni spesa che dovesse occorrere per muovere girare e alzare la statua.

Terzo. Li detti De Rossi e Kapoel si obbligano a dare il lavoro compiuto in termine di un anno e perciò di non intraprendere altri lavori che lo interrompessero, ma si accetta però da questi — in caso di disgrazia o di malattia che Dio voglia potesse sopraggiungere.

Quarto. Per intero pagamento di detto lavoro intendono e dichiarano li signori De Rossi e Kapoel di essere contenti e soddisfatti della somma di scudi 360 senz’altro dichiarando di avere bene esaminato il lavoro e di essere contenti di tal prezzo e rinunciando ad ogni reclamo di lesione od altro, come il signor Direttore rinuncia a qualunque pretesione di —, o di altro dichiarando ambedue di aver fatto questo contratto dopo ragionevolmente esaminata e ponderate e cose.

Quinto. Il signor Direttore poi si obbliga di — somministrando alli signori De Rossi e Kapoel il denaro restante proporzionato al lavoro, che andrà facendo, ed — di esso contar loro immediatamente quella somma di cui potessero restare creditori fino alla totale soddisfazione delli scudi trecentosessanta.

All’osservanza di quanto sopra hanno sottoscritto li sig, De Rossi e Kapual Scultori il presente foglio nelle piú complete firme — questo dì 7 xbre 1795

A) Gio. Gerardo De Rossi Direttore della Reale Accademia di Portogallo.

Io Giuseppe De Rossi mi obbligo quanto sopra cima esposto di mantenere ed ho ricevuto dal signor Direttore a conto Scudi 62.

A) Giuseppe De Rossi

Io Luigi Kapoel mi obbligo come sopra ed ho ricevuto in sieme la sudd. Somma.

A) Luigi Kapoel

(Em baixo, caligrafia de De Rossi) Nonostante che — dica scudi trecentosessanta si é convenuto un regalo di scudi quaranta quando l’opera riesca di soddisfazione.

35. Devido as más condições de conservação do documento, em parte queimado, não foi possível decifrar algumas palavras, que optamos por substituir com o símbolo —.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANACLETO, Regina - "Neoclassicismo e Romantismo". *História da Arte em Portugal*, Vol.10, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- BARROERO, Liliana - "L'occhio critico di Giovanni Gherardo de Rossi sulle Belle Arti". MAZZOCCA, Fernando, VENTURI, G. (org.) *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani, Venezia e Roma*. Bassano del Grappa, 2005, pp. 281-295.
- DEBENEDETTI, Elisa (Ed.lit.) - *Artisti e artigiani a Roma. Dagli Stati delle Anime 1770, 1725, 1750, 1775*. Vol.I, Roma: Bonsignori, 2004.
- _____ - *Artisti e artigiani a Roma. Dagli Stati delle Anime 1770, 1725, 1750, 1775*. Vol.II, Roma: Bonsignori, 2005.
- DEGORTES, Michela - "Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma". NETO, M. João, MALTA, Marize (ed.) - *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016, pp. 137-148.
- _____ - "Aquisição de moveis para a residência de um diplomata: o gosto de Alexandre Sousa Holstein". SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, PESSOA, Ana (ed.) - *A Casa Senhorial. Anatomia de interiores. Actas do III colóquio internacional*, Porto: Universidade Católica Editor, 2018, pp. 311-328.
- FARIA, Miguel de Figueira - "(Re)Ver Machado de Castro e João José Aguiar". *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa: Apha, 2014, pp.148-160.
- FRANÇA, José-Augusto - "Deux tableaux de D.A. Sequeira (1768-1837). *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 1985, pp. 216-220.
- GARRET, Elsa Pinho - *Poder e razão. Escultura monumental no Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa: IPPAR, 2002.
- GONÇALVES, Mónica - *Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal*. Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, 2 Vol. Universidade de Lisboa, 2016
- GRANDESSO, Stefano - "La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen". Carlo Sisi (org), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-185*. Milano: Electa, 2005, pp.133-161.
- GUERRIERI BORSOI, Maria Barbara - "Giovanni Battista Monti: uno scultore sfortunato o un "birbante"?". Debenedetti, Elisa (org), *Sculture romane del Settecento III. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 2003, pp.411-427.
- MARKL, Alexandra Reis Gomes - *A obra grafica de Domingos António Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. Tese de doutoramento em Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2013.
- MENDONÇA, Ricardo - *A recepção da escultura clássica na Academia de Belas Artes de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Belas Artes. Universidade de Lisboa, 2014.
- MENOZZI, Daniele - *Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*. Roma: Viella, 2001.
- MONTANARI, Giacomo - "Cinque nuove opere per Nicoló Traverso. Tra tradizione barocca e aggiornamento neoclassico". *Anthia*, 17, 2014, pp.21-26.
- PORFIRIO, José Luís (org.) - *Sequeira um português na mudança dos tempos*, Catálogo da exposição, Lisboa: IPM, 1996, p.138.
- RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michela - "Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa 1785-1810". *ArtisON*, 5, 2017, pp. 209-221.
- _____ - *A pintura de Giuseppe Trono na capela do Paço da Bemposta - Academia Militar*. Lisboa: Edições Colibrí, 2018 (no prelo).
- ROLFI OZVALD, Serenella - "Fonti per la storia e la circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844). CAPITELLI, Giovanna, GRANDESSO, Stefano, MAZZARELLI, Carla (org.) - *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*. Roma:Campisano, 2012a, pp.31-50.
- _____ - *Agli amatori delle belle arti gli autori. il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma: Campisano, 2012b.
- SALDANHA, Sandra da Costa - *A Basilica da Estrela. Real fabrico do Santissimo Coração de Jesus*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- SBORGI, Franco - "Nicoló Traverso e Francesco Ravaschio e la scultura tra fine Settecento e inizio Ottocento". *La scultura a Genova e in Liguria. Vol.II. Dal Seicento al primo Novecento*. Campomorone: Fratelli Pagano Editori, 1989.
- SOARES, Ernesto - *História da gravura artística em Portugal*, vol. II, pp.513-519, Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971.
- TAVARES, Adérito, PINTO, José dos Santos - *Pina Manique. Um homen entre duas épocas*. Lisboa: Casa Pia de Lisboa, 1990.
- VALE, Teresa Leonor - *A escultura italiana em Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- VALENTE, Vasco - "Correspondência inédita de Pina Manique". *Museu*, IV, 12 (1949), 128-140.
- _____ - *Museu, "Correspondência inédita de Pina Manique"*. *Museu*, V, 13-14 (1949), 248-264.
- _____ - *Museu, "Correspondência inédita de Pina Manique"*. *Museu*, VI, 15-16 (1950), 27-28.
- VITERBO, Sousa - *Notícia de alguns escultores Portuguezes ou que exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typ. Lallemand, 1900.

'VIVENDO DE SUA FAZENDA E DA SUA ARTE DE PINTOR': RELAÇÕES ENTRE AS IMAGENS DE MÚSICA E A VILA DE BORBA, A PARTIR DA OBRA PICTÓRICA DE JOSÉ DE SOUSA DE CARVALHO (1741 — 1795)¹

'LIVING FROM IS FAR AND FROM IS ART AS PAINTER': RELATION BETWEEN MUSIC IMAGES AND THE TOWN OF BORBA, IN THE WORK OF JOSÉ DE SOUSA DE CARVALHO (1741 — 1795)

Sónia Maria Duarte²

soniamariaduarte@campus.ul.pt

RESUMO

Pintor, escultor e proprietário, integrado numa elite borbense, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795) é o autor de várias pinturas que se espalham por espaços públicos e privados, incluindo as raríssimas representações musicais e de dança que se guardam nos Paços do Concelho de Borba. Pai de Bernardo Germano de Carvalho (1777 — 1853), também pintor e proprietário, e avô paterno de José Ignácio de Carvalho (1819 — 1887), corista na Igreja Matriz de Borba e capelão na Colegiada da Misericórdia de Borba, Sousa de Carvalho documenta, em oito telas que pinta *de visu* — para decorar, com grande probabilidade, a sua residência familiar, o Palacete dos Sousa Carvalho e Melo —, momentos de recreio da escol borbense inerentes ao gosto coevo, aos hábitos domésticos de sociabilidade crescente, e à grandeza e poder de uma família telúrica endinheirada. Em contexto, deixaremos breves achegas para a vida musical borbense entre finais do século XVII e o início do século XIX, incluindo notas inéditas relativas ao, até agora, desconhecido Pedro Gonçalves Mexia.

PALAVRAS-CHAVE

Borba | José de Sousa de Carvalho | Música | Pintura | Poder

ABSTRACT

Painter, sculptor and owner, integrated into an elite from Borba, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795) is the author of various paintings that are spread across public and private spaces, including the extremely rare musical and dance representations kept in the Town Hall of Borba. Father of Bernardo Germano de Carvalho (1777 — 1853), also a painter and an owner, and paternal grandfather of José Ignácio de Carvalho (1819 — 1887) who was a chorister in the Igreja Matriz (Mother Church) and a chaplain in the Colegiada da Misericórdia (Collegiate Church of Mercy) of Borba, Sousa de Carvalho documents in eight paintings on canvas that he paints *de visu* — to decorate, with great probability, his family residence, the Palace of Sousa Carvalho and Melo — moments of recreation of the borbense elite inherent to the contemporaneous taste, the domestic habits of growing sociability, and to the power and greatness of a wealthy telluric family. In this context, we will make a small contribution to the musical life of Borba between the end of the XVII century and the beginning of the XIX century, including unpublished notes concerning the, so far, unknown Pedro Gonçalves Mexia.

KEYWORDS

Borba | José de Sousa de Carvalho | Music | Painting | Power

NOTA INTRODUTÓRIA

No âmbito do nosso trabalho de campo no Alentejo, integrado na tese doutoral *Imagens de Música na Pintura Barroca em Portugal (1600 — 1750)*, visitámos vários espaços públicos e privados na vila de Borba, onde pudemos ver mais pintura do que aquela que havíamos achado escrita. Contam-se, entre elas, telas de finais de setecentos que se expõem nas salas dos Paços do Concelho, atribuíveis aos pincéis do pintor borbense, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795).

As telas em análise — que não estão datadas, nem assinadas — apresentam elementos unificadores de conjunto: a temática mundana, a moldura pintada em torno da cena principal e o pavimento geométrico bicolor. Saídas, com toda a probabilidade, do antigo Palacete dos Sousa Carvalho e Melo³, residência familiar do artista, revelam-nos motivos de interesse musicológico e *coreutico* inerentes aos novos hábitos domésticos de sociabilidade e à criação de um novo espaço nas casas das escóis portuguesas, o salão.

O investigador João Miguel Simões havia iniciado um preliminar e porfioso levantamento de artistas

borbenses mas eram desconhecidos quase todos os elementos anteriores a 1765, ano de plena actividade de José de Sousa de Carvalho, que se julgava, com reservas, nascido por volta de 1740 (Simões, 2007: 233-240) e que a documentação veio revelar-nos ter nascido em 1741. A estas juntam-se uma outra série de notas inéditas: a sua genealogia constituída por artistas, proprietários e negociantes, entre eles o pintor Bernardo Germano de Carvalho, seu filho, e o músico José Ignácio de Carvalho, seu neto; datas relativas à sua vida, incluindo o seu casamento e óbito; ou dar à estampa pintura com uma titulação iconográfica, nomeadamente, “*Le Quatuor*” e “*Dança de roda, em momento de mascarada, acompanhada por um violino*”. A par destes novos dados, acrescentamos outros relativos à desconhecida actividade musical setecentista na vila com a revelação de nomes de músicos ou a importante acção do Coro da Santa Casa da Misericórdia.

Por fim, deixaremos uma análise iconográfica-icnológica relativa às pinturas representativas dos divertimentos da elite borbense tiradas, certamente, *de visu*.

AS OITO TELAS DO PALÁCIO DOS SOUSA CARVALHO E MELO

Encontram-se expostas em salas privadas dos Paços do Concelho de Borba oito telas que fazem conjunto (Figs. 02 — 09). Os títulos iconográficos que lhe atribuímos são os seguintes: “*Boudoir. Ensaio de canto*” [Fig. 02]; “*Boudoir com três damas e harpa*” [Fig. 03]; “*Le Quatuor*” [Fig. 04]; “*Dança de casal*

com violino e oboé” [Fig. 05]; “*Dança de roda, em momento de mascarada, acompanhada ao violino*” [Fig. 06]; “*Dois tocadores de realejo*” [Fig. 07]; “*Homem com chapéu de copa alta*” [Fig. 08]; e “*Casal de camponeses ao ar livre*” [Fig. 09]. Em comum, apresentam temas mundanos, um pavimento bicolor

1. A autora escreve de acordo com a anterior ortografia.

2. Doutoranda em História da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob orientação do Professor Doutor Vítor Serrão e do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira; Bolseira FCT de Doutoramento (SFRH/BD/118103/2016). É investigadora do ARTIS — Instituto de História da Arte e do CESEM — Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. A autora agradece à Câmara Municipal de Borba, nomeadamente, a Quintino Primo Cordeiro e João Velez Paulo; à senhora directora da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Teresa Cancela; ao Arquivo Distrital de Évora (A.D.E.); a Pedro Espanhol; a Catarina Costa e Silva; e a Rui Sousa.

3. Informação de paradeiro que agradecemos a João Velez Paulo e que Túlio Espanca já havia sugerido na fotografia que publica em 1978. Cf. ESPANCA, Túlio — *Inventário Artístico de Portugal. Évora*. Vol. IX. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, pp. 142-144 e est. 198.



Fig. 01 - Pintura mural com representação estilizada de instrumentos e notação musical (fagote, harpa, trompetes, trompa de caça e folha com notação musical perceptível), 2.º metade do século XVIII, José de Sousa de Carvalho; tecto da Biblioteca Municipal de Borba, antiga Sala de Música do Palácio dos Melos, Borba (© fot. Rui Sousa, 2018).

e uma moldura pintada a cercar a cena principal.

Apesar de não estarem datadas ou assinadas, são atribuíveis ao insigne pintor borbense que a documentação pôs a descoberto e deverão ser provenientes da casa de família do artista, o Palácio dos Sousa Carvalho e Melo, hoje Biblioteca Municipal, que mantém aquela que terá sido a sala de música, reconhecível pelos temas pintados no tecto [Fig. 01]. Iconograficamente

representam cenas de interior e de exterior numa mesma residência: ambientes de recolhimento feminino (*boudoir*) inerentes ao estudo do canto e da harpa; um *ensemble* masculino constituído por quatro elementos que tangem instrumentos musicais em voga; duas cenas de dança, uma de casal e uma de roda; e cenas no exterior de um Palácio; todas numa alusão à galanteria e à função prónuba promovida pelos novos hábitos domésticos de sociabilidade.



Fig. 02. *Boudoir. Ensaio de canto, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).*



Fig. 03. *Boudoir com três damas e harpa, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).*

ACHEGAS PARA A VIDA MUSICAL EM BORBA NO SÉCULO XVIII

Grosso modo, são relativamente numerosas as referências a músicos naturais, residentes, e/ou a trabalhar no distrito de Évora desde os finais da Idade Média (Vieira, 1900; Sousa Viterbo, 1932; Sampaio Ribeiro, 1938; Machado, 1941-58; Mazza, 1944-45; Alegria, 1973; 2000; Nery, 1990; Brito&Cymbron, 1992). No entanto, praticamente nulas as informações musicais relativas à vila transtagana cujos

autos cíveis de petição para vistoria ou examinação⁴, analisados em arquivo, nos remetem para uma multiplicidade de oficinas borbenses abertas e coevas do pintor, respeitantes a alfaiates, sapateiros, ferradores, ferreiros, alvanéus, pedreiros, oleiros, carpinteiros, serralheiros, serradores, tecedeiras (de panos de linho), borracheiros⁵, borrarheiros, barbeiros, cantoneiros, escritvães, relejoeiros, ou tabeliães.

4. Cf. A.D.E., Justiça, Autos cíveis de petição (1636 — 1871) e Autos cíveis de examinação (1627 — 1817), Catálogo 1986.

5. Aparece, por vezes, com o sinónimo de odreiro, actividade inerente à produção de vinho.



Fig. 04. *Le Quatuor*, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 –1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018). Inédita.



Fig. 05. *Dança de casal com violino e oboé*, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 – 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).

Assim, o aturado trabalho de arquivo que levamos a cabo nos últimos meses resultou no destapamento de alguns artistas ligados a Borba. *Vide* as referências a Padre Bento de Macedo que foi compositor (Machado, I: 506); a Luiz José, natural de Borba, que era “Cappelão da real Cappella de Vila Viçosa [que] fez entre outras obras hum Te Deum com instrumentos” (Mazza, 1944-45: 33); ou do organista do Coro da Santa Casa da Misericórdia de Borba, de seu nome António Roiz Ramires, descendente de uma importante família borbense; entre muitos outros exemplos reveladores de uma vida musical, mais ou menos activa, na extensão borbense, que carecem de um continuado e aprofundado estudo. É o caso do ainda pouco estudado João de Sousa Carvalho (Santo André de Estremoz, 1745 – Lisboa, 1798)⁶, que apresenta uma série de coincidências com o pintor que agora nos ocupa, entre elas: os apelidos; a proximidade geográfica da cuna; o berço ligado a uma elite transtagana⁷; a detenção de propriedades; a relação mais e menos íntima com a capital, ainda que no caso do pintor não se conheça outra documentação que, por ora, o comprove, a não ser a sua pintura; a linguagem artística usada que se distancia do Barroco e se aproxima da galanteria, da elegância, e do equilíbrio Rococó; o sucesso obtido em vida, um a nível nacional e outro a nível local; um é músico e o outro pinta *de visu* a música e a dança que vê e ouve, apoiando-se, também, em gravura importada. O que muito os distancia é a qualidade da sua obra pois, o primeiro viaja para Itália para aperfeiçoar as regras da composição e do canto, tendo convivido com a realeza portuguesa, a expensas da qual apresentou várias obras no Palácio de Queluz, Teatro Nacional de São Carlos, ou no Palácio da Ajuda, sendo apelidado d’“o mais notável compositor de música para tecla da segunda metade do século [XVIII]” (Brito&Cymbron, 1992: 122) e, o segundo, é um pintor telúrico com fragilidades no desenho e na aplicação das tintas.

6. Recentemente a musicóloga Cristina Fernandes descobriu o registo de óbito no Livro de Registos de Óbito da Freguesia da Santa Igreja Patriarcal (1782 – 1805) in CASTRO, Pedro Lopes e — *A Serenata na Corte de Dona Maria I e o legado de João de Sousa Carvalho (1777 – 1792)*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2016. (Tese de doutoramento).

7. Ao longo dos séculos XVII e XVIII destacam-se algumas figuras da escol borbense, sendo conhecido D. João de Sousa Carvalho. Filho do desembargador Pedro Ferreira de Andrade e de Dona Serafina de Sousa de Carvalho, era natural da vila de Borba e foi baptizado a 23 de Janeiro de 1658. Doutor em Teologia pela Universidade de Coimbra e Inquisidor, foi bispo de Miranda entre 1716 e 1737, ano da sua morte que se deveu a “huma dilatada enfermidade” (Conceição, 1823: 121).



Fig. 06. Dança de roda, em momento de mascarada, acompanhada ao violino, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).

O trabalho de arquivo permitiu-nos, ainda, descobrir Pedro Gonçalves Mexia “[...] puro e limpo de sangue, sem raça de Judeu, Mouro, Mulato, Mourisco, ou de outra infecta nação das reprovadas em Direito [...]”⁸ que, entre os finais do século XVII e a primeira metade do século XVIII, desempenhou como única actividade na vila o ofício de cantor e de professor de solfa, ficando por conhecer a instituição ou instituições, patrono ou patronos, para a qual exerceu o

seu *métier*, sendo de aventar a ligação à Santa Casa da Misericórdia, a capelas particulares entre Borba, Vila Viçosa, Elvas ou Olivença — vila do bispado de Portalegre para onde, aliás, se vem a ausentar a família⁹ — espaços coevos musicalmente activos. É possível seguir-lhes o rasto pelas boas referências na *Requisitória* a favor de João de Brito Mexia, seu bisneto. A partir desse documento ficamos a saber que Pedro Gonçalves Mexia era natural e residente em

8. Mencionado pelas testemunhas da *Requisitória* para se proceder a diligências “de genere” a favor de João de Brito Mexia, natural e residente em Olivença. Cf. Câmara Eclesiástica de Évora, Habilitações a ordens, *Requisitórias*, Cx. 66, nº 1854, 1745-1750, fls. 38-52.
9. José Mazza refere vários músicos a exercer o seu *métier* na vila de Olivença nos séculos XVI a XVIII. Vide, por exemplo, as referências a Vicente Lusitano, natural da provincia transtagana de Olivença, “insigne Professor de Muzica que ensinou em Italia nas Cidades de Padua” (p. 40) ou a Julião Rozado Tavares, “mestrado da solfa da Vila de Olivença [...] [que] emsinará Solfa a todas as pessoas que a quizerem aprender [...]” (p. 63).
10. Câmara Eclesiástica de Évora, Habilitações a ordens, *Requisitórias*, Cx. 66, nº 1854, 1745-1750, fl. 43.



Fig. 07. Dois tocadores de realejo, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).



Fig. 08. Homem com chapéu de copa alta, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).



Fig. 09. Casal de camponeses ao ar livre, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018).

Borba, e tinha dois filhos: um homónimo, já falecido a 20 de Agosto de 1749, e outro de nome Francisco Gonçalves Mexia, residente na vila.

António Cordeiro, “oficial de tecelam de pano de linho, cazado, natural e morador nesta Villa de Borba [...], de setenta e quatro anos¹⁰”, testemunha o seguinte:

“ [...] que elle conheceo a Pedro Gonsalves Mexia [...] e sabe que era natural desta villa de Borba e nela foi morador. E hu tempo que se retirou para Olivença e quinquanto esteve nesta villa se exercitava na muzica sem outro algum officio [...] [e] que tudo sabe pello conhecimento que teve de todas as sobreditas pessoas ver e falar muintas vezes e serem vizitas delle testemunha e seus pais¹¹”.

Ou, Francisco Dias Rosado, natural e morador na vila

de Borba, presbítero do hábito de São Pedro, que:

“[...] conheceo por algum tempo Pedro Gonçalves Mexia, antes de se ausentar desta terra aonde foi morador e nella tem sua origem porquanto conheceo por algum tempo antes da sua morte o pay do sobredicto chamado também Pedro Gonçalves Mexia que tinha a ocupação nesta villa de cantar e ensinar solfa [...]”¹².

Aos casos supra-citados importa acrescentar uma série de documentos relativos à criação e à consolidação do coro da Santa Casa da Misericórdia de Borba, agora “*mais autorizado*”¹³. Da referida série é possível extrair informações precisas sobre a eleição, a 28 de Maio de 1664, de nove padres examinados para “Capelaens de Coro”, devido aos dispêndios, até então, na contratação de músicos para cerimónias

10. Câmara Eclesiástica de Évora, Habilitações a ordens, Requisitórias, Cx. 66, nº 1854, 1745-1750, fl. 43.

11. Ibid.

12. Ibid., fl. 48.

13. Cf. Irmandade na Igreja da Santa Casa da Misericórdia, A.D.E., dc. 00001; cx. 2, 1663 — 1793.

específicas, nomeadamente, “nas 4.^{as} fr.^{as} de todo o anno e nas da Quaresma [...]”¹⁴. Os capelães do coro recebiam, cada um, “12\$000 rs [réis] em cada hu anno”¹⁵, sendo que no caso de Antonio Roiz Ramires, outrossim “provido em organista do choro com o

partido de 12\$000 rs [réis]”¹⁶, para além do coro. A trabalhar como acólito na Colegiada da Misericórdia de Borba esteve, muito mais tarde, o neto do pintor José de Sousa de Carvalho, de seu nome José Ignácio de Carvalho.

O PINTOR, ESCULTOR E PROPRIETÁRIO BORBENSE, JOSÉ DE SOUSA DE CARVALHO (1741 — 1795)

“[...] conheceo bem seus Avós o Paterno chamava-se Joze de Souza de Carvalho de que teve muito conhecimento ocupando-se na Arte de hum insigne Pintor o que se pode ver pelas muitas obras que ha pelas Igrejas desta Villa [...]”¹⁷.

Como sumariamente nos revela a frase tirada da *Requisitória* a favor de Ignácio de Carvalho, espalham-se pela vila borbense algumas obras atribuíveis aos pin-céis de seu avô Sousa de Carvalho (1741 — 1795), que pudemos ver melhor *in situ*, entre elas, as de interesse musicológico para o estudo, colocadas, hoje, em salas privadas dos Paços do Concelho de Borba.

Sobre José de Sousa de Carvalho, pintor, escultor e proprietário, natural da freguesia de Matriz, importa revelar que nasceu no ano 1741 e foi baptizado no corrente, a 29 de Abril, sendo descendente de Bernardo Sequeira de Sousa¹⁸, natural de Arraiolos, e de Maria Jerónima, natural de Matriz, Borba. É-nos, por

ora, desconhecida a profissão do pai do artista, pois não aparece mencionado no registo de óbito, nem de casamento realizado em Borba, a 20 de Julho de 1740, que nos permita elucidar relativamente à sua aprendizagem. Seja como for, Sousa de Carvalho casou-se com Francisca Teresa¹⁹, natural da freguesia de São Bartolomeu, nascida em 1737 e baptizada a 19 de Março desse mesmo ano²⁰. Deste casamento nasceram dois filhos: o primogénito, também proprietário e pintor, de nome Bernardo Germano de Carvalho, baptizado em São Bartolomeu a 24 de Outubro de 1777, e falecido a 19 de Janeiro de 1853, e Dona Sebastiana Maria Jerónima de Carvalho, baptizada a 1 de Agosto de 1781, que veio a casar-se com o capitão Felizardo de Sousa Abadeço passando a viver “n’uma caza da rua do Poço, desta freguezia de São Bartholomeu da Villa de Borba”²¹ e falecida a 24 de Agosto de 1871. Por sua vez, Bernardo Germano de Carvalho (1777 — 1853), casou-se com Maria Joana da Costa Mendes, quinze anos mais

14. Ibid.

15. Ibid.

16. Ibid.

17. José Lameira Vila Lobos, presbítero, testemunha no “Processo ‘de genere’ de José Ignácio de Carvalho”, 1844. Cf. A.D.E., Câmara Eclesiástica de Évora, Habilitações a ordens, Habilitações ‘de genere’, Cx. 228, Proc. n.º 2053, fl. 12v.

18. Por sua vez, Bernardo Sequeira de Sousa é descendente de Luiz Gomes, natural de Évora, e de Maria Dias, natural de Monsaraz.

19. Realizado em 1777, transcrevemos o conteúdo do Livro de Registos de Casamento: “Aos vinte e hum dias do mez de Janeiro de mil setecentos e setenta e sete annos, em esta parochial Igreja de Sam Bartholomeu desta villa de Borba, recebi in facie ecclesiae na forma do Sagrado Concilio Tridentino e Constitucoens deste Arcebispado feitas as diligencias e o estilo Joze de Souza de Carvalho, solteiro, filho de Bernardo de Souza e de Maria Jeronima natural e morador em esta freguezia com Francisca Thereza Ribeiro, solteira, filha de Euzebio Ribeiro e Sebastiana Maria, natural e moradora em esta freguezia foram testemunhas que comigo asignam o Padre Joze Antonio Cordeiro e o Padre Tome Ignacio de Matos e asistentes na Aldeia de [Santo António dos] Arcos termo de Estremoz de que fiz este termo que asignei era ut supra [assinaturas]”. Livro de Registos de Casamento, 1754 — 1777, Paróquia de São Bartolomeu, Borba. Disponível em < <https://digitarq.adevr.arquivos.pt/viewer?id=998835> >.

20. Por sua vez, filha de Eusébio Ribeiro, natural de Pocariça, Cantanhede, e de Sebastiana Maria, natural de São Bartolomeu, Borba.

21. Onde hoje se situa a Casa do Terreiro do Poço — Turismo de Habitação, sita na Rua do Poço, Borba, com exemplos de pintura mural vegetalista. Cf. Livro de Registo de Óbito, 1871, Paróquia de São Bartolomeu, Lv. 69, Cx. 12.



Fig. 10. “Rua José de Sousa Carvalho, Natural de Borba, Pintor do século XVIII”, placa toponímica em Borba, Évora (© fot. Sónia Duarte, 2018).

nova, também ela natural da mesma freguesia de São Bartolomeu, e desta união nasceram quatro filhos: 1. Dona Joana Francisca de Carvalho (1811 — 1884), solteira, proprietária; 2. Dona Mariana Augusta de Carvalho (1816 — 1881), solteira, proprietária; 3. José Ignácio de Carvalho (1819 — 1887), solteiro, presbítero secular e corista; 4. e José Bernardo de Carvalho (1829 — 1856), solteiro²²; todos residentes no número 1 da Rua de São Bartolomeu.

Ao longo da análise das *Habilitações “de genere”* a favor de Ignácio de Carvalho, terceiro filho do casal, datado de 1844, ficamos a conhecer interessantes detalhes sobre a vida artística da família. *Vide*, por exemplo, o presbítero José António Lameira Vila Lobos que diz que a sua mãe já é defunta mas que “conhece seu Pai que ao presente ainda é vivo vivendo de sua fazenda e da sua Arte de Pintor”, acrescentando que:

“[...] conheceo bem seus Avós o Paterno chamava-se Jose de Souza de Carvalho de que teve muito

conhecimento ocupando-se na Arte de hum insigne Pintor o que se pode ver pelas muitas obras que ha pelas Igrejas desta Villa, e o Materno chamado Laurianno Joze proprietario e ocupado em Lavoura [...]”²³.

Sebastião Gomes Cordeiro, proprietário e viúvo, revalida que o pai Bernardo é pintor mas acrescenta um dado novo sobre o avô paterno: “hera Joze de Souza hum insigne pintor e escultor²⁴”.

Francisco José Conde, proprietário, confirma que “conheceo seu Pai empregando-se na sua Arte de pintor e vivendo dos frutos de suas fazendas como proprietario que he²⁵” tal como o seu avô paterno cuja “ocupação hera de pintor e proprietario²⁶”.

Ou, o moleiro da casa de Bernardo Germano de Sousa, de seu nome Manuel da Roxa, que confirma, uma vez mais, que se “ocupa em pintar e he proprietario²⁷” tal como “Joze de Souza de Carvalho

22. Como comprova o Livro de Registo de Óbito, os quatro irmãos viviam todos na casa nr. 1 na Rua de São Bartolomeu.

23. Cf. A.D.E., Câmara Eclesiástica de Évora, *Habilitações a ordens, Habilitações “de genere”*, Cx. 228, Proc. n.º 2053, fl. 12v.

24. *Ibid.*, fl. 19v.

25. *Ibid.*, fl. 20v.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, fl. 28v.

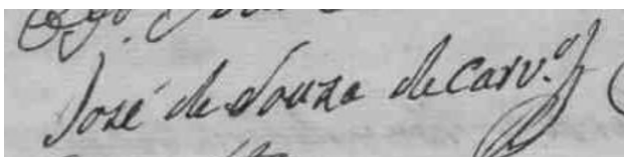


Fig. 11 - Assinatura de José de Sousa de Carvalho, como testemunha de casamento de José Caetano Cordeiro com Maria Joaquina, no ano 1785.

proprietario e occupava-se na sua Arte de Pintor²⁸”.

Ao longo do documento fica claro que Bernardo Germano de Carvalho era dono de prédios compostos de vinha e de arvoredos de fruta no sítio das Cortes e desses doou a seu filho Ignácio uma parte no valor de quatro contos e dez mil réis, para além dos quinze mil réis anuais, tendo já na data do documento falecido a sua mulher Maria Joana²⁹.

Assim, sobre o neto José Ignácio, o assento de baptismo confirma que nasceu a 23 de Maio de 1819 e foi baptizado a 1 de Junho de 1819³⁰. Sebastião Gomes Cordeiro, acerca da sua formação tece, também, o seguinte:

“[...] desde pequeno empregado no estudo em estudos tanto de Escola de ensino primário como na grammatica latina [...] seu pai era proprietario e empregado na sua arte de pintar [...] [avô paterno] “hera Joze de Souza hum insigne pintor e escultor, e o paterno chamava-se Laurianno Joze proprietario e lavrador [...]”³¹”

Ainda ao longo do *Processo* é referido a sua boa saúde

“ [...] não sendo uzurario, demoníaco, doudo, indemoninhado, doente de lepra, gota coral, ou outra doença contagiosa [...] nem lhe consta que padeça de vomitos, lúcidos intervalos, falta, ou mutilação de membros³²”.

Um outro proprietário de nome Joze Luis Maduro diz conhecer muito bem o habilitando que se ocupa “em serviço da Igreja na qualidade de Corista, acompanhando os enterros e demais festividades para onde he convidado [...] que] tem huma vida mui regular, mui bons costumes, tem a instrucção [...], não só em Muzica, e Canto-Chão, mas também, e como mais principalmente, de Gramatica-Latina, em que he mui versado; além d’isto tem as milhores qualidades pessoais, que o tornão digno de toda a estima, falando a linguagem da verdade; porque he mui manso, quieto, pacifico, não entra em bulhas [...]”³³”.

Ante tais factos, não sobejam dúvidas de que se tratou de uma família endinheirada que acompanhou o gosto e os costumes domésticos integrados na sociabilidade crescente da segunda metade do século XVIII, praticando as artes em voga e gozando dos espaços de recreio na sua residência, para onde, aliás, terão sido feitas as telas que resistiram à voragem do tempo.

28. Ibid.

29. Ibid., fl. 50.

30. Livro de Registos de Baptismo, Paróquia de São Bartolomeu, 1806-1838, fl. 36.

31. Processo ‘de genere’ de José Ignácio de Carvalho”, 1844. Cf. A.D.E., Câmara Eclesiástica de Évora, Habilitações a ordens, Habilitações “de genere”, Cx. 228, Proc. n.º 2053, fls. 18-19.

32. Ibid., fl. 62.

33. Ibid., fl. 55v.



Fig. 12. Jogo de cartas, pormenor de tecto, autor desconhecido; último quartel do século XVIII; óleo sobre madeira; Casa-Museu Medeiros e Almeida (© fot. Sónia Duarte, 2017).



Fig. 13. Tangedor de fagote, fachada de armário (pormenor), 2.º metade do século XVIII, artista desconhecido de escola portuguesa; madeira de carvalho; Paço dos Duques de Guimarães (© fot. Sónia Duarte, 2010).

PINTURA, MÚSICA E PODER: AS OITO TELAS DOS PAÇOS DO CONCELHO E RESPECTIVÁ ANÁLISE

As telas em análise remetem-nos, precisamente, para a abertura de novos espaços na residência das elites e para a “arte de bem viver” (Câmara, 2000) que se comprova, também, nas iconografias de jogo (*whist*, charadas, provérbios...), de chá, de teatro ou de escrita. Exemplos disso, são, o motivo coetâneo de um dos tectos de madeira que integra a colecção de pintura da Casa-Museu Medeiros e Almeida que nos reporta para o jogo de cartas ao ar livre [Fig. 12] mas também a literatura *écfrásica* de Giacomo Casanova (1725

— 1798); de Marc Marie, marquês de Bombelles (1744–1822); Richard Twiss (1747 — 1821); William Beckford (1760 — 1844); Carl Israel Rüdgers (1761 — 1837); Johann Hoffmannsegg (1766 — 1849); Heinrich Link (1767 — 1851); ou de Marianne Baillie (1795 — 1821), que não cabe aqui detalhar.

E, se um dos momentos altos da festa na rua é o cortejo coreográfico das procissões veranís, que incluía, de quando em vez, centenas de personagens e animais

exóticos (Sasportes&Ribeiro, 1991: 22), no interior das residências das elites, o baile decorria no salão aparatoso e estava, preferencialmente, circunscrito ao Inverno. Os anfitriões eram os protagonistas do baile e do serão musical, e as habilidades artísticas, nomeadamente, o domínio da dança e de certos passos, tornou-se fundamental para proporcionar o espectáculo e a elegante exibição, ultrapassando, assim, os limites do divertimento para passar a determinar a plena integração num grupo social superior (Franco, 1992). Neste âmbito, não é de estranhar, também, que desde o reinado de D. João V, tivessem ocorrido à capital, bailarinos, coreógrafos e vários mestres de dança, e com eles vários tratados documentados, como os de Fabrizio de Sermoneta (1581); Thomas Cabreira (1760); Severin Pantezze (1761); ou de Natal Bonem³⁴ (1767), que se traduzem nos exemplos iconográficos estilizados borbenses.

As pinturas de cavalete apresentam-se limitadas por uma moldura que lhes imprime um carácter cenográfico, constando elementos como o fogo de Vulcano associado a uma ânfora; o caduceu de Mercúrio; instrumentos musicais (um violino e uma trompete); dois bustos femininos; uma cabeça feminina (Medusa?) a encimar; e, a unir as extremidades, franjas douradas arrequeifadas. Certamente concretizadas para decorar o salão da residência da família do pintor borbense, e não excluindo a possibilidade de se encontrarem representados elementos da família, destacam-se do conjunto duas cenas de recolhimento feminino, vulgarmente designado *boudoir* [Figs. 02, 03]. No primeiro caso representa-se uma dama de longo vestido branco, com um leque na mão direita e plumas na cabeça. À sua frente, uma mesa, com motivos decorativos *rocaille*, na qual se estende uma folha de música, e uma cadeira de veludo carmim, no espaldar da qual se apoia uma criada. Na outra imagem, um trio constituído por uma harpista (harpa fantasiosa) e duas cantoras de tenra idade que seguem por folhas de música, tratando-se,

não raras vezes, de situações em que a mãe ou irmã mais velha ensinava as mais novas.

No tema iconográfico relativo aos quatro músicos [Fig. 04] representam-se dois timbales percutidos por intermédio de baquetas de madeira³⁵; um cordofone, que reúne uma miscelânea de elementos morfológicos que nos aproximam mais de um contrabaixo de braço demasiado expandido; um fagote, instrumento muito em voga [Fig. 13], sendo visível parte do pavilhão e do tudel; e um pequeno bombo percutido por intermédio de uma maceta. Por último, sobre o estrado de madeira repousa uma estante com folhas de música por onde seguem o percussionista e o contrabaixista.

A dança aparece representada em duas pinturas do conjunto [Figs. 05, 06]. No primeiro caso, a “Dança de casal com violino e oboé” apresenta, no centro da composição, um casal, trajado de cerimónia, em picardia. A mulher, de penacho na cabeça, altea a saia, e o homem, de chapéu alto com plumas e fita de gorgorão, numa pose mais marcada, e de costas, coloca os braços na cintura. Mais recuado, um violinista marca a dança, tangendo o instrumento e percutindo, em simultâneo, o *tactus* com o pé direito, sendo, possivelmente dobrado pelo oboísta sentado num mocho em primeiro plano. O violino apresenta as quatro cordas dispostas sobre um cavalete desde o estandarte até ao cravelhame rematado por voluta e aberturas sonoras no tampo. Representado de forma estilizada, expõe, por consequência, uma série de inexactidões, nomeadamente, caixa de grandes dimensões³⁶; ilhargas muito altas; ou o braço demasiado comprido. O oboé, de aspecto torneado, apresenta-se mais estreito junto à embocadura e é rematado por pavilhão. No tubo parecem ter existido chaves e orifícios, mas os destacamentos e os repintes não nos permitem ter a certeza. No fundo da composição, uma criada espreita o divertimento pela porta entre-aberta e, do lado esquerdo, a completar a *entourage*, um casal

34. São relativamente vastas as notas que revelam a importância dada à dança por parte das elites. Por exemplo, na casa de Lisboa do célebre violinista e compositor português de origem italiana, Pedro António Avondano (1714 — 1782), estabeleceu-se, em 1766, a “Assembleia das Nações Estrangeiras” realizando-se bailes e ceias de homenagem.

35. Lambertini aponta vários artesãos que se dedicavam à construção de instrumentos musicais, nomeadamente os caldeireiros a que “[...] estava atribuído o fabrico de trompas, trombetas e timbales, enquanto os ourives executavam violas e chaves ornamentadas para flautas e oboés” (Lambertini, 1913: 2).

35. Lambertini aponta vários artesãos que se dedicavam à construção de instrumentos musicais, nomeadamente os caldeireiros a que “[...] estava atribuído o fabrico de trompas, trombetas e timbales, enquanto os ourives executavam violas e chaves ornamentadas para flautas e oboés” (Lambertini, 1913: 2).

36. A fragilidade do desenho aliado ao apedutismo organológico de Sousa de Carvalho, deixam em aberto outras possibilidades na análise dos instrumentos musicais. No caso, os cordofones friccionados presentes nas duas imagens em análise, remetem-nos, também, para a *viola da spalla* ou para a violeta.

de convidados chega, fazendo-se acompanhar de duas filhas em idade de casar. Toda a cena sugere a ilustração de uma variante de fandango³⁷, muito em voga na Europa coeva, podendo ser bailado tanto por criadas, como por damas³⁸, e levando-nos a crer que o autor representou *de visu* a sociabilidade da sua própria residência.

O segundo caso, “Dança de roda, em momento de mascarada, acompanhada ao violino”, remete-nos para as pinturas carnavalescas *alla maschera* de mestres venezianos³⁹ como Pietro Longhi (1701 — 1785), Francesco Guardi (1712 — 1793), Giuseppe Bison (1762 — 1844) e, inevitavelmente, Giandomenico Tiepolo (1727 — 1804). Este último, é o autor de inúmeras iconografias de música e de dança, como as célebres versões d’*O Minueto* expostas no Musée du Louvre (inv. R. F. 1938-100) ou no Museu Nacional d’Art de Catalunya (inv. MNAC 064989), representados em clima de veraneio apresentando bailes de máscaras no exterior de uma *villa* acompanhado ao violino, violoncelo e flauta. No caso português, dois casais são conduzidos pelo som de um violino, muito idêntico ao congénere borbense, apresentando, igualmente, proporções erradas, para além de seis cravelhas para quatro cordas ou ilhargas muito altas. O violinista, possível mestre de dança, segue por um dos livros abertos sobre a mesa, com notação musical, por infortúnio, imperceptível. Igualmente se denota que os trajés são representados de forma sumária, o que não facilita a inteligibilidade da obra,

sublinhando-se, inclusive, a ausência de brocados e de joalharia nos trajés femininos, ou a repetição do traje masculino (casaca, colete, calção, meia branca e sapato raso), bem como a predominância do rosa-alaranjado e do amarelo em toda a composição central fazendo *pendant* com a moldura.

Seguidamente, dois tangedores ambulantes de realejo envergam, cada um, uma casaca com abertura central e mangas cortadas a jeito com virola; sapatos de fivela e chapéu de três bicos [Fig. 07]. Accionado por intermédio de uma manivela colocada no extremo da caixa de ressonância e sustentado no ombro através de um tirante, a construção do realejo em Borba é referida por Lambertini, no início do século XX, associado a um João Brito (Lambertini, 1914: 16)⁴⁰.

Ainda no exterior da residência representa-se um misterioso homem com um chapéu de copa alta e aba estreita que se cobre com uma capa comprida, calçando sapatos de laço e biqueira pontiaguda [Fig. 08]. E, por fim, a completar o conjunto que alude às atividades e ao recreio desta elite borbense, um casal de baixa estirpe (a representação de uma criada da casa?), apresentando vestes estilizadas, entregam-se aos prazeres da conversação: ela, do lado direito, enverga uma casaca (ou *justaucorps*) e uma rodilha de tecido quiçá para carregar as gigas; ele, do lado oposto, traz no braço uma cesta de vime vazia, de formato coniforme, numa alusão às vindimas e às colheitas de Outono, recompensa pelo fastidioso trabalho de campo [Fig. 09].

CONCLUSÕES

No contexto setecentista borbense é possível observar que uma série de casas, conventos, igrejas, ermidas, capelas públicas e privadas, foram alvo de beneficiações a par de várias construções novas, testemunhando o engrandecimento da vila na época. Entre os exemplos,

destaquemos a Fonte das Bicas; a Igreja do Convento das Servas; a Matriz; ou a Igreja da Misericórdia de Borba que, na segunda metade do século XVIII, gozou de um órgão da autoria do mestre português de origem genovesa Pasquale Oldovini (act. ca. 1742 — ca. 1785).

37. Auditivamente cf. “Fandango Português” (K 492, 1756) de Domenico Scarlatti (1685 — 1757).

38. Sobre a relação entre o gesto coréutico e o gesto musical, vide, MAYORDOMO, José; PESSARRODONA, Aurèlia — “El gesto coréutico en la Música Hispánica de la segunda mitad del Siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del Fandango”. *Actas del congreso internacional Españoles, indios, africanos y gitanos. el alcance global del fandango en música, canto y danza. Música Oral del Sur*. Andalucía: Centro de Documentación Musical de Andalucía. 12 (2015), pp. 666-719.

39. GOLDFARB, Hilliard — *Art and Music in Venice. From the Renaissance to the Baroque*. Paris: Montreal Museum of Fine Arts, 2013.

40. Do século XIX existe um exemplar no Museu dos Biscainhos, em Braga (inv. DEP1 AF).

O Palácio dos Sousa Carvalho e Melo, sito na Rua 13 de Janeiro, foi concluído, ainda, na primeira metade do século XVIII, e está repleto, naquela que foi em tempos a sala de música da residência familiar do artista, de pintura mural com motivos musicológicos envolvidos em cartelas. Para estes espaços foram concretizadas, com toda a probabilidade, as oito telas saídas dos pincéis do pintor telúrico e endinheirado de desenho frágil e de pouco domínio das tintas, José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795), que analisamos e que apresentam de forma galante, equilibrada e elegante, hábitos domésticos de divertimento e de sociabilidade na vila transtagana, tirados *de visu*. Estas pinturas indiciam, assim, que esta família borbense de artistas-proprietários não estava alheada das expressões de gosto coevas, praticando as artes em voga, representando de forma estilizada os anfitriões, os convidados e a criadagem, exibindo as suas habilidades artísticas no domínio da música e da dança, ilustrando padrões

de comportamento, posturas, vivências inerentes à sua importante posição social.

Em suma, a partir da pintura encontrada nos Paços dos Concelho de Borba, levamos a cabo um aturado levantamento de arquivo que nos permitiu descortinar uma série de elementos em falta, designadamente, a data de nascimento do pintor, a família artística e a elite transtagana em que se insere, ficando explícito a escolha de temas iconográficos inerentes aos divertimentos que vê e ouve. Muito fica por dizer, nomeadamente, a actividade escultórica do artista que a documentação lhe imputa; a colaboração deste com o seu filho Bernardo; a análise da restante pintura sacra existente em Borba atribuível aos artistas; ou os vinte e dois nomes da árvore genealógica levantados ao longo do escrutínio de documentação que melhor nos permitirão entender a aprendizagem artística desta família borbense e a relação da arte com o poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRIA, José Augusto — *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

BRITO Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa — *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

CÂMARA, Maria Gago da — *A "Arte de Bem Viver": a encenação do Quotidiano na Azulejaria Portuguesa da Segunda Metade de Setecentos, tendo abordado a área da azulejaria portuguesa da segunda metade do século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2000. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Aberta.

CONCEIÇÃO, Cláudio — *Gabinete Histórico: Desde 1730 até 1745*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1823.

FRANCO, Carlos José de Almeida — *Casas das Elites de Lisboa: Objectos, Interiores e Vivências (1750 — 1830)*. Porto: [s.n.], 2014. Tese de Doutoramento apresentada à Escola das Artes / Universidade Católica Portuguesa.

GOLDFARB, Hilliard — *Art and Music in Venice. From the Renaissance to the Baroque*. Paris: Montreal Museum of Fine Arts, 2013.

LAMBERTINI, Michel'angelo — *As colecções de instrumentos músicos*. Lisboa: Anuário Comercial, 1913.

LAMBERTINI, Michel'angelo — *Industria Instrumental Portuguesa*. Lisboa: Anuário Comercial, 1914.

MACHADO, Diogo Barbosa — *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica e Chronologica na qual comprehende a noticia dos auctores portugueses*. Tomo I-IV. Lisboa: Officina de Ignácio Rodrigues, 1852.

MAZZA, José — *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda., 1944-45.

NERY, Rui Vieira — *The Music Manuscripts in the Library of King D: João IV of Portugal (1604-1656): a Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Austin: [s.n.] 1990. Tese de Doutoramento em Musicologia apresentada à The University of Texas at Austin.

RIBEIRO, Mário de Sampaio — *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Bosquejo de história crítica*. Lisboa: Tip. Inácio Pereira Rosa, 1938.

SASPORTES, José; RIBEIRO, António — *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1991.

SIMÕES, João Miguel — *Borba: Património da Vila Branca*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

SOUSA VITERBO, Francisco Marques de — *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

VIEIRA, Ernesto — *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. [Edição fac-similada de Arquimedes Livros, 2007].

FIGURAÇÃO DAS SIBILAS COMO PERSUASÃO: SOBREVIVÊNCIA E PODER RELIGIOSO NA ARTE CRISTÃ

FIGURATION OF THE SIBYLS AS PERSUASION: SURVIVAL AND RELIGIOUS POWER IN CHRISTIAN ART

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

*Professora adjunta da UFVJM/Brasil
magnani@redecitel.com.br*

RESUMO

Os mitos antigos não estão mortos. A partir desta afirmação este trabalho pretende apontar os caminhos históricos que legitimaram a sobrevivência do mito das sibilas no mundo cristão, em sua estreita relação com a astrologia, como forma de poder persuasivo da arte. O paganismo esteve sempre presente no cristianismo, não só como símbolos, mas como efetiva influência essencial sobre os homens e as suas vidas. Alguns momentos históricos em particular são privilegiados neste caminho, desde os padres apologistas do cristianismo primitivo até o nascimento da ciência moderna. Sibilas e astrologia, como testemunhos "de fora" são presença constante nas representações plásticas do mundo cristão, que aqui privilegiamos. A sua sobrevivência ou pós-vida (*Naschleben*) é ora afirmada também pela legitimação de grandes nomes da patrística e da escolástica, e por meio da influência de Albumasar, teólogo muçulmano que faz o elo entre as sibilas e sua representação como poder.

PALAVRAS-CHAVE

Sibilas | Arte | Poder | Persuasão

ABSTRACT

Ancient myths are not dead. Based on this premise the intent of this paper is to delineate the historical paths which legitimized the survival of the myth of the Sibyls in the Christian world in its close association with astrology, as an art form of persuasive power. Paganism has always been an intrinsic element of Christianity, not only symbolically, but also as a direct impact on people and their lives. Some particular moments in history are in this sense noteworthy, from the apologist priests of primitive Christianity to the birth of modern science. The sibyls and astrology, as "outside" witnesses, are a constant presence in Christian world, which is the focus of this paper. The afterlife (*Naschleben*) of the sibyls throughout history is further affirmed by the writings of the patristic and scholastic theologians, and also evidenced in the work of Albumasar, who associates sibyls, and their representation as power.

KEYWORDS

Sibyls | Art | Power | Persuasion

INTRODUÇÃO

Arte e poder têm uma relação íntima e inegável desde os primórdios da humanidade. Ainda que diferentes sejam os fatores determinantes e distintos os tipos de poder, de maneira recíproca ou paradoxal, nos diversos momentos históricos essa relação se mantém. Trata-se aqui de abordar a potencialidade de poder persuasivo da representação das sibilas no mundo cristão, como sobrevivência de um mito antigo que se mantém em múltiplos momentos históricos.

Uma pergunta recorrente de quem ergue os olhos para a abóboda de uma das numerosas igrejas pelo mundo onde se encontram representações das sibilas é: o que fazem as profetisas pagãs no teto de uma igreja católica? É uma ótima pergunta e a resposta, como todo resultado de uma boa interrogação, é multifacetada e transdisciplinar.

O MITO DAS SIBILAS

As sibilas estão entre aqueles mitos que tiveram um alcance temporal longo e a sobrevivência em muitos e distintos espaços. Ao longo da história da humanidade, todas as culturas criaram mitos que pretenderam dar respostas às questões fundamentais do ser humano. A partir disso, mesmo as condutas profanas das comunidades humanas foram orientadas pelos modelos exemplares dos entes sobrenaturais que habitam as narrativas míticas. É nesse contexto mitológico que se inserem as sibilas e seus oráculos, ainda que, do ponto de vista da compreensão do mito, alguns problemas se interponham. Dentre eles, quando se trata do mundo pagão, as sibilas não são entes sobrenaturais (condição concernente aos mitos amplamente aceita pelos eruditos), mas mulheres de carne e osso. Do ponto de vista da cultura judaico-cristã, o mito sibilino não é relegado ao campo da falsidade ou da ilusão – como acontece frequentemente com as narrativas que não estão legitimadas ou validadas nos dois testamentos – ainda que não esteja referendado nos livros sagrados (Eliade, 1972: 11). Sobre essa legitimação extraordinária é que me dedico a seguir.

O registro mais remoto dos oráculos sibilinos se dá na Babilônia, migrando daí para a cultura greco-romana (Peretti, 1943: 11-12). Na mitologia greco-romana, as sibilas, quando ligadas a um deus, são profetisas de Apolo e têm a função de dar a conhecer os seus oráculos. Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos porvindouros. Como é comum ocorrer

nos mitos, várias versões inconciliáveis circulam sobre o momento do surgimento da sibila na Grécia. Baudoin, entretanto, aponta um momento preciso: a sibila teria aparecido pela primeira vez no século VIII a.C., época na qual ela teria se apresentado como filha de Lamia, por sua vez filha de Poseidon, durante as celebrações dos jogos de Corinto (Baudoin, 2012: 62-70). As suas profecias nunca são respostas, mas visões. Potente intermediária entre céu e terra, ela perscruta a obscuridade dos tempos mais remotos e enxerga os futuros mais longínquos. Apesar da estreita conexão entre a lenda e a tradição artístico-literária, não obstante serem substrato uma da outra, essas duas linguagens desenvolvem-se paralelamente, como águas próximas que não se podem unir completamente. Segundo Ferri (2007: 56) a lenda da sibila é pura e exclusivamente italiana, enquanto as outras manifestações são europeias em geral, ou quase totalmente europeias. O que interessa aqui, no entanto, é o caráter de universalidade desse mito. A sua forte e diversificada sobrevivência, deve-se, segundo este autor, a um “*principium vitae*” (Ferri, 2007: 61) que remete à sua primordial composição humano-religiosa. Assim, mesmo na tradição popular, a sibila, ou ao menos seu nome, permanece até os dias atuais.

Os oráculos sibilinos, adaptados pelos judeus, foram adotados pelos cristãos desde o cristianismo primitivo. Antes dessa incorporação, porém, para os romanos antigos a adivinhação sibilina era estreitamente ligada ao animismo e ao primitivo culto dos mortos. Posteriormente a isso e também ao culto dos deuses ctônicos, a sibila apareceu como purificadora e expiadora (Rossi, 1915: 209).

A INCORPORAÇÃO DAS SIBILAS NO MUNDO CRISTÃO: SUA RELAÇÃO COM A ASTROLOGIA

Não é tarefa simples deslindar o caminho percorrido entre a sibila pagã e sua incorporação pelo cristianismo. Não existe um fato único, ou momento histórico exclusivo que responda com suficiência a esta questão, mas, ao contrário, diferentes ocasiões e eventos se interpõem e concorrem para a sua elucidação. Trata-se por isso de uma sobrevivência efetiva. A questão divinatória e profética é um elemento comum e peculiar ao complexo quadro de relacionamentos difíceis (mas forçosos) da nova mensagem religiosa cristã com o panorama multiforme (mas essencialmente homogêneo) das civilizações que afluíam dentro do império romano. Este tema se configura como o ponto crucial através do qual, seja por parte dos pagãos, judeus, ou cristãos se forjou a tessitura dos relacionamentos recíprocos na afirmação religiosa de sua fisionomia peculiar. Seja da parte da cultura pagã, judaica, ou cristã, não se pode negar uma sede insaciável de conhecimento do futuro, misto de esperança e temor conforme. A partir desses pressupostos, já se torna possível distanciar o espanto e a admiração com relação à presença maciça das sibilas também no mundo cristão. Dentre os diferentes momentos históricos nos quais as questões proféticas e divinatórias surgem e ressurgem com fervor, não é incomum que compareçam diferentes estirpes de profetas e adivinhadores, com maior ou menor sucesso (dentre os quais as sibilas têm um lugar privilegiado) ao lado da astrologia com a sua prática divinatória do zodíaco. Quanto a esta última, é legítimo pensar que efetivamente a astrologia não saiu completamente de cena com a chegada do cristianismo. Pode-se compreender que de uma forma ou de outra, os astros estavam ainda presentes no mundo cristão. Assim, por exemplo, o Apocalipse de João, que tem grande parte de suas imagens mais eficazes no misticismo astral, promete ao fiel vitorioso o domínio dos povos até à morte, mas também o domínio sobre a estrela matutina (Boll e Bezold, 2011: 45). Mas, se de um lado os versos apocalípticos falam frequente e claramente da vitalidade intemerata da fé nas estrelas, por outro lado não faltam exemplos de sua reprovação. Lembre-se, a esse título, a Carta aos Romanos de São Paulo (8,38-39) na qual ele celebra o triunfo do amor de Deus sobre todos os poderes astrais e do destino. Mais tarde também os apologistas cristãos afirmarão que é tolo e sacrílego adorar a obra de Deus – o universo – elevando à divindade o sol, a lua, os astros,

em vez de adorar o Deus mesmo (Boll e Bezold, 2011: 45). Entretanto, no momento no qual a comunidade cristã procurou se abrir à cultura laica, foi inevitável que a crença nos astros se lhe apresentasse como um dos elementos essenciais não facilmente extirpáveis de tal cultura, conforme se confirma em Firmico Materno, escritor e astrólogo romano do século IV. Assim, não é de se espantar que a persistência da influência da religião astral apareça, por exemplo, quando a Igreja, em meados do século IV, de certa maneira substituiu Cristo pelo Deus Sol, enquanto Sol da Justiça, mudando a data do seu nascimento para 25 de dezembro, isto é, para o dia que, para os pagãos, significava o aniversário do sol. Isso quer dizer que daí em diante o dia se ampliava e um novo sol iniciava o seu ciclo anual. A fórmula *Lux crescit* já existente no calendário grego e na liturgia pagã, foi introduzida literalmente na prédica cristã do Natal (Norden, 1924: 101). Os próprios evangelhos ligando o milagre do eclipse solar à morte de Cristo, e também contando a lenda dos Reis Magos que viram uma estrela no Oriente a partir da qual foram guiados a Belém, acabaram por colocar em estreita relação a astrologia com a vida de Jesus (Boll e Bezold, 2011: 47). De maneira mais profunda, Warburg – autor que aqui nos é muito caro por tematizar a sobrevivência do mito antigo – ao falar da história da persistência da tradição antiga, aborda de forma especial a astrologia e os símbolos do zodíaco. Poder-se-ia dizer que sua ideia de fundo a este respeito é que a astrologia é parte dos esforços do homem ao longo dos séculos, para se orientar no mundo. Partindo das pinturas alegóricas de Botticelli, no renascimento, ele chega à história do símbolo astrológico. O nascimento e a persistência da astrologia são compreendidos, em consonância com as afirmações de como uma necessidade psíquica consubstancial ao homem que oscila entre a atitude religiosa e a científica. No conhecimento do céu, encontramos a questão humana mais ampla de orientação espiritual em face do universo. Para Warburg os antigos deuses não estão mortos ainda (Warburg, 2013: 447-448). Se hoje sabemos que as divindades pagãs sobreviveram e que a ideia de um renascimento do antigo *pantheon* nos séculos XV e XVI depois de um longo ofuscamento é falsa, devemos isso a Warburg e aos warburguianos. Dentre eles, Jean Seznec em seu ensaio sobre A Sobrevivência dos Antigos Deuses, mostra,

ressaltado no prefácio de Salvatore Settis (2015, p. VII-XXIX) que na cultura ocidental um relacionamento absolutamente peculiar liga a tradição judaico cristã às imagens dos deuses do Olimpo e das origens míticas da astrologia. Entende-se aqui uma negação da morte dos deuses pagãos durante o medievo, para afirmar uma sua metamorfose. Em contraste com convenções de sua época, o autor consegue mostrar, a partir do conceito

de metamorfose, como os deuses medievais – “esses deuses fantasmáticos e abastardados tão teimosamente incompreendidos” – continuaram a viver através dos séculos e nos países mais diversos (Seznec, 2015: 173). A sobrevivência das sibilas também se faz notar ao longo da história e sua presença ao lado do zodíaco como linguagem oracular surge em distintos momentos desde a antiguidade.

DO CRISTIANISMO PRIMITIVO À PATRÍSTICA: A PRESENÇA DAS SIBILAS

Um momento, sem dúvida determinante para a compreensão do nosso tema, é o dos padres apologistas no cristianismo primitivo e da patrística até à institucionalização da Igreja Católica, (com o I Concílio de Niceia, convocado pelo imperador Constantino) ressaltando Lactâncio e Santo Agostinho. O primeiro imperador cristão, na sua mensagem para este concílio, realizado no ano de 325, interpretou a passagem das *Éclogas* ou *Bucólicas* de Virgílio como uma referência à vinda de Cristo. Constantino assim apresenta a Sibila: “Eu mencionei várias provas da divindade de Cristo” (Parke, 1992: 201). O imperador aponta então como exemplo da profecia da Encarnação, a quarta *Écloga* de Virgílio, verso quatro, (composta no ano 40 a.C.), que expõe em detalhes, fundamentando-a no oráculo da sibila (Parke, 1992: 201-202). A interpretação da *Écloga* ou *Bucólica* está alinhada à tradição mitopoética na qual as *Éclogas* IV e VI estão relacionadas à iniciação dos mistérios.

Sob o aspecto das permanências de determinados elementos antigos em distintas culturas e diferentes momentos históricos, pode-se pensar que a sibila é uma figura que nunca perdeu sua força ritual de matriz pagã. Nos seus gestos, ou mesmo na sua voz, ela sempre procurou comover e era sempre plena de *pathos*. Na apropriação e reinterpretção cristã dos séculos IV e V, a sibila parece nunca ter perdido os seus traços inegavelmente antigos: virgem, sábia, visionária e consciente do seu poder necromântico que lhe permitia acessar o mundo além-túmulo. Seja na sua aparência, seja na sua iconografia, a sibila nunca deixou de ser pagã, portando do mundo antigo o caráter patético e emocional dos profetas.

Se Constantino foi um marco, cabe lembrar que antes dele as sibilas vinham sendo já citadas pelos padres da Igreja. Depois que Virgílio mencionou a sibila, esta se tornou uma figura comum na literatura latina. Os cristãos viram então, nesta *Bucólica*, (Brown, 2007: 78), a profecia do nascimento virginal do Messias que tirou o pecado original. É nesse ambiente deliberadamente literário, antes mesmo da citação de Constantino, que a sibila aparece nos escritos dos Padres da Igreja. Erma, irmão do papa Pio I e autor do célebre escrito *O Pastor* (obra cuja primeira parte consta de uma série de visões nas quais o autor recebia diversas instruções morais e espirituais), relata o encontro com uma sibila, uma velha senhora com um livro nas mãos. Há uma parte dos Padres da Igreja em cujas obras as sibilas vêm citadas como fontes de ensinamentos evangélicos e espirituais (Parke, 1992: 185-186). No mesmo período São Justino, mártir e escritor cristão, na sua *Apologia* (152-153 c.) cita a sibila como tendo previsto a destruição pelo fogo, daquilo que havia sido criado. A destruição do mundo pelo fogo está já no Livro Terceiro dos *Oracula Sibyllina* (Momigliano, 1987: 408-409). Sobre esta coletânea anônima dos oráculos das sibilas, a erudição greco-romana estava convencida de que circulasse antes da Guerra de Troia e que Homero houvesse sabido o futuro dos descendentes de Enéas por meio dos ditos oráculos. Entretanto, a primeira menção a um oráculo sibilino, na literatura grega é feita por Heráclito, no fragmento 92, e não pode ter sido muito anterior ao ano 500 a. C. A forma atualmente existente dos *Oracula Sibyllina* foi recolhida de um anônimo historiador bizantino do século VI d. C. São doze livros que



Fig. 01 · Mosaicos do arco triunfal da Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma (fot. Maria Cláudia Magnani)

apresentam uma mistura das formas gentílica, judaica e cristã, datados do período entre 140 a.C. e o século III d.C. Esses 12 livros restantes de 14 originais são numerados de um a oito e de 11 a 14. Os livros nove e 10 se perderam e o sete encontra-se muito danificado. Um autor cristão fez um uso mais amplo dos oráculos sibilinos: Lactâncio (3º- 4º século), nas suas Instituições Divinas, uma obra de poderosa apologética cristã, escrita em latim e dividida em sete livros. Nelas o autor mostra o conhecimento dos oráculos, ao menos dos de número três a oito e lhes faz referência. Está claro, portanto, que Virgílio não foi a única fonte de inspiração para a presença das sibilas nos escritos da Patrística. Mais do que quaisquer outros Padres da Igreja, Lactâncio dedicou tempo e atenção de erudito, na tentativa de por as sibilas no contexto histórico em que vivia e extrair das suas mensagens o máximo de instrução religiosa.

O triunfo do cristianismo demandaria ainda um século para ser levado a cabo, mas a teologia já voltava a atenção ao problema da formulação de um credo detalhado e à necessidade de fazer frente àqueles que colocavam objeções às regras e às crenças de uma

igreja constituída. Não é, pois, por acaso que aquela importante declaração sobre a sibila tenha vindo do primeiro imperador cristão.

Santo Agostinho deu o veredito final sobre a Sibila, na Cidade de Deus, e possibilitou ao ocidente alinhar as suas próprias lendas das sibilas por toda a Idade Média: "...o referido poema da sibila Eritreia ou, como outros preferem Cumeia, em sua composição não contém nada que favoreça o culto aos deuses falsos; ao contrário, tão acicamente fala contra eles e seus adoradores, que me parece poder ser enumerada entre os pertencentes à cidade de Deus." (Agostinho, cidade de Deus, XXIII, 2.)

É importante ressaltar que a primeira sibila de que se tem registro seja proveniente da Babilônia, não se pode, no entanto, negar que foi da Itália meridional que o sibilismo irradiou para a França, Alemanha e para o restante da Europa. A este primeiro período abordado corresponde uma única representação da sibila, uma mulher no arco triunfal dos mosaicos paleocristãos (432-443) da Basílica de Santa Maria Maggiore em Roma (Castiñeiras, 2016: 110).



Fig. 02. Sibila de Sant'Angelo in Formis, Abadia Beneditina, Cápua. (Fot. Maria Cláudia Magnani).

AS SIBILAS NA IGREJA MEDIEVAL

A Igreja medieval, e é este o segundo momento ao qual nos dedicamos, tenta disciplinar o futuro ou a sua predição entre o estabelecimento do que seria profecia ortodoxa e profecia herética. Desde os primórdios do cristianismo – uma religião essencialmente profética na qual a profecia é uma *“gracia gratis data”* – a Igreja lutara contra uma quantidade imensa de consideradas superstições herdadas da era precedente, tentando estabelecer, no que concerne às profecias, o que era de inspiração divina e o que não era. Era profícua a presença de sonhos, visões, profecia. Na alta Idade Média, Gregório Magno, por volta do ano 600 escreveu uma obra rica em alegorias, dando prova de crer nos dons proféticos. Em uma época em que as fronteiras entre o natural e o miraculoso, o presente e o futuro se atenuavam até mesmo nas mentes de uma elite cultural, não é de se espantar que tenha havido um recrudescimento das consultas aos adivinhos, astrólogos, videntes, profetas, e todos aqueles intermediários que têm acesso ao futuro. Dentre eles, as sibilas estão presentes.

Uma parte considerável das profecias religiosas medievais se deve a uma efetiva insatisfação com o presente e uma insegurança e desesperança com relação ao futuro. No século XI, uma desordem das almas criou insatisfação e desequilíbrio a partir das mudanças como a retomada do comércio, o desenvolvimento das cidades e a aparição da burguesia, juntamente com o surgimento de bandos de mercenários e mendicantes (Rossi, 1915: 218). Na mesma época há um ressurgimento de um clima apocalíptico e o medo diante das desordens advindas das rápidas mudanças no mundo tradicional trouxe fortemente o desejo de conhecimento do futuro. Houve um retorno importante da astrologia e das profecias sibilinas que são, ao mesmo tempo, concorrentes e complementares aos profetas do Antigo Testamento. É do século XI a primeira representação da sibila no universo medieval. Uma pintura parietal, na Basílica de Sant'Angelo in Formis, dos frades beneditinos, representa a sibila já honrada na Igreja, lado a lado com os doze profetas de Cristo. A sibila em questão não está nomeada, mas encontra-se nas terras onde tiveram longa duração a tradição das sibilas



Fig. 03. Relógio com zodíaco: Igreja de Santa Maria dei Servi, Pádua. Século XV. (Fot. Maria Cláudia Magnani)

Cumana e Ciméria, sendo provavelmente esta uma das profetisas comparecentes na tradição regional. São Bento, além de fazer também suas profecias, é protagonista de uma lenda, segundo a qual teria tido um encontro com a sibila (Rossi, 1915: 217).

Neste ponto torna-se extremamente importante a compreensão da sobrevivência e incorporação da astrologia em sua vinculação com as sibilas, como testemunhos “de fora” do cristianismo. Em meio à indefinição entre as categorias naturais e sobrenaturais, que pode ser notada nos testemunhos gentios para as verdades cristãs, tomava grande importância os depoimentos não cristãos pronunciando a doutrina cristã. Os leitores medievais estavam já familiarizados com as origens antigas da astrologia, através das Antiguidades Judaicas, de Flavio Josefo, por meio do seu texto traduzido para o latim no século VI e também através de seus leitores posteriores (Smoller, 2010:79). Josefo remonta a arte da astrologia ao tempo dos patriarcas, por exemplo, atribuindo a longevidade de Noé a um profundo conhecimento de geometria e astrologia e o conhecimento das estrelas também a Abraão. Por meio dessas fontes a noção de que a astrologia era uma arte antiga e revelada, praticada pelos patriarcas, passou para a corrente principal da tradição cristã.

Nesse cenário houve uma onda de traduções de textos de astrologia do universo árabe e composição subsequente de novas obras astrológicas latinas. De

destacada importância foram as obras do teólogo Albumasar, nascido no século VIII, também matemático, astrônomo, astrólogo e filósofo persa, que escreveu uma série de manuais práticos sobre astrologia de profunda influência na história intelectual muçulmana e, através das traduções, também na elaboração da astrologia medieval (Sadan, 2000: 15). Hermann de Carinthia, tradutor de Albumasar, teria sido o primeiro apologista cristão a utilizar o fragmento de Albumasar associando-o à Virgem Maria (Smoller, 2010: 80). Trata-se de uma farta legitimação da verdade cristã por meio dos profetas “de fora”.

Albumasar associa o signo de Virgem à Virgem Maria e ao menino Jesus, bem como à previsão de seu nascimento na associação com a sibila Química, retomada no século XV por Filippo Barbieri, que mais abaixo será abordado. A legenda abaixo da sibila Química da obra de Barbieri remete à previsão de Albumasar do nascimento virginal de Cristo (Smoller, 2010: 76). Assim a astrologia dos antigos revelou que a autoridade das sibilas está em pé de igualdade com a ciência das estrelas. É digno de nota o fato de que, no século XIII, ninguém menos que Tomás de Aquino (Suma Teológica : 2ª parte, II sessão, questão 172, artigo 5 e 6), o grande doutor da escolástica tenha também mencionado as sibilas, corroborando as palavras de Santo Agostinho e confirmando que suas profecias seriam de inspiração divina e não demoníaca. É também de grande importância neste contexto, a obra do mestre do doutor de Aquino,

Alberto Magno. O seu tratado *Speculum Astronomiae* seria responsável pelo elogio definitivo que consolidou a fama de Albumasar como profeta do nascimento de Cristo na baixa Idade Média, já abordado por Bezold (citado por Avilés, 1992-1993: 196) nos finais do século XIII. Ali ele oferece uma classificação dos livros lícitos e ilícitos de astrologia e magia, no qual legitima a obra de Albumasar, além de estabelecer uma relação entre o nascimento de Cristo e o horóscopo de Cristo, o que explica também como essas duas cenas se fundiram em uma só imagem aos olhos dos ilustradores. Estava então solidificada a relação entre a constelação zodiacal de Virgem e a Virgem Maria, que teve grande sucesso na Idade Média. São também numerosas as representações do zodíaco nas igrejas católicas desde a Idade

Média (Saxl, 2016: 47-287 e Panofsky, 2016:9-135).

Do século XIII existem importantes representações das sibilas na Itália. Destacam-se duas esculturas em Ravello e de Sesso Aurunca, ambas na costa Amalfitana, tidas como as primeiras representações das sibilas em mármore. Foi um novo momento de apelo ao sibilismo, especialmente no sul da Itália, onde foi grande a influência das ideias do já mencionado abade Joaquim de Fiore. Igualmente do século XIII é pintada em Roma, na Igreja de Santa Maria in Aracoeli uma sibila, pelas mãos do pintor Pietro Cavallini. Essa pintura, que narrava a lenda da sibila Tiburtina e do Imperador Augusto foi destruída e substituída por outra do século XVI, feita por Nicolò Maerinelli, dito o Trometta.

AS SIBILAS NO RENASCIMENTO E NO BARROCO

No século XIV a começar com Arnaldo de Villa Nova na sua obra *Antichristo* um grande número de estudiosos colocou-se contra as astrologias do apocalipse. No entanto, isso não foi suficiente para anular a tendência de emparelhar astrólogos e sibilas como testemunhos da encarnação. Este emparelhamento aparece com destaque na obra de João de Paris, um dos vários autores que escreveram em resposta a Arnaldo. Em João de Paris aparecem mais uma vez sibilas e astrologia em pé de igualdade. Ainda neste século, João de Legnano, de Bolonha, mais conhecido por suas obras como jurista, apresenta a astrologia e as sibilas em pé de igualdade. Esse autor tinha também um grande interesse por astrologia e teologia, temas que aparecem em seu *Advento Christi* de 1375, presenteado ao Papa Gregório XI. Depois de Legnano, oráculos sibilinos continuaram a se misturar com material astrológico e a aparecer em paralelo com as profecias do antigo testamento na arte e nas letras (Smoller, 2010: 83). Em algum momento daquela década o Cardeal Orsini pintou em seu palácio em Roma as 12 sibilas com os textos que haviam previsto a respeito de Cristo. No Palácio de Orsini as previsões de Albumasar agora serviam para descrever a sibila Química que por sua vez profetizou o nascimento de Cristo. A pintura desapareceu, mas inspirou as gravuras de Baccio Baldini no século seguinte (Dempsey, 2006: 85-98). Do século XIV importantes figurações de sibilas em

igrejas devem ser notadas, para além das iluminuras igualmente numerosas. Uma ocorrência exemplar é a escultura de Giovanni Pisano no púlpito da Igreja de Santo Andrea, em Pistoia, onde seis sibilas anunciam a paixão em meio às virtudes.

A totalização de 12 sibilas, presente já no palácio Orsini, nas gravuras de Baccio Baldini e na obra do dominicano Filippo Barbieri, teólogo, filósofo, historiador e inquisidor, corroboram numericamente a relação com os signos do zodíaco e com os profetas veterotestamentários. Apesar de ser voz corrente que Filippo Barbieri teria acrescentado duas sibilas à lista de Varrão (que viveu entre 116 e 27 a. C. e estabeleceu o número de 10 sibilas), percebe-se que era já um dado da cultura a existência das 12 profetisas. A importância hoje reverberada da publicação de Barbieri deve-se em grande medida a uma notável obra que apareceu na França do século XIX. Nos estudos de Émile Mâle *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, a tese latina sobre as sibilas, discutida na Sorbone em 1898, o autor mostra como Barbieri tem efetivamente uma grande importância como base iconográfica das representações das sibilas nas igrejas a partir de então, uma vez que estabelece características físicas, vestimentas, idade e atributos específicos a cada uma delas em sua obra *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini* publicada pela primeira vez em 1481 e

diversas vezes reeditada. Mãle afirma que antes de Barbieri, na Idade Média, as sibilas representadas em França e Itália eram somente duas: Eritreia e Tiburtina, respectivamente. Em obra de 1912 *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, este autor afirma que a sibila que com sua palavra podia suficientemente representar o paganismo porque anunciava o Salvador. A partir dessas considerações, vemos como, ao longo da tese latina, a sibila, uma figura antiga que traz uma palavra reveladora, assume as características de uma imagem "explicativa". Como afirma Giustiniani (2013: 125) a sua obra é grandemente reverberada e ele mostra como, com uma referência a Vincent de Beauvais em seu *Speculum Mundi* (que por sua vez remete à Lactância), a Idade Média até o século XIII admitia a existência de 10 sibilas. Ele entendia as representações das figuras pagãs como uma expressão da antiguidade perdida. Quando se pensa na representação das sibilas em relação ao zodíaco, é oportuno recordar que, segundo Rossi (1915: 280), as sibilas esculpidas por Giovanni Pisano teriam inspirado as esculturas de Agostino di Duccio, um século e meio mais tarde, nas 10 sibilas do Templo Malatestiano de Rimini. Ainda que aqui não tenhamos o número de 12, as profetisas estão acompanhadas de dois profetas, totalizando a dúzia. E no mesmo templo, Duccio representou os símbolos do Zodíaco. As esculturas de Duccio no Templo Malatestiano foram abordadas por Warburg (2008: 89-93) que mostrou como, sendo quase maneiristas na sua figuração, fazem "empréstimos" de obras de arte antiga.

Em outro local, na chamada "sala das sibilas" ou apartamento Borgia, no Vaticano, estão representadas, no teto, 12 sibilas alternando em pares com os profetas, enquanto nos painéis octogonais aparecem os símbolos do zodíaco. Ainda uma vez ali, a sibila Cimeria ou Química, tem um pano com palavras que remetem a Albumasar. Fritz Saxl em 1957 escreveu *The Appartamento Borgia*, pelo Instituto Warburg, traduzido por Eugenio Garin e publicado na Itália, pela primeira vez em 1982, como um capítulo do livro *La Storia delle Immagini*. Ali ele faz uma importante análise do ponto de vista da história social da arte, que não fora ainda feita.

Do século XV são ainda de grande relevância as sibilas esculpidas em bronze dourado por Ghiberti na porta leste do batistério de Florença, entre 1425 e 1452. A porta original, hoje restaurada, encontra-se em exposição no Museu do Duomo em Florença.

O renascimento é, na verdade, o momento no qual se

vêm cada vez mais profecias extra bíblicas e astrologia ocupando o mesmo território, frequentemente dentro de uma estrutura escatológica e legitimando o cristianismo. Não é por acaso que é neste momento, do século XV em diante, que se tem o maior número de representações das profetisas nas igrejas. Novamente aqui a junção entre astrologia e sibilas se dá, seja na literatura, seja nas representações plásticas. Podemos citar um exemplo, do final do século XV, como validação tanto das sibilas quanto de material astrológico como fontes de conhecimento religioso verdadeiro: no pavimento da Catedral de Siena, em representação marmórea monumental, estão Hermes Trismegisto e as dez sibilas. O filósofo do século XV Marsilio Ficino afirma igualmente que a astrologia foi mais uma forma pela qual os gentios chegaram aos mistérios cristãos. Dentro do seu sermão *De Stella Magorum* a estrela leva os magos ao menino Jesus não apenas pelo seu brilho e movimento, mas porque eles sabiam interpretar a posição dos astros em torno da estrela. Nessa obra ele cita as palavras de Albumasar sobre a imagem da donzela na primeira face de Virgem, que remete à Maria (Buhler, 1990: 348-371). Obnubilando as fronteiras entre o conhecimento natural e o sobrenatural foi fundamental para validar os testemunhos gentios da verdade cristã. Como afirma Settis (1985: 89-124) em um texto sobre a sibila Agripa, no seu tempo havia uma tradição divinatória que reconhecia nas sibilas um modelo insuperável de vaticínio natural, ainda que exercido entre os gentios, no entanto capaz de captar no mundo os presságios da redenção de do julgamento final. Mas, para representar os julgamentos sibilinos como vaticínio natural seria necessária exatamente essa nuance entre os saberes naturais e sobrenaturais mostrada pelos autores que traçaram a história mitológica da astrologia, retornando às suas origens de revelação, combinando e emparelhando astrólogos e sibilas como testemunhos gentios da verdade cristã. No século XVI, grandes nomes como Rafael e Michelangelo representaram sibilas em igrejas de incomensurável importância em Roma: Santa Maria della Pace e Capela Sistina, respectivamente. São dois exemplos que falam por si só, para dimensionar a importância dessas representações, mas não dão a dimensão numérica das representações das sibilas nas igrejas, na Itália. Em um espaço de poucas décadas, ao lado dos já citados pintores, destacam-se, entre os séculos XV e XVI nomes como Fra Angelico, Ghirlandaio, Andrea del Castagno, Raffaellino del Garbo, Veronese, Lorenzo Loto, Filippo Lippi, Bernardino Luini, Correggio, Dosso Dossi, dentre tantos outros que representaram as sibilas no mundo cristão. Neste contexto, não se pode compreender a profusão de imagens de sibilas, se não se

recordar as intercorrências da contrarreforma, que pelo Concílio de Trento incentiva o uso das imagens, numa reafirmação legitimada proposta já por Gregório Magno por volta do ano 600. Conforme Besançon (1997: 243-244) Gregório Magno legitimava o uso das imagens por três caminhos distintos: como contribuição para o melhor entendimento das passagens da Bíblia, mormente para os não alfabetizados sem acesso à palavra de Deus por meio da leitura da Bíblia Sagrada; rememorar a vida dos santos mártires e de Jesus Cristo; e também, promover a humildade e o compunção da alma que se percebe pecadora. O concílio de Trento foi realizado entre 1545 e 1563 e com relação às imagens, retoma claramente as determinações de Gregório Magno: “as imagens não só recordam ao povo os benefícios e dons concedidos por Cristo, mas também expõem aos olhos dos fiéis saudáveis exemplos dos santos e dos milagres que Deus realiza com o fim de que a Ele deem graças e regrem sua vida e costumes pelo exemplo dos mesmos santos e assim se voltem para adorar e amar a Deus, praticando a piedade.” (Arrivabene, 2008: 207)

Paralelamente aos determinantes do concílio, o uso didático das imagens sacras a partir de uma crescente valorização do naturalismo que evitasse a licenciosidade, os excessos de ornamento, a ignorância das escrituras, a artificialidade e a falta de decoro (equivocos mencionados no decreto tridentino) é legitimado e incentivado por obras como as de Gabriele Paleotti e Borromeo. Incentivados pelo ideário tridentino, pintores e escultores do barroco adornaram igrejas em toda a Europa e, no que concerne à representação das sibilas, destaca-se especialmente o norte da Itália, em regiões como Emilia Romagna e Lombardia.

Evidentemente se o incentivo ao uso das imagens se deu nomeadamente para Nossa Senhora, Jesus Cristo, santos e mártires, em nenhum momento estão mencionadas as imagens das sibilas que não são aludidas na Bíblia a não ser em apócrifos (Magnani, 2016: 122). Entretanto, se se compreende a necessidade persuasória da Igreja reformada, as sibilas, enquanto comunicantes com o divino e com o saber porvindouro, são extremamente eficientes na manutenção do poder político e religioso.

A CRÍTICA DA CIÊNCIA MODERNA ÀS SIBILAS

A análise astrológica da fé cristã fortalecida pelo entrelaçamento com as figuras conhecidas dos magos e das sibilas provar-se-ia imensamente poderosa e popular nos séculos XVI e XVII. No entanto, o século da ciência moderna traria muitas críticas tanto à astrologia quanto às profecias sibilinas. Diversos eruditos não hesitaram em tentar demonstrar que se tratava de pura invenção. David Blondel e Isaac Casaubon os lançam na descrença nos anos 1660. Para Vossius as profecias sibilinas tratam-se de invenções dos judeus. Para Johannes Marckius de Groninga trata-se de uma fraude atribuída aos padres. Para o holandês Antoine Vandale, as sibilas são malandras que não teriam previsto coisa alguma. A partir do final do século XVII os oráculos sibilinos foram sendo desmistificados e por volta de 1694 tornaram-se a base de um jogo para a sociedade nos Países Baixos. A profecia se torna um gênero literário de divertimento própria dos almanaques. A astrologia também se vê degradada, paralelamente, e a passagem do cometa em 1680

cria a ocasião para longos debates sobre a sua incapacidade de prever acontecimentos. Antes disso, porém, homens como Molière, La Fontaine, Bossuet, Fenelon desfecharam já ataques contra a astrologia (Monois, 2007: 351). Por diferentes motivos bispos, teólogos, céticos e racionalistas questionaram a validade das previsões a partir das influências astrais. Não foi, no entanto, sem reação que os ataques sofridos às profecias sibilinas circularam. Exemplo disso, em 1678, Jean Crasset, pregador jesuíta, em sua *Dissertation sur les Oracles des Sybilles* faz a apologia dos oráculos sibilinos, atacando diretamente as críticas feitas por Blondel. Entretanto, a partir dos finais do século XVII são cada vez menores as ocorrências das representações das sibilas nas Igrejas na Itália, ainda que em menor número sejam representadas, por vezes de maneira meramente decorativa, até o século XX. Exemplos monumentais são as quatro sibilas pintadas por Achille Casanova na Basílica de Santo Antônio em Pádua, na primeira metade do século.

CONCLUSÃO

A persuasão ideológica, seja política ou religiosa, pode vir a ser um modo essencial de exercício de autoridade e poder (Argan, 2004: 56-63). As figuras das sibilas mostraram-se, ao longo da história católica um elemento altamente eficiente neste sentido por serem indissociavelmente ligadas às necessidades humanas de saber e poder controlar o futuro. A intenção persuasória das pinturas das profetisas no ambiente católico,

consoante com a sua especial capacidade de recordar que o futuro pode ser terrível, queria suadir a todos, indistintamente, a compactuar com a ordenação de uma sociedade cristã, católica e a manutenção do poder político e religioso sobre os crentes. A sobrevivência e apropriação dos elementos pagãos no mundo católico e sua representação plástica são um exemplo eloquente da íntima relação entre arte e poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo - *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARRIVABENE, Talita Goulart - "Usos e Funções das Imagens sob o ponto de Vista da Igreja". *Outros Tempos* 5, número 6, (2008) 202- 225.

AVILÉS, Alejandro García - "Alfonso X, Albumasar y la Profecía del Nacimiento de Cristo". *Imafronte Revistas Científicas de la Universidad de Murcia*, n.º 8-9, (1992-1993), 189-200.

BAUDOIN, Claudie - "Quattro vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico". *Parchi di Studio e Riflessione La Belle Idée*. (2012), 62-70.

BESANÇON, A. - *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BEZOLD, Friedrich Von - "Astrologische Geschichtsconstruction im Mittelalter" *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft Bd. 8* (1892), 29-71.

_____ e BOLL, Franz - *Le Stelle Credenza e Interpretazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

BOTTIN, F. - *La Scienza Sperimentale*. F. Bottin (org.). Milano: Rusconi, 1990, n.º 64.

BUHLER, Stephen M. - "Marsilio Ficino's De Stella Magorum and Renaissance Views of the Magi". *Renaissance Quarterly* 43, 2 (1990), 348-371.

CASTIÑEIRAS, Manuel - "Da Virgílio al Medioevo: postille sulla rinascita della Sibilla in Campania (XI-XIII secolo)". *Arte Medievale*, IV (2016), 97-110.

DEMPSEY, Charles - "Baccio Baldini, Sibyls and Albumasar". *L'art de la Renaissance entre science et magie*, (2006), 85-98.

ELIADE, Mircea - *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 06-11.

FERRI, Silvio - *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi*. Pisa: Edizione ET, 2007.

JONES, Pamela M. - *Frederico Borromeo e L'Ambrosiana. Arte e Riforma Cattolica nel XVII secolo a Milano*. Milano: Vita e Pensiere, 1997.

MAGNANI, M. C. A. O. - "Sibilas: da Babilônia ao Brasil." *Revista Portuguesa de Humanidades*. Vol. 20,2 (2016), 115-138.

MÂLE, Émile - *Quomodo Sibyllas Recentiores Artifices Repraesentaverint*. Paris: E. Leroux, 1899.

MOMIGLIANO, Arnaldo - "Dalla Sibilla Pagana alla Sibilla Cristiana: profezia come storia della religione." *Analle della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s.3, XVII, 2, (1987), 407-428.

PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz - *Mitología Clássica en el Arte Medieval*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2016.

PARKE, William Herbert - *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali, 1992.

PERETTI, Aurelio - *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943.

ROSSI Angelina - "Le Sibille nelle arti figurative italiane". *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 18, (1915), 209-21; 427-58.

SADAN - *I Segreti Astrologici di Albumasar*. Torino: Nino Aragano Editore, 2000.

SAXL, Fritz - *La storia delle Immagini*. Bari: Editore Laterza, 1982.

_____ - *La Fede negli Astri. Dall'antichità al Rinascimento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016.

SETTIS, Salvatore - "Sibilla Agripa." *Etudes de Lettres*, 4 (1985), 89-124.

_____ - Presentazione a SEZNEC, Jean. *La Sopravvivenza degli Antichi Dei Saggio sul ruolo della tradizione mitológica nella cultura e nell'arte rinascimentali*. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

SEZNEC, Jean - *La Sopravvivenza degli Antichi Dei Saggio sul ruolo della tradizione mitológica nella cultura e nell'arte rinascimentali*. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

WARBURG, Aby - *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____ - *Opere I. La Rinascita del Paganesimo Antico e Altri Scritti (1889-1914)*. Torino: Nino Aragano Editore, 2008.

FROM PARIS TO ANGOSTURA: THE IMAGE OF THE LIBERATOR IN BETTY KAPLAN'S MINISERIES *BOLÍVAR* (1983)

Rafael Arreaza Scrocchi

Vrije Universiteit Brussel
rafael.Arreaza-Scrocchi@vub.be

ABSTRACT

This study aims to explain the plot of the miniseries *Bolívar* (1983) by Venezuelan-American director, Betty Kaplan, from its beginning when Simón Bolívar is depicted in Paris, France in 1804, until the creation of Colombia in the Venezuelan city of Angostura in 1819. Fragmenting the scenes and the events related to the life and achievements of Simón Bolívar between 1804 and 1819, this article narrates all the matters proposed through the image of the Liberator and its context contrasting the plot with Bolivarian iconography, biography and literature in order to describe the events in which Bolívar is portrayed by Betty Kaplan. Furthermore, this article shares a series of original photographs from Betty Kaplan's personal archive in order to illustrate the reader in a visual way.

KEYWORDS

Simón Bolívar | Betty Kaplan | Latin-America | Miniseries | Venezuela

INTRODUCTION

In the year of 1983, Venezuelan-American film maker Betty Kaplan (1949) produced a miniseries entitled *Bolívar*, a 600-minute biographical, political, personal and melancholic story about the achievements of the Latin-American Liberator, Simón Bolívar. The documentary, a combination of a soap opera with a melodramatic representation of the life of Bolívar, was aired on national television in Venezuela, Colombia, Ecuador, and Perú during the celebration of the bicentenary of the birth of the Liberator (1783-1983), offering and incorporating for the first time a story about the life and accomplishments of Bolívar observed through the eyes of a woman that was deeply involved with the cinematographic perception of the era of the Latin-American emancipation. Interestingly, the image of Bolívar proposed by Betty Kaplan depicts an effusive and quite unique Liberator that starts the first scene of the miniseries in Paris, France in 1804, talking about Napoleón Bonaparte and his

coronation. The actor in charge of depicting Simón Bolívar was Mariano Álvarez, a famous Venezuelan artist with an experienced and well recognized acting and theatrical career. In fact, Mariano Álvarez later on depicted Bolívar again in the film *Manuela Saenz: La Libertadora del Libertador* (2000) by the Venezuelan film director, Diego Rísquez. The peculiarity of Kaplan's point of view about the image of Bolívar is that it shows him as a man battling against all the matters in which the Liberator is portrayed between 1804 and 1819 including a very interesting chronological plot that characterizes Bolívar during the first stage of his martial career. The scenes are indeed a representation of what the Bolivarian national history, literature, and iconography registered in the past, and this article intends to narrate this plot fragmenting all these events in order to explain what Betty Kaplan depicted and crystallized through the cameras.

AN IMAGE OF SIMÓN BOLÍVAR FROM PARIS IN 1804 TO ANGOSTURA IN 1819

Betty Kaplan starts the story emphasizing several important topics that helped to shape the personality of Bolívar before becoming a leader in politics and a hero in the battle fields. Kaplan uses an image of a young Bolívar that was living a crucial moment in where he had to deal not only with the loss of his wife but also with the political confrontation that was happening between Venezuela and Spain. Bolívar, quite involved in Venezuelan politics as a member of the Patriotic Society in Caracas, was trying to figure out a way to declare emancipation from Spain while showing his frustration and anger trying to explain the reason why Napoleón Bonaparte decided to become an emperor, and later on discussing how Alexandre Von Humboldt mentioned to him that Latin-America only needed one man capable of leading a revolution against the Spanish colonies. This first scene allows the spectator to observe not only the way Bolívar looks physically, but also how he acts and reacts in front

of the guests that are about to have supper together. Using and contrasting iconography with biographic facts, Kaplan starts her miniseries portraying a very peculiar image of a revolutionary Bolívar using the facial expressions and poses registered in the past in some portraits painted by Venezuelan and international artists such as: Martín Tovar y Tovar; Tito Salas; Arturo Michelena; José María Espinoza; José Gil de Castro; Antonio Meucci; François Desiré Roulin, and many other portraits painted by unknown artists mostly discovered and later on compiled in the studies *Los retratos de Bolívar* (1964), *El rostro de Bolívar* (1982), and *Bolívar de Carabobo* (1992) of the Venezuelan collector and historian, Alfredo Boulton. These paintings and the story behind the images of Bolívar, helped Betty Kaplan to recreate and adapt her plot with the most relevant characteristics of the life of the Liberator.



Fig. 01· Simón Bolívar in París, France between 1804-1805 Unknown artist.



Fig. 02· Simón Bolívar. Portrait in Bogotá, Colombia by José María Espinoza.

The beginning of the miniseries starts with a panoramic view of the ocean, strong waves impacting the surf are shown inviting the viewer to be part of a Caribbean environment in where the image of Bolívar can be seen from far away riding a white horse in slow motion while approaching the shore and then going in the ocean with his horse. The music and the sound of the waves play together a tune that mixes a traditional Venezuelan type of rhythm known as *Joropo*, and the sound of a harp guides the rest of the instruments that accompany the scene. The music plays a fundamental role since it changes its melodies incorporating other traditional instruments from Latin-America such as the pan flute, the charango, maracas and other sounds that include the culture and traditions of different regions of the countries emancipated by Bolívar. Interestingly, while the music is playing the credits about the production of the miniseries start appearing on the screen showing the countries involved in the production and its dissemination. Venezuela with National Television Channel 8 in a coproduction between: Perú and the Pan-American Productions;

Ecuador with Chain Films of Ecuador, and Colombia's R.T.I. of Colombian Television. The name of the first episode is shown: *Vencer o Morir/To Defeat or To Die*, and the names of all the actors and actresses are progressively shown while Bolívar keeps on riding his horse against the waves. The scene finishes showing the name of Betty Kaplan as the general director of the miniseries.

In a region known as the Venezuelan Guyana, a new scene shows the Bolivarian troops and the arrival of General Bolívar in the year of 1817. The image of Bolívar looks exactly as the one painted by the Venezuelan artist, Martín Tovar y Tovar, depicting the battle of Carabobo (1821) in the ceiling of the *Salón Elíptico* (Elliptic Room) which is one of the buildings of the Venezuelan Congress. This scene and its scenario reflect an important matter included by Kaplan to show perhaps one of the most controversial moments in Bolívar's career, the trial and the decision to martially finish with the life of General Piar. [Fig.04]



Fig. 03· Simón Bolívar by François Desiré Roulin

In fact, the scene shows a discussion between the Liberator Simón Bolívar and General Piar in where both speak about the disobedience and the consequences of betrayal. Piar was indeed trying to initiate a different type of revolution against Bolívar calling for insubordination while convincing the troops to fight against Bolívar using as a motive a confrontation between races and also for promoting anarchy. Kaplan uses this situation to recreate the trial to judge Piar, mixing different events showing the types of activities the Liberator had while preparing his troops for a battle and while planning his strategies with his army. Bolívar appears dictating letters, speaking about his decrees, taking care of the information given to him by different emissaries that interrupt him with bad news about what is happening in different regions of the country while other generals are fighting the Spaniards. Many matters and confrontations can be seen and suddenly Bolívar and his troops appear fighting against the Spanish troops which defeats the Bolivarian army. Bolívar ran away with some of his Generals and they arrive to the *Laguna de Casacoima* (Casacoima's Lagoon), a location in where Bolívar can be seen swinging on a hammock sharing a monologue in front of his Generals. Author Luis Alberto Villamarín Pulido refers to this affair in his book: *The Delirium*

of the Liberator: Biography of General Simón Bolívar, an includes this interesting passage in the words of Bolívar:

We will enter triumphantly to Angostura! We will free to La Nueva Granada. We will host the tricolor pavilion on El Chimborazo and we will complete the freedom of America. Perú will be free. The glory of La Gran Colombia will be infinite. (Villamarín Pulido, 2006: 89).

Betty Kaplan makes a similar scene in where a delirious Bolívar envisions the future of the Republic while professing all these different situations that will occur. While swinging on his hammock, Bolívar speaks loudly as if he is hallucinating about his own ideas. The event opens up the door to a new topic which focuses on a new series of events all related to what the Liberator is imagining. The arrival of a messenger that brings a letter to General Bolívar with information mentioning that the Spaniards have abandoned the fortress makes Bolívar celebrate his predictions previously shared by him during the time he spent on the hammock. Betty Kaplan also uses this important moment of glory to bring in a very important figure in the Liberator's life, Antonio José de Sucre,



Fig. 04. Fragment of the painting "The Battle of Carabobo" by Martín Tovar y Tovar https://www.guao.org/efemerides/Fragmento_Batalla_de_Carabobo_de_Martin_Tovar_y_Tovar

a Colonel in charge of one of the Bolivarian legions fighting the Spaniards. Sucre will become one of the closest and most important Generals in Bolívar's life. [Fig.05]

An interesting situation is also shown during the conversation Bolívar is having with Colonel Sucre, two Generals interrupt them to tell Bolívar that General Piar has officially declared disobedience, leading his troops to anarchy and propagating a call for a racial confrontation. The Liberator gives an order to apprehend General Piar who is later on judged and executed for trying to initiate a civil war. Betty Kaplan includes this situation which is also a premonition of Bolívar while in his solitude recalls the most important moments of his military career while remembering the loss of the city of Ocumare and the apprehension of General Francisco de Miranda in the Port of La Guaira in 1812. These two moments are depicted by Kaplan emphasizing Bolívar's frustration in a melancholic fashion. The scene follows with the Liberator taking the decision to sentence General Piar with a trial, and the decision to execute him was taken after the deliberation of the judges. General Piar is

finally fusilladed with a scene that shows how Bolívar watches the event from a balcony while the bells from the church are ringing symbolizing a new beginning for the Bolivarian troops. [Fig.06]

Taking under consideration a biographical and an iconographic point of view, Betty Kaplan brings in another important figure that was in charge of leading the territory of Apure, the General José Antonio Páez. General Páez was in charge of leading all the plainsmen that later on united to Bolívar's army in order to fight against the Spaniards that were still under control of some regions in the central areas of Venezuela. Páez is portrayed as a blonde man from the plains with rustic modals, and without education, and this can be seen when he first appears drinking water and the spitting it out while talking about the presence of Bolívar. Using some of the most common characteristics of portraits and bibliographic descriptions about Páez, Kaplan recreates an image of Páez mostly taken from the investigation made by Alfredo Boulton in his compilation entitled: *20 Retratos Del General José Antonio Páez*. Here, descriptions about the physiognomy and the personality of



Fig. 05. Simón Bolívar (front) and Antonio José de Sucre (back). Original photograph from the miniseries *Bolívar* (1983) from Betty Kaplan's archive.



Fig. 06. The fusillade of General Piar. Original photograph from the miniseries *Bolívar* (1983) from Betty Kaplan's archive

General Páez gathered perhaps the most complete and unique selection of portraits, sketches and original photographs that were taken during General Páez's exile in New York. Kaplan includes a moment in where Bolívar and Páez embrace each other for the first time opening up a new chapter about the accomplishments and the importance of Páez as an strategic leader commanding his plainsmen and gaining and expanding the Venezuelan territory.

Betty Kaplan also incorporates a short reference to *El Rincón de los Toros* 1818 (the bulls' corner), in where a group of Spanish soldiers almost killed Bolívar while he was sleeping. The Liberator managed to scape with some of his men, and this scene initiates a new phase in where British troops can be seen arriving and being registered and later on deployed to specific locations. [Fig.07]

Among these depicted British men are: Colonel William Ferguson, sent to the City of Angostura; Colonel Ferriar, sent to Apure with General Páez; Colonel James Rook, sent to the British legion in Casanare under the command of General Santander; Captain Daniel Florencio O'Leary, stayed with the battalion assigned to the the Liberator. In the case of Daniel Florencio O'Leary, it is important to mention that he was Simón Bolívar's aide, and spent most of his time helping Bolívar with his correspondence and other important govermental and personal matters. O'Leary can be seen writing and even physically describing the Liberator as he did in his compilation of documents and epistles that belong to

Bolívar's personal archive. The physical description of the Liberator's visage given by O'leary shares peculiar details such as this portion quoted by John Lynch in his biography *Simón Bolívar: A Life*:

Gl B's forehead was very high, but not unusually broad. It had many wrinkles. His eyebrows were thick, but well shaped; his eyes were dark and keen; his nose rather long and handsome.... His cheek bones were salient, his cheeks sunken ever since I first knew him (May 1818). His mouth was ugly, his lips being thick, the upper one long. His teeth were regular, white and beautiful. He took particular care of them. His jaw bones and chin were long. His ears were large. His hair, which he wore long (until it began to turn gray, 1822), was extremely black and curly.... His skin was dark and rough, his hands and feet remarkably and pretty. (O'Leary e Boulton, 1964: 29-30).

Some of these characteristics are indeed noticeable when Bolívar appears on scene dictating one of his decrees better known as the Angostura Address written and presented in the City of Angostura in the year 1819. The anticipation and the preparation of the corpus of this document is included by Kaplan while showing a sequence of scenes in different scenarios showing how the Liberator went back and forth with his thoughts while dictating and rewriting parts of the first draft of this decree. The moment re-imagined by Betty Kaplan shows a common image of Bolívar dressed up as the Liberator with his red and blue suit and with his sword and medals of honor as registered



Fig. 07· Betty Kaplan (center) directing the scene of the arrival of the British troops in the city of Angostura (Ciudad Bolívar), Venezuela. Original photograph from the miniseries *Bolívar* (1983) from Betty Kaplan's archive.



Fig. 08· Simón Bolívar in Angostura by the Romanian painter, Samys Mütznér. *Bolívar, Simón. Discurso De Bolívar En El Congreso De Angostura* (15 De Febrero De 1819). Caracas, 1919.

in most of the portraits of the Liberator. Interestingly, Kaplan includes some extracts of the Angostura Address while the ceremony happens in front of the Congress that witnessed the Liberator exposing his ideas and proposing his project for a Constitution of the Republic of Venezuela:

Having demonstrated through this act my devotion to the freedom of Venezuela, and aspiring thereby to the glory of being counted among her most loyal patriots, allow me, Sir, to express with the frankness of a true member of the republic my respectful thoughts on this Project for a Constitution, which I take the liberty of offering to you as proof of the sincerity and candor of my sentiments. As it deals with the well-being of everyone, I dare to presume that I have the right to be heard by the representatives of the people. I know too that my project will perhaps seem ill-conceived, impracticable. Nonetheless, Sir, kindly, accept this effort which is not so much the effect of a presumptuous whim as it is the tribute of my sincere submission to this congress. In addition, as it is your function to create

a political body and, it could even be said, to create an entire society, beset by all the hazards inherent in this most difficult and singular circumstance, perhaps the plea of a citizen can alert you to the presence of a hidden or unanticipated danger (Bolívar, Fornoff, Bushnell, 2003:33).

Kaplan mixes an effusive and passionate Simón Bolívar for the scene in Angostura. Many aspects of the Liberator political skills can be seen while he speaks, while he reads out loud, and overall, while he emphasizes the need of a Constitution through his eloquent discourse. The scene and its scenario were prepared and recorded in the City of Angostura, in the same house in where Bolívar publicly pronounced his Angostura Address in 1819. An interesting detail of the physical characteristics of this image of Bolívar in Angostura proposed by Betty Kaplan, is that it resembles a sketch made by the Romanian painter Samys Mütznér¹ [Fig.05] that was requested by the Venezuelan Government in 1919 for an international

1. For details about this image and the story behind it, see: Arreaza, Scrocchi R. "A Peculiar Image of the Latin American Liberator Simón Bolívar by the Romanian Artist Samys Mütznér." *Brukenthal. Acta Musei*. 12.2 (2017): 431-433.



Fig. 08 · A scene of the Bolivarian Army following Simón Bolívar across the Andes. Original photograph from the miniseries *Bolívar* (1983) from Betty Kaplan's archive.

publication that contained the story of the Angostura Address and a copy of the original document written by Bolívar that was disseminated through the *Correo del Orinoco*, the most important press established in Venezuela by the Liberator. Regarding the *Correo del Orinoco*, Betty Kaplan shows how Bolívar revises and notifies to the government printer, Mr. Andrés Roderick,² how to incorporate more news that are important and quite relevant to inform the people of Venezuela about the new Constitution and what is going on in some of the regions of the plains of Apure. [Fig.08]

The press played a fundamental role not only informing people but also allowing Bolívar to share his thoughts and the results of what was going on in all the regions that were fighting against the Spanish troops. Betty Kaplan pays detailed attention to this matter by not only including Mr. Rodrick in a scene with Bolívar, but also by showing how the Liberator makes the printer to stop the current issue making him start a new version incorporating recent news that arrived with information about new accomplishments and defeats in the plains of Apure.

2. For more information about Mr. Andrés Roderick and his influence in the dissemination of news and journalism from the era of the Venezuelan emancipation, see: Grases, Pedro, Pietri A. Uslar, Prisco R. Di, and Horacio J. Becco. *Escritos Selectos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.

A transition between scenes occur and Kaplan uses the melody of a harp to introduce a new topic about a situation that happened with the detention of two schooners that were confiscated by the Venezuelan government. These boats property of the United States of America, were caught with ammunitions, and the matters related to this diplomatic issue are discussed in a controversial conversation between Mr. Irwin, a diplomat representing the US, and Bolívar. The conversation among Mr. Irwin and Bolívar exposes the facts that happened when the schooners were apprehended. An exchange of thoughts and reasoning about why the Venezuelan government decided to stop these two boats (Tiger and Liberty) (Calderas, 1984:60) is depicted by Kaplan including a diplomatic altercate Bolívar has with Mr. Irwin. This situation happens in Angostura in 1818 the same year when General Santiago Mariño announces his unconditional support to Simón Bolívar. The Liberator receives the news from General Urdaneta and announces that now is the moment to go to Caracas. At the same time, Bolívar is shown in a melancholic scene in where he dictates a personal letter to his aide Mr. Martel. The epistle is for Josefina Machado, better known as *Pepita*³, a lover Bolívar had in Caracas. Kaplan shows how Bolívar dreams about *Pepita* receiving him in Caracas and suddenly the dream ends with a new phase including topics from the newspaper coming from the South, Perú and Argentina with news about General José de San Martín defeating an army of 7,000 men and being proclaimed the Liberator of the South and Perú. Newspapers from Great Britain are also read and the information shares the same news about General San Martín.

Simón Bolívar named General Francisco de Paula Santander to be in charge of all the matters in the region of Casanare in Nueva Granada, and Betty Kaplan depicts this moment of fraternity between Bolívar and Santander. The Liberator is also eager to control all possible territories and decides to send General José Antonio Páez to Caracas. An interesting scene shows how the Liberator paid tribute to his Generals and troops, and a medal was given to General Páez and his aide Pedro Camejo. Diversity is also shown in a panoramic angle including soldiers, Indians, slaves, black and white people, and followers of the Bolivarian army, while the Liberator tries to convince General Páez

to take his troops to Caracas, however, Páez does not seem to be too interested about going to the Capital without knowing what is going on with the other parts of the regions still battling against the Spanish General Morillo. An important correspondence is also given to Bolívar by General Lara with the news about the region of Nueva Granada controlled by General Santander and his troops. With support from General Santander, Bolívar organized and executed a military campaign with his troops going across the snowy mountains of the Andes and defeating the Spanish army winning the Battle of Boyacá on August 7, 1819.

Nueva Granada fell under control of the Bolivarian troops, as well as the City of Cartagena a couple of years later in October 1821. The Liberator was then declared president and Santander Vice President. Bolívar left Santander in charge of Nueva Granada and continued fighting in the South in Ecuador and Perú. All these moments are synthesized by Betty Kaplan in a chronological and precise way, following and including many of the national dates, events and descriptions that were previously registered in books such as the literary classic written in 1881 entitled: *Venezuela Heroica* by Venezuelan author Eduardo Blanco who in a poetic narration explained what happened in the most important battles fought in Venezuela. It is important to mention that Blanco's description about the Liberator during the beginning of the era of the emancipation emphasizes the personality of Bolívar in the battlefields:

Sólo Bolívar no se conmueve; superior á las veleidades de la fortuna, para su alma no hai contrariedad, ni sacrificio, ni prueba desastrosa que la avasalle ni la postre. Sin detenerse á deplorar los hechos consumados, alcanza con el relámpago del génio los horizontes de la patria (Blanco, 1881).

The crossing of the Páramo de Pisba in 1819 is portrayed by Kaplan in a bucolic way, taking under consideration several aspects shown in the paintings of the Venezuelan iconic images of this adventure planned by the Liberator. The scenery shows how Bolívar and his troops go across a difficult pathway fighting against the inclement weather that is affecting the soldiers and horses recreating the environment of the paintings of the Venezuelan artist, Tito Salas,⁴ in where the Liberator

3. For a deeper study on Pepita see: Chávez, Peralta S. *Sueño Y Realidad De Simón Bolívar*. México: Ed. Renacimiento, S.A, 1960.

4. For these portraits of Simón Bolívar in the Andes see: Pineda, Rafael. *La Pintura De Tito Salas*. Caracas: E. Armitano, 1974.

can be seen wearing a dark cape while looking at his soldiers dying of hunger and hypothermia. The adventure across the Andes ends and Bolívar arrives with his troops to an area where a military camp is established and a long scene showing the organization and the formation of the Bolivarian army can be seen while the Liberator rides his horse with his aides exploring the territory for the next confrontation against the Spanish troops. General Barreiro, a Spanish commander of the Spanish camp is informed about the presence of Bolívar, nonetheless, Barreiro is skeptical about the news since he sees impossible that Bolívar and his troops can be approaching to Boyacá. The battle of Boyacá starts and the Spanish army attacks the Bolivarian troops. General Barreiro is defeated by Bolívar's soldiers, apprehended and sent to the Liberator. An interesting scene starts happening when Simón Bolívar recognizes one of the Generals that has been captured, his name is General Binoni, a Venezuelan traitor that help the Spaniards to take control over the Fort Bolívar was protecting in Puerto Cabello during the fall of *La Primera República* (the First Republic). A flashback begins to show the moment when the Liberator lost the Fort in Puerto Cabello. Kaplan re-imagined the event using Bolívar's words to narrate the story, Kaplan also uses a letter that was handled to General Francisco de Miranda who was having supper with another traitor, General Piar. The epistle read by Miranda mentions the reasons why Bolívar had to run away abandoning his position in the Fort and Betty Kaplan uses the same exact words written by the Liberator to interconnect a dual image of the Liberator that recalls the past in an introspective way:

I was presumptuous enough to believe that my desire to succeed and my ardent zeal for my country would supply the talents that I lacked as a commander. I therefore beg you either place me under the orders of your lowest ranking officer or grant me several days leave to compose myself and to recover the confidence that I lost in losing Puerto Cabello. On top of this there is the state of my physical health, for after thirteen sleepless nights and extremes of responsibility and anxiety, I find myself in a condition of virtual collapse.... I did my duty, General, and had but a single soldier stayed with me, I would have fought on, but they abandoned me through no fault of mine.⁵

This situation finalizes when Bolívar tells General Santander that Binoni the traitor must be hung, and the rest of the soldiers that were apprehended will be kept alive to exchange them with the Spanish troops. Kaplan also incorporates an interesting phrase mentioned by the Liberator while he watches Binoni's body hanging. Bolívar says that Binoni was the reason why Venezuela lost *La Primera República*, and the reason why General Francisco de Miranda was captured and sent to the Spanish prison known as *La Carraca* in where he died. General Santander is asked to only execute this man keeping the rest of the soldiers alive since they are war prisoners and deserve to be judged. Simón Bolívar can be seen riding his horse in Bogotá in 1819, and another important event is depicted when Bolívar and his Bolivarian army take over Nueva Granada. Bolívar celebrates and also names General Santander as the president of the United Provinces of Nueva Granada, at the same time, Bolívar speaks about his departure back to the City of Angostura in Venezuela to take care of a new conflict, a new division between Venezuelan Generals that are not following the rules established during the creation of Colombia and the agreements taken during the ceremony:

On the 17th of December, 1819, Congress decreed the creation of Colombia by the union of Venezuela, Nueva Granada and Quito into a single republic. Bolívar was then elected president. Don Antonio Zea was elected vice-president for Venezuela, and Santander for Nueva Granada (also called Cundinamarca). No vice-president was elected for Quito. The organization of Quito was deferred until the army of freedom should enter that city. The dream of Bolívar had come true again, and his prophecy made in Jamaica in 1815 had become a reality (Sherwell, 1921:130).

Bolívar, a man of unity, is depicted by Kaplan in a difficult situation dealing not only with the imminent fragmentation and disobedience of his close Generals and the troops he left in charge of the region in Angostura, but also, the Liberator can be seen deeply impacted when he is informed about the execution of many Spanish soldiers he left in Nueva Granada. General Santander decided to eliminate these men

5. Bolívar to Miranda, 12 July, 14 July, 1812, O'Leary, *Memorias*, XXIX, 11-13.

without a fair trial while Bolívar appears regretting that this unnecessary killing could be really happening. The Liberator mentions the impact this matter will have against the republic not only politically but also demographically, and reacts negatively with what General Santander has decided to do to these soldiers. It is important to mention that Venezuela lost more than one third (Dominguez, 1974: 247) of its population during the emancipation war, and these numbers had a very negative impact in the development of the new society and its new generation. Bolívar reacts with frustration and decides to ride his horse towards Angostura in order to help Francisco Zea to deal with the chaos and the divisions that are happening among the Bolivarian troops. Interestingly, Bolívar meets with General Antonio José de Sucre in the middle of a river. The moment shows how the Liberator embraces Sucre while telling him that destiny has something prepared for him. Bolívar invites Sucre to come with him to Angostura and a new relationship between these two men starts. The Liberator arrives to the City of Angostura, and Francisco Zea receives him and takes him to the podium in where Bolívar will speak in front of the congressmen and Betty Kaplan crystallizes the moment in a similar way as it was narrated in the book *Bolívar Hoy* by the Venezuelan writer Arturo Uslar Pietri:

El 17 de diciembre en la mañana, el Congreso, presidido por Zea, aprobó por unanimidad el Proyecto de Ley que creaba el Nuevo Estado. Es un modelo de concisión y de comprensión. Consta de tres considerandos y de catorce artículos. Allí cupo toda la grandeza del propósito. El Congreso de Venezuela toma la inmensa decisión para su propio país y asume con grandiosa sencillez la representación del viejo virreinato, al proclamar que a su 'autoridad han querido voluntariamente sujetarse los Pueblos de la Nueva Granada, recientemente libertados por las Armas de la República'. Las razones invocadas son las más inmediatas y evidentes. La unión elevará a los dos países 'al más alto grado de poder y prosperidad, la separación haría imposible aprovechar la suma de todas las ventajas y consolidar y hacer respetar la Soberanía', el propósito no era nuevo, sino que había sido adoptado con anterioridad y las vicisitudes de la guerra impidieron verificarlo (Uslar, 1990).

Finally, the Liberator brings back unity and peace with his words and presence, and the City of Angostura is again the protagonist of a very important moment in Latin-American and in Bolivarian history in general.

CONCLUSION

It is important to mention that Betty Kaplan incorporates many peculiar aspects of the Bolivarian history that are quite rich in content paying detailed attention to unique events she portrayed as part of the transition that occurs during all the years covered from the scenes in Paris in 1804 until the Address of Angostura in 1819. Betty Kaplan's miniseries about the life of Bolívar also brings the spectator a vast use of sources of information primarily guided by original writings of Bolívar including epistles, literature, history, biographies and iconography. The originality of this miniseries, the plot, and its multicultural approach to the life and image of Simón Bolívar, includes a sophisticated representation of the scenarios and the people related to the Liberator. Betty Kaplan

captured and re-imagined the Latin-American diversity through the use of an adequate inclusion of cultures, accents of different regions, folkloric representations, and traditions related to the story and image of Bolívar. Moreover, Kaplan presented a quite sophisticated and global perception of her vision, covering aspects from the moment when Simón Bolívar met Alexander Von Humboldt in Paris in 1804, until the creation of his project for a constitution better known as the Address of Angostura in Venezuela in 1819. This article explores new venues within the audiovisual image of the Liberator, and opens the doors to a peculiar theme related to the figure of Simón Bolívar in Latin-American popular culture that has not been deeply explored or narrated.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

ARREAZA SCROCCHI, Rafael — "A Peculiar Image of the Latin American Liberator Simón Bolívar by the Romanian Artist Samys Mützner." *Brukenthal. Acta Musei*. 12.2 (2017): 431-433.

BLANCO, Eduardo — *Venezuela Heróica: Cuadros Históricos*. Caracas: Imprenta Sanz, 1881.

BOLÍVAR, Simón, Frederick H. Fornoff, and David Bushnell — *El Libertador: Writings of Simón Bolívar*. New York: Oxford University Press, 2003.

BOULTON, Alfredo — *Los Retratos De Bolívar. [with Portraits.]*. Caracas, 1964.

_____ - *20 Retratos Del General José Antonio Páez*. Caracas: Ed. de la Presidencia de la República, 1973.

CALDERAS, Freddy — *Bolívar Frente a Estados Unidos*. Maracaibo, Venezuela: F. Calderas, 1984.

CHÁVEZ, Peralta S. - *Sueño Y Realidad De Simón Bolívar*. México: Ed. Renacimiento, S.A, 1960.

DOMINGUEZ, Jorge I. — "Political Participation and the Social Mobilization Hypothesis: Chile, Mexico, Venezuela, and Cuba, 1800-1825." *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 5, no. 2, 1974, pp. 237-266.

GRASES, Pedro, PIETRI A. Uslar, PRISCO R. Di, and Horacio J. BECCO — *Escritos Selectos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.

LYNCH, John - *Simón Bolívar: A Life*. New Haven: Yale University Press, 2006.

PINEDA, Rafael — *La Pintura De Tito Salas*. Caracas: E. Armitano, 1974.

SHERWELL, Guillermo A. - *Simón Bolívar (the Liberator): Patriot, Warrior, Statesman, Father of Five Nations; a Sketch of His Life and His Work*. Place of publication not identified: Bolivarian Society of Venezuela, 1921.

USLAR, Pietri Arturo — *Bolívar Hoy*. Caracas: Monte Ávila ed, 1990.

VILLAMARÍN, Pulido L. A. *The Delirium of the Liberator: Biography of General Simón Bolívar*. Bogotá, D.C. — Colombia: Ediciones Luis Alberto Villamarín Pulido, 2006.

WEBSITES

<http://www.bettykaplan.org/>

https://www.guao.org/efemerides/Fragmento_Batalla_de_Carabobo_de_Martin_Tovar_y_Tovar

ACTUAL-NO.1

AVANT-GARDE MEXICAN REVOLUTIONARY NATIONALISM: UNIVERSALIZATION OR COSMOPOLITANIZATION? DAVID ALFARO SIQUEIROS' "THREE CALLS..." AND MANUEL MAPLES ARCE'S ACTUAL NO. 1 (1921)

David A.J. Murrieta Flores

University of Essex

dajmf1986@gmail.com

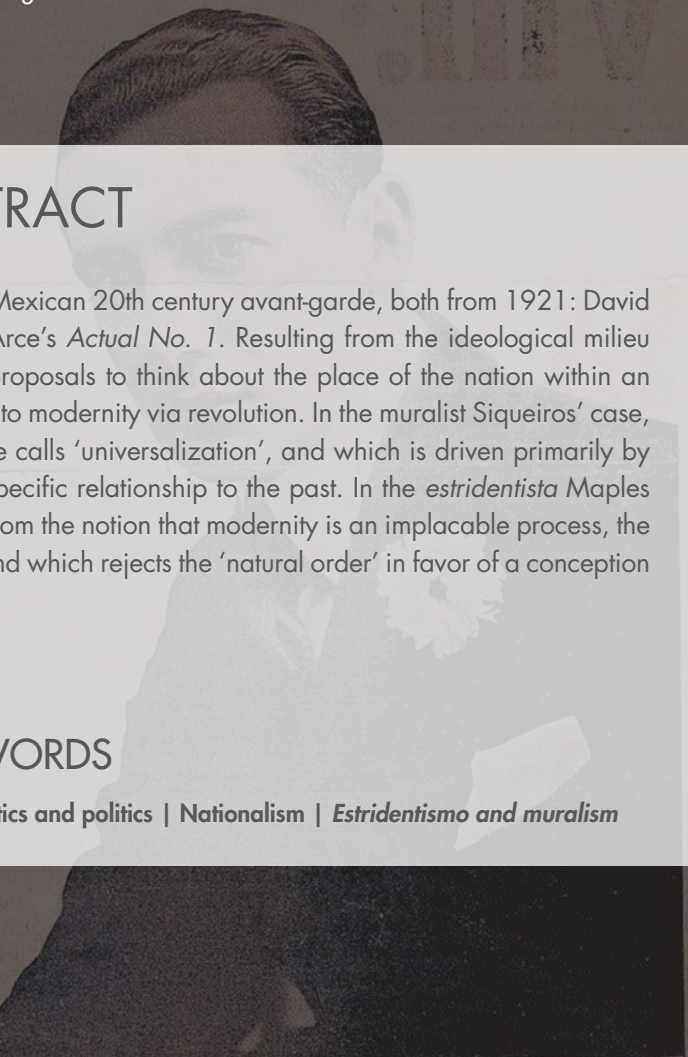
Iluminaciones Subversivas de Renée Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit, etc., y Algunas Cristalizaciones Marginales.

ABSTRACT

This essay compares two foundational manifestos of the Mexican 20th century avant-garde, both from 1921: David Alfaro Siqueiros' "Three calls..." and Manuel Maples Arce's *Actual No. 1*. Resulting from the ideological milieu of the Mexican Revolution, these texts contain distinct proposals to think about the place of the nation within an international context, after the successful entry of Mexico to modernity via revolution. In the muralist Siqueiros' case, to think the Mexican nation implies a process of what he calls 'universalization', and which is driven primarily by a classical understanding of the 'natural order' and a specific relationship to the past. In the *estridentista* Maples Arce's case, his call for a 'cosmopolitanization' derives from the notion that modernity is an implacable process, the access to which necessitates no relationship to the past and which rejects the 'natural order' in favor of a conception of the modern as urban.

KEYWORDS

20th century avant-garde | Mexican modernism | Aesthetics and politics | Nationalism | *Estridentismo and muralism*



E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAO SAN-RAFAEL-SAN
I LAZARO

Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales,—única y elemental finalidad estética,—es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacuera de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "switch". Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max-Jacob, y es sensacionalismo por lo que respecta a aquel periodista circunspecto, mientras estamos en el plato de superación, sin perder el equilibrio, intencionalmente equivocado, ignora, si aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estrellado o una gota de agua al microscopio.

"Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samocracia". A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Buzzi, Cavacchioli, etc., me superpongo mi apasionamiento desivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organilleros pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoista leído en la primera explosión ultráica de Parisiana, y esto, sin perforar todas esas poematizaciones (sic) entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturipedos "specimen".

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos recién extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente—Ruiz Hidobro— junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades, volutas azules de los obreros explosivos

lio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicitario de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventrada con hijas cauderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica de archivos cronológicos.

Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detorsoria. Ya los futuristas anti-seleográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles, transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas, recién agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M. M. A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas extermina todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. Perpletemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los "Nocturnos", y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El hano azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

ANGUARDIA ESTRIDENTISTA

INTRODUCTION

This essay will draw a comparison between two fundamental manifestos for the Mexican *avant-garde* of the first half of the 20th century, and which appeared within months of each other: “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación Americana” (May 1921) (“Three Calls of Current Orientation for Paintings and Sculptors of the New American Generation”) by muralist David Alfaro Siqueiros (1896-1974), and *Actual No. 1* (December 1921) by poet Manuel Maples Arce (1898-1981). The former, published in Barcelona as part of the single-number magazine *Vida-Americana* which Siqueiros helped edit, was one of the most influential starting points for the artistic movement which not too long after would be known as Mexican muralism. However, the extent of its repercussions in the country’s cultural milieu was not limited to visual arts, and it seems to have also been an important referent for Maples Arce (Rashkin, 2014: 67), whose manifesto contains comparable ideas and an *avant-garde* approach that cannot be reduced to literature alone. *Actual No. 1* is the founding document of *estridentismo*, often called Mexico’s first vanguard movement and the subject of a scattered historiography that pales in comparison to that which has been produced around muralism.

The contemporaneity of the two manifestos signals the birth of *avant-gardism* in Mexico, a historical conjunction that in the year 1921 comes to include the end of the mass armed mobilizations of the Revolution as well as the consolidation of the government of undefeated general Álvaro Obregón, who promoted the implementation of a nationalist cultural program throughout the entire country by Secretary of Education José Vasconcelos (December 1921-July 1924). An anti-positivist, Revolutionary intellectual, Vasconcelos established a

series of long-lasting connections between the newly formed State and its artistic agents, of which many that were affiliated with his ideals came to occupy important government positions¹. Along with the promotion of schools and libraries, the arts were to homogenize the country.² The growth of the muralist movement is owed, in large part, to Obregón’s and Vasconcelos’ national project, which started commissioning them ever since 1922. In this sense, all of the arts became enmeshed in the process of identity-construction as a result of the Revolution, and were thus employed by the state to consolidate its power. Nevertheless, politically-inclined artists of the period were uniquely positioned in what they saw as a historical crossroads, and they used the opportunity to attempt to modulate the power of the state to their own interests and positions³.

With the armed and ideological conflicts of the Revolution still but a few years in the past, the artistic environment in the Mexico of 1921 was deeply connected with the diverse and often divergent philosophical and political currents that both preceded and arose during the Revolution itself. Vasconcelos and the intellectuals that followed the currents developed by the *Ateneo de la Juventud Mexicana* ever since 1909 were enmeshed with those who borne enthusiasm for Zapatista collectivism, the Marxism of the Russian Revolution, and the heterogeneous mixture that was often the result of the sheer multiplicity of this convergence. In the re-evaluation of the Mexican identity that was implied in the process of revolution, artists from all fields rose forward to offer practical answers regarding the way forward. They offer competing versions of the nation, by which I mean not only a teleological, ethnographic projection of a certain State but also the place it occupies as an image among others that suffer from the same tensions: nationalism as a cultural politic relates directly to an international positioning.

1. See, for example, Evodio Escalante, “Los proto-contemporáneos en La Falange (1922-1923)”, in *América: Cahiers du CRICCAL* 21, 1998.
2. For more detail on Vasconcelos’s educative project see Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista historia de la educación latinoamericana*, 7(6), pp. 137-157; Federico Lazarín Miranda, “José Vasconcelos: Apóstol de la educación”, *Tiempo* [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_elV_num25_11_14.pdf accessed 1 October 2015].
3. The clearest example of this is perhaps Diego Rivera’s explosion as Mexico’s premier artist; as a communist and eventually a Trotskyist, his murals embody the political aesthetic of a Mexican modernism shaped by Marxist philosophy of history. Siqueiros’ (Stalinist) communism played an important role in his artistic activity, and Maples Arce’s own Bolshevistic tendencies were key in the configuration of *estridentismo* as political movement in the urban environment of Xalapa, under the employment of the socialist governor of Veracruz, Heriberto Jara.

The call from both manifestos to 'universalize' and 'cosmopolitanize' registers these tensions, as will be seen below, as a historical and philosophical endeavor that must be addressed by a double movement best conceptualized as a dialectic between the national and the international. Nevertheless, this relatively simple methodological concern for these artists is further complicated by the constant intrusion of a level smaller to the national, the locality with which, most obviously in *Actual No. 1*, whatever kind of political discourse must come to grips with. The meanings of those concepts were not so clear-cut, which is why even if I am writing about competing nationalisms I must also emphasize that they are often complementary as well.

The connections between the muralists, politics, and their construction of a Mexican nationalism has already been widely studied by art historians. In contrast, the *estridentista avant-garde* has been mostly limited to scholarship in the discipline of literary studies, with several recent contributions from art historians. The latest, most comprehensive study belongs to Elissa J. Rashkin, whose book *La Aventura Estridentista* (2009) presents the current founded by Maples Arce in *Actual No. 1* as more than just an artistic 'style' or 'school', developing a cultural history of it as an aesthetic movement that comprises literature, visual arts, and political activity in equal measure. The book follows a relatively recent line of academic studies that results from a situation best described by Tatiana Flores in her article "Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico" (2009):

The extraordinary developments of this decade are attributed to a narrow group of male artists, in particular los tres grandes: [Rivera, Orozco, Siqueiros]. [...] The artistic visual languages that arose tend to be grouped under the generalizing rubric of "Mexican School," giving the false impression of a premeditated uniformity [...]. Only when one takes as a point of departure a broader vision of *avant-garde* art in Mexico do artists typically regarded as minor gain greater recognition. (Flores, 2008: 12)

Flores' broader vision allows her to better draw the heterogeneity of the 1920s in Mexican art, which included important women artists that participated directly in *estridentismo* such as Tina Modotti and Lola Cueto, or who were closely associated with the muralists, like Frida Kahlo. The dominance of Kahlo's figure as the quintessential Mexican woman artist nonetheless reflects

the same historiographical operations that led to the privileging of "the big three" as the embodiment of a national(ist) culture over the versions offered by other artists and writers, whether in Vasconcelos' *ateneísta* line (such as the Contemporáneos group), the militant communists of *El Machete* magazine, or the *estridentistas* themselves. Flores' idea of a "premeditated uniformity" that applies to the producers of visual culture in the 1920s permeates many, if not most, studies of *estridentismo* beyond Rashkin's. In these works, as well as in older literature such as Luis Mario Schneider's fundamental anthologies of *estridentista* texts, there is a tendency towards treating *estridentismo* as a uniformity, which risks homogenization and erasure of internal fractures. Thus, the straining that *estridentismo* undergoes from its appearance in 1921 till the separation of its members in 1928, resolved by Lynda Kilch in "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa" (2010) by dividing its production into two phases (1922-1925, 1925-1927), could be conceptualized instead as an oft-contradictory series of continuities.

This approach would be more in line with Ignacio M. Sánchez Prado, who in "Vanguardia y campo literario: La Revolución Mexicana como apertura estética" (2007) proposes a cultural hegemony yet to be constructed in the 1920s, a panorama from which the aesthetics and politics of the various strands of nationalism are consistently contested. 'Nation' is still here an empty signifier, and the Mexican Revolution as a historical process represents an *opening*, which is to say the realization by political and artistic agents of the existence of myriad possibilities of granting the nation with a particular content of words, images, identities, political positions, and so on.

The two documents that I have selected for comparison represent well the scrambling of distinct positions described by the historiographical revision above – which is to say the non-hegemonic situation of cultural discourse in 1920s Mexico – as well as they represent their points of crossing. The two visions and interpretations of nationalism that followed from these foundational manifestos show, ever from 1921, the many similarities and differences that translate into comparable, yet quite distinct, aesthetic and political positions directly related to the Mexican Revolution and its place in modernity. I will proceed chronologically by analyzing Siqueiros' "Tres llamamientos..." first, and I will focus especially on key terms that seem to articulate each manifesto into a discursive apparatus. Some of



Fig. 01- Vida-Americana #1. Houston, International Center for the Arts of the Americas, 1921. Digitalized archive version.



Fig. 02- Manuel Maples Arce, Actual No. 1: Hoja de vanguardia. Mexico, Museo Nacional de Arte, 1921.

“TRES LLAMAMIENTOS...”

these terms overlap from one manifesto to the other, the comparison of which will provide the concluding remarks of this essay. While these two manifestos have been previously compared (Flores, 2004: 215-219), the approach taken here focuses on the main discursive elements (such as nature and its association with modernization) related to the issue of the tension between the national and the international, defined in each text as a need to “universalize” (according to Siqueiros) or to “cosmopolitanize” (according to Maples Arce).

Siqueiros’ manifesto was published originally, as referred above, in *Vida-Americana*, a journal that he helped edit and which appeared in Barcelona, Spain, in May of 1921. Despite its organization in Europe, it presented itself as a vanguard publication of North, Center, and South America, and its editorial aim was to reach not a wide audience but one primarily made

up of “businessmen, intellectuals, and industrialists” (de la Rosa, 2015: 24). Written and illustrated by a “new generation”, the articles in the journal were dedicated to contemporary American issues and cultural items such as the development of oil extraction in Mexico, education in the United States, or the music from Brazil, asserting its geographical interests in a manner that reinforces the striking claim at the top of the cover: “WE SHALL NOT MAKE HISPANIC-AMERICANIST LITERATURE”. Like the hyphen between the words *Vida* and *Americana*, the magazine develops a modernist link that refuses the separation of art from life, in the process establishing new and unexpected connections that might at first not seem relevant to an artist, an industrialist, an intellectual, and so on. Instead, the hyphenation serves as a connection that subverts expectations in a way that introduces said subject positions to each other as equivalent, ideally provoking new relations

between, for example, a writer and the oil industry, relations that do not assume an inherent separation that would conventionally dictate that the writer's practice has nothing to do with industry. It is worth emphasizing that by the end of the First World War oil becomes the most important natural resource for its value in many different industrial enterprises, meaning that these artists were possibly quite conscious of the renewed relationship towards nature and the mechanical. The *avant-garde* at large is based on the overturning and the questioning of these relationships, and *Vida-Americana* hints consequently at the geographical dislocation of its production and its presentation; the prices given are in dollars, pesetas, and francs (US, Spanish, and French currencies respectively), bringing to bear the displacement of its very demand and offer, at least in places that at the time attracted many 'americanist' intellectuals and artists. [Fig.01]

In the case of "3 llamamientos...", the renewed relationship towards nature and the mechanical implies a synthesis, the result of a dialectical process: Siqueiros exclaims that "as an indelible principle in the cementation of our art, LET US REINTEGRATE to painting and sculpture their DISAPPEARED VALUES, also adding to them NEW VALUES!! Like the classics, let us realize our work within the inviolable laws of aesthetic equilibrium!"⁴ (Siqueiros, 1921: 2) Siqueiros, however, was no regular classicist, and immediately follows this statement by exclaiming "LET US LIVE OUR MARVELOUS DYNAMIC EPOCH! Let us love the modern mechanics that puts us in contact with unexpected plastic emotions; the actual aspects of our daily life, the life of our cities in construction." The manifesto's concern with "outside" and "exotic" influences, which do not respond to the "vigor of our great racial faculties"⁵ suggests that the classicality referred to here is one that is contextually subjected to a particular *land and people*, which the text later reinforces by calling for a re-appreciation of pre-Columbine cultures, upon which a new aesthetic was to be founded. The past of "disappeared values" means, therefore, 'native values', and the language of *reintegration* and *addition* indicates historically grounding something once more into the flow of history.

Currently, American artistic work is out of synchrony with the history of the world, it is out of time, and modernity represents an opening of the possibility to correct the course of American history: the "orientation of actuality" of the manifesto's title brings to bear a philosophy of progress that is inevitable as long as there is the will to ground it in contingency. According to Natalia de la Rosa, Siqueiros emphasized in a drawing also found in *Vida-Americana* "the idea of a universal rhythm due to the fact that mathematical rules reveal such a harmony" (de la Rosa, 2015: 33-34), which not only references the image on the cover but also drives the point of a rationalist nature that develops a cadence in the flow of time. Modernity becomes a natural occurrence, and access to it a matter of knowing what those rhythms are, the form that its flow takes.

Siqueiros's jab against Futurism ("which naively tries to crush the previous invulnerable process") describes history as indestructible, limiting the idealism of unbridled Romantic creativity with a materialist sense of its surpassing of the capabilities of an individual or a group. In the double movement of reintegration and addition, however, another possibility is drawn: manipulation and its further collective realization in *construction*. History is the "GREAT FLOW" (Siqueiros, 1921: 2) of which the artist and his/her society can participate, but only inasmuch there is a will to *synchronize* with it by manipulating and constructing the body politic that corresponds to it at a certain point in time. There is a dialectic of stillness and dynamism at the heart of this conception of history, the resolution of which Siqueiros suggests leads to Nature (in its classical, lawful aspect), conceived also as a body in need of manipulation: "the puerile theories that we have embraced frenetically in the past few years in America, the sick branches of "IMPRESSIONISM", a tree pruned by PAUL CÉZANNE, the restorer of the essential" (Siqueiros, 1921:2). By means of the "synthetic energy" with which the pre-Columbine cultures came to develop a knowledge of nature, the modern subject can also come to construct an epistemology that reaches to the core of the rationality of the natural, in the same way that Cézanne, by correcting the course of history, reveals the truth that has been obfuscated by the attempt to *imitate* instead

4. The version referred to here is the digital copy of the original document provided by the International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. It was downloaded on January 15, 2017.

5. Race theory was a key factor of the Mexican (and by extension, Latin American) identity according to the *ateneísta* intellectuals, of which the most vocal and prominent member to argue for it was José Vasconcelos. Racial categories permeate his work, and with it, the nationalist discourse that emerged from the 1920s. Vasconcelos' later attraction for fascism is not as surprising as it might initially seem considering the entire cosmology of the Mexican nation was built upon racial theories and racial science.

of *know*. Siqueiros uses this synthesis of natural and modern in metaphors across the entire manifesto, railing against the mimetical principle in art, coming to develop a conception of art as yet another system of knowledge designed to reach the truth. In other words, art becomes as important as science in the cause of progress. One of those metaphors reads: "Let us amass and solidly plant our own commotion before nature with a strict adherence to the truth." Understood as a rejection of imitation (of "exotic" influences from Europe, of nature...), to be true is to be *natural*.

The rationality of nature and the quest for truth as matter of knowledge crucially coincides with the appeal to belong to the here and now – grounding oneself into the flow of history is only possible through the synthesis effected in *construction* (reintegration and addition). There is, however, a *false* way in which that grounding takes place, and Siqueiros here rejects the undercurrents of a nationalist art based on "*reconstruction*": "INDIANISM", "PRIMITIVISM", "AMERICANISM" [...], so in vogue among us and which are leading us to STYLIZINGS of ephemeral life." (Siqueiros, 1921:2) These reconstructions do not last because they are but imitations of the past; they do not reintegrate, nor do they add, and quickly become reduced to an archeological

exercise whose truth is in doubt because they belong not to the here and now but to an immediate past attempting to senselessly imagine the distant one. They are not natural but artificial, they do not provide knowledge, only a series of pleasures: "Let us discard the theories based on the relativity of "NATIONAL ART", LET US UNIVERSALIZE! Our natural racial and local physiognomy will appear in our work inevitably either way." A national art based on reconstruction is here conceptualized as a useless relativism that is also the result of a failure to understand the rhythm of universal history, which is why Siqueiros' call to be universal is articulated also by the knowledge of the truth of/in nature.

Years later, Siqueiros would give a more solid theoretical form to this approach in the concept of a "dialectical-subversive" game which simultaneously embraces and contradicts an original model. (Mandel, 2009: 15) Still, in "Tres llamamientos..." the idea of a synthesis that results in the construction of a new world would permeate throughout the muralist movement in its early stages as it practiced a kind of nationalism that did not give primacy to ethnographic description (or reconstruction, in Siqueiros' words) and which directly related to the social upheaval (that "commotion before nature") of the Mexican Revolution.

ACTUAL NO. 1

Manuel Maples Arce's *Actual No. 1* is the founding document of *estridentismo* – announcing itself as a "Vanguard Sheet" and a "Comprimido estridentista", it was published in December of 1921. However, unlike most *avant-garde* manifestos, which appeared usually in journals, *Actual* was plastered all over the walls of Mexico City's center. The target audience, unlike Siqueiros' text, was pretty much undefined, since anyone taking a walk through the center would be able to look at it, regardless of whether they could follow the dense vanguardist prose or not. "We had no public", Maples Arce later said, "it was necessary to improvise one." (quoted in Flores, 2014: 53)

The large, advertisement-like typography as well as the proportionally significant photograph of the dandyish author were probably meant to call attention

and provoke curiosity to passers-by. They would be greeted with a word-game in which the Spanish word for success absurdly, wrongly corresponds with statements, a pictorial and textual element that I believe represents well the whole discourse of the manifesto, as will be argued further down. Regardless, Maples Arce starts out by declaring that in the name of the "actualist vanguard" Mexico he declares himself as 'presentist', as belonging squarely in the here and now. With a vertiginous prose that uses commas as stopgap measures of flow control, *Estridentismo* is *on time*, its rhythm that of modernity. The images that the author uses to make this point are distinctly geometrical, almost architectural ("the eclatant vertex of my in-substitutable presentist category, equilaterally convinced and eminently revolutionary, while the whole world is out of axis, contemplates itself spherically stunned with

twisted hands...“⁶) (Maples Arce, 1921), providing an understanding of the course of time as coinciding with the rotation of the earth. Everyone who is “out of axis” feels a sort of vertigo, of perceptual displacement: the now is an emotional, contradictory rush for which the manifesto is a *timely* cure. After all, “*comprimido*”, as the sheet is also titled, has two meanings in Spanish: to compress something as well as a pill, usually one of a medical nature. [Fig.01]

This humorous, modernist play on geometrical words and concepts entails an approach that relativizes perspectives and often reverses them: “the truth never happens nor does it occur outside of ourselves.” (Maples Arce, 1921) Truth comes to be the result of an emotional current that develops in an “integralist equivalence”, by which the manifesto perhaps means a radically individual and yet also radically democratic form of knowledge, one that does not respond to the rationalization of nature but to its other, Romantic aspect as an undefinable state of being. Even if this seems completely contrary to Siqueiros’ view of nature, it parts from the same philosophical position, in the sense that *estridentismo* at this point rejects imitation in favor of creation, understanding the quest for truth as one that takes place in “reality thought, and not in reality apparent.” Maples Arce continues: “in this instant we assist to the spectacle of ourselves. Everything must be overcoming and equivalence [...], we should not imitate Nature, but study its laws, and in the bottom behave like her.” (Maples Arce, 1921) Modernity puts up a mirror because it presents the possibility of creation as opposed to the horizon of imitation – in an oblique Hegelian manner, to be modern here means to acquire consciousness of the self, a consciousness that entails the knowledge of nature not to imitate but to *integrate* it to “reality thought”. In a way comparable to Siqueiros’ call for a naturalization, *Actual* half-rationalizes and half-expresses its way through an idiosyncratic materialism in which the contradictory interplay between the ideal and the material subverts the classicist understanding of nature and finds *matter* in it instead of ideas. Nature might have laws, but if truth is irreducibly individual then what nature has to offer is not a *model* for the correction of the course of history but an intensely emotional connection

the result of which would be behaving as *if we were nature herself*.

Actual echoes the *Vida-Americana* manifesto in stating a need to “Fixate aesthetic delimitations. To make art, with our own and congenial elements fertilized in their own environment” (Maples Arce, 1921). Art-making is a contextual situation, and to be actual is to be of one’s own time and place, meaning also philosophically conceiving of the fact of newness and the possibility of participating in it via the act of creation. In this relationship to time, ‘nature’ comes to be one’s own time and place: “to make pure poetry, suppressing every strange and de-naturalized element.” (Maples Arce, 1921) In other words, ‘nature’ also comes to stand for an ‘actualist’ historicism. For the *estridentismo* of this first manifesto, the condition of modernity is not one to which one can or cannot access; while to Siqueiros it seems like a natural development with which the artist can align him/herself, to *estridentismo* the occurrence of modernity transcends the will of any and all subjects⁷. “The people from the provinces iron in their wallets the tickets of the reminiscent tram” (Maples Arce, 1921) – while there is an ostensibly traditional opposition between city and country, this image explodes it by suggesting that the people from outside the city always carry it with them, and that their memory already works like a tram: it is not a matter of joining or reaching modernity because it is already there, regardless of where anyone is from. By declaring the “psychological unity of the century” (Maples Arce, 1921), *estridentismo* extends modernity as a global event in which the sole frontier of art is a “marginalist emotion”, which is to say an attachment to “conventional chapters of national art”. Against such limits of self-imposed isolation, the fixation of delimitations of a new art is given in a “plane of overcoming and equivalence”, which means that for *estridentismo*, therefore, there is no need to look at the past for any kind of reintegration because the past runs the danger of being tyrannical. To the overcoming of tradition follows the equivalence of new creations, if only due to their integral belonging to the here and now: the present is radically democratic where the past tends towards domination. *Actual* firmly reiterates that it rejects retrospection as much

6. The version referred to here is the digital copy of the original document provided by the International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. It was downloaded on December 24, 2016.

7. This reflects Tatiana Flores’ point that Maples Arce sought to level entirely the hierarchical models of Latin American modernist productions, against the narratives, even of the time, that sought to validate them through the recognition of European *avant-gardists*, establishing center-periphery relations. (Flores, 2014: 50-53)

as it rejects futurism, and it calls for sheer “actualism”.

The manifesto ends by wishing success to young Mexican poets. At this point the first lines of the manifesto become relevant: the Spanish word for success corresponds, letter by letter, to a statement that put together represent a revolutionary composition. E is associated to “Death to Father Hidalgo!” (one of the Mexican imaginary’s founding figures); X to “Death to St. Lazarus St”.; I to “Raphael” (a continuation of the previous line, reading St. Lazarus St. Raphael); T to “Corner” and a bold straight line; O to “Placement of ads forbidden” and another bold straight line. This correspondence could be read as an articulation of success that implies, first of all, the rejection of national monuments; second, the rejection of religious culture; third, a sense of the geometrical mapping of a city (their modern urbanism defined by their rational, square traces); finally, an everyday urban negativity related ironically to the law (*Actual* was, also, an advert). These elements contribute to an understanding of success that is primarily a playful negation of the past

that burdens the present as much as an immersion into the most modern space of all, the city. It brings together everything the manifesto stands for in a humorous manner that strips ‘success’ of its conventional definition as positive reinforcement of a social system. Instead, it develops the *estridentista* idea of overcoming and equivalence, of becoming equal in the logic of a modernity that in the avatar of the Mexican Revolution had, in any case, already overcome everything else. That very opening that the Revolution offered represented the possibility of a radically democratic present, not in an institutional sense but in one that gives primacy to each individual’s adaptation to the electrified currents of actuality that are best lived in the logic of the city. Thus, when Maples Arce exclaims “Let us cosmopolitanize!” (Maples Arce, 1921) it is not just a rejection of nationalism in favor of a world-wide view – it is also related to the root of the word as primarily a matter of *citizenship* extending globally, or in other words, the world understood as a city. Therein lies the modernity of the times, the rhythms of which are urban.

CONCLUSION

These manifestos could be said to represent two avenues of thought regarding the artistic *avant-garde* that would become important for the process of definition of the national imaginary in 1920s post-Revolutionary Mexico. Siqueiros’ “Three calls...” has a more conventional form, as part of a journal publication aimed at an elite audience. Its nodal points are those of truth, modernity and nature, around which is articulated a specific understanding of history that grants subjects the agency to access an idealist ‘great current’ of progress. Nature is a classical, rational grounds from which such an agency springs forth, in terms of an art that does not limit itself to imitation but expands to understanding, to generating knowledge about nature, the ultimate aim of which would be the (idealist) truth. Modernity is nature in the present, and so to know the natural would mean to know the self – the objective becomes the development of a process of self-discovery, which not only resonates with Kant or Hegel but with the opening of possibilities that the Mexican Revolution had enacted upon the nation, its definition now up for the taking.

Maples Arce’s *Actual* is more experimental, being basically a leaflet and a city-wall poster aimed at no one in particular. It is, arguably, for the Mexican youth and the intelligentsia, but the conditions of its presentation are akin to a public performance in which anyone could possibly participate. This quality of un-definition makes *Actual* fulfill its democratic aspirations as a radical encounter between the individual and the collective, which could be analogically understood as the encounter between the aesthetic and the political. Its nodal points are the same as the Siqueiros manifesto, except they articulate here a differing kind of discourse, in which subjects’ agency does not stem from the rationality of (natural) history but from an irreducible individuality. In other words, it is a Romantic view that does not presuppose the division between the human and the natural, but that sees said division as a negative result of the subject’s refusal to *live* modernity fully by letting itself be ruled by the past. By rejecting this rule, time, like the Revolution, opens up and becomes prismatic – if the possible presents

are endless, and before the intensity of the new all subjects are equal, then there cannot be a singular truth.

By describing certain dialectical processes both manifestos reserve a special place for synthesis. For Siqueiros, synthesis belongs to the acquisition of knowledge and the furthering of the truth, which is to say it is a methodical concern, but for Maples Arce it is more of an existential stance. *Estridentismo* aims to be a synthesis of all vanguards, “not because of a false desire of conciliation – syncretism – but because of a rigorous aesthetic conviction of spiritual urgency.” (Maples Arce, 1921) He continues:

It is not a matter of gathering prismatic media, basically anti-seismic, to make them ferment, wrongly, in glasses of fraternal label, but tendencies insiteally organic, of easy reciprocal adaptation, which resolving all of the equations of the present technical problem, so sinuous and complicated, will illuminate our marvelous desire of totalizing inner emotions and sensorial suggestions in a multanimous and polyhedral form.⁸

Therefore, synthesis is not a strictly methodical parameter but is transposed more closely into what the manifesto calls overcoming and equalization, in which ‘totalization’ is used in the cubist sense of accessing a multiplicity of perspectives simultaneously instead of just one. By describing “the present problem” (whatever the reader wants to interpret that is) as a *technical* one, Maples Arce takes a position similar to Siqueiros’ in the sense that a materialist approach to modernity (underlying in the association between the language of the synthetic and the manipulation of forms, even if the authors might have not been aware of the entire philosophical methodology or history behind it) would provide a bold answer to the question of ‘what is to be done’. Still, it is significant that the concept both authors would refer to when thinking about synthesis is syncretism; as said above, for Siqueiros it was a positive conjunction of the past, present, and future, but to Maples Arce here it is merely a “false desire of conciliation”. The concept was – and is – a commonplace first approach to the

Latin American identity, and *estridentismo*’s rejection of it represents a combative evaluation of the synthetic, or in other words, an understanding of syncretism as a pacification and consequent ‘flattening’ of distinct elements. The “multanimous and polyhedral form” of *estridentismo*’s synthesis is not only a reference to cubism (and thus the ‘un-flattening’ of distinct elements) but a stance that is both aesthetic and political when its principles are related to the development of a nation’s imaginary⁹.

Finally, a brief comparison of the sites of their production are also significant in terms of discourse. Siqueiros, writing from Barcelona, is positioned as an international artist in dialogue with different nations (in the case of “3 calls...”, American nations). The circuits with which *Vida-Americana* was connected were recently – though well-established – *avant-garde* networks of artists, writers, and art patrons (de la Rosa, 2015: 24). Even if a second number was never published, Siqueiros intended to move publishing houses and base the magazine in Paris, arguably the most important site of circulation of vanguardist ideas and theories at the time. In contrast, Maples Arce, writing in Mexico City, did not have any access to *avant-garde* networks, and thus depended entirely on the performative aspect of plastering the manifesto across the city center. This could be related to their respective calls of universalization and cosmopolitanization; the universal proceeds from a modern metanarrative of progress in which Siqueiros claims Mexico plays a part, while the cosmopolitan implies no particular metahistorical line. In the former, the relationship between particular and general is hierarchical: the particular (nation) is subdued by the general (a Euro-centric philosophy of history). In the latter, the same relationship is vague, inasmuch the particularity of the city metonymically turns into the generality of the world as it is. In this way, universalization focuses the past upon the present and projects into the future, while cosmopolitanization focuses solely on the present and is not tied to a specific philosophy of history, at least in this case. Where Siqueiros could be said to establish a dialogue between the national and the international, Maples Arce could be said

8. “Insiteally” is also a made-up word in Spanish, “insíticamente”, which would approximately mean specifically of a certain site, or place. It is the same with “multanimous”, which in Spanish is “multánime”, which would approximately mean of multiple spirits.

9. This would mean, for example, looking at Native Americans *as they are*, as modern subjects possibly untied from the overruling of their agency by the concept of syncretism. One of the consequences of this, for example, is that while Siqueiros, along with most other intellectuals at the time, would base many of their arguments regarding the nation on race theory, Maples Arce would reject it as meaningless ever from *Actual 1*.

to do the same in terms of the local and the global (as the world of the city and the city of the world).

I hope to have shown in this essay that the comparison between the discourses of these two kinds of *avant-garde*, which would lead to the definition of Mexican nationalism in the following decades, is not only desirable but also highly fruitful. It allows to include

Mexican *avant-garde* practitioners in discussions and proposals on modernity which were happening around the globe after the First World War. It also allows to have a wider understanding of diverse propositions that were part of nationhood and citizenship, and which have been diminished throughout the decades and the strengthening of the Mexican (post) revolutionary state and its cultural project.

PRIMARY SOURCES (DIGITALIZED)

ALFARO SIQUEIROS, David. "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", in *Vida-Americana*, no. 1, 1921. Downloaded January 15, 2017.

MAPLES ARCE, Manuel. *Actual No. 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista*, Mexico City, 1921. Downloaded December 24, 2016.

Both copies were provided by the International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. *Moçambique (1961-1974)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. (Dissertação de Mestrado).

BIBLIOGRAPHY

BUENFIL BURGOS - Rosa Nidia. *Revolución Mexicana, mística y educación*. Mexico: Editorial Torres Asociados, 1996.

CARDIEL HERRERA - Jorge. *El movimiento estridentista en la red del arte vanguardista y en el espacio social mexicano*. Mexico: Centro de Cultura Casa Lamm, 2013. (Masters tesis)

DE LA ROSA, Natalia - "Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia". *Art@as Bulletin* 3, no. 2 (2015): Article 2, 22-35.

ERJAVEC, Ales (ed.) - *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-garde Movements*. Durham: Duke University Press, 2015.

ESCALANTE, Evodio - "Los proto-contemporáneos en *La Falange* (1922-1923)". *América: Cahiers du CRICCAL* 21 (1998), 55-63.

FLORES, Tatiana - "Starting from Mexico: Estridentismo as an Avant-Garde Model". *World Art*, vol. 4, 1, (2014), 47-65.

_____ - *Mexico's Revolutionary Avant-gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*. New Haven: Yale University Press, 2013.

_____ - "Starting from Mexico: Estridentismo as an Avant-Garde Model". *World Art*, vol. 4, 1, (2014), 47-65.

_____ - "Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico". *Woman's Art Journal*, vol. 29, 2, (2008), 12-22.

_____ - "Clamoring for attention in Mexico City: Manuel

Maples Arce's *avant-garde* manifesto *actual No. 1*". *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 37, 2 (2004), 208-220.

KLICH, Lynda - "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 26 (2010), 102-127.

MANDEL, Claudia - "La descentralización vanguardista: modernismo brasileño y muralismo mexicano". *Escena*, vol. 32, 64 (2009), 07-17.


MORA, Francisco Javier - "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000), 257-275.

PARODI, Claudia - "Fracturas lingüísticas: Los estridentistas". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 22, 2 (2006), 311-329.

RASHKIN, Elissa J. - *La Aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2014.

SÁNCHEZ, Fernando Fabio - "Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 33, 66 (2007), 207-223.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. - "Vanguardia y campo literario: La Revolución Mexicana como apertura estética". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 33, 66 (2007), 187-206.



THE 1951 DIPLOMATIC GIFT: THE ROLE OF A GERMAN EIGHTEENTH CENTURY HANUKKAH LAMP IN ISRAELI-AMERICAN RELATIONS

Shir Kochavi

PhD, University of Leeds, UK

Assistant curator at The Magnes Collection of Jewish Art and Life, UC Berkeley, California (USA).

shirko29@gmail.com

ABSTRACT

A diplomatic gift in the form of a Hanukkah Lamp, given to President Harry Truman by the Prime Minister of Israel, David Ben-Gurion in 1951 was selected for this occasion by museum personnel from the Bezalel Museum in Jerusalem and the Jewish Museum in New York. Based on primary sources found in archives in Israel and in the United States, this case study investigates the process of objects exchange between two museums, orchestrated on the basis of an existing collegial relationship, and illustrates how the Hanukkah Lamp becomes more than itself and signifies both the history of the Jewish people and the mutual obligations between the two nations. Drawing on the theories of Marcel Mauss, Arjun Appadurai, and Igor Kopytoff on the notion of the gift, the article highlights the layers of meanings attributed to a gifted object.

KEYWORDS

Hanukkah Lamp | Jewish Museum New York | Jerusalem | Harry Friedman | Torah Shield

INTRODUCTION

On May 8, 1951, President of the United States, Harry Truman was presented with a gift for his sixty-seventh birthday by the Israeli Prime Minister, David Ben-Gurion and by Abba Eban, liaison officer in the United Nations and the Israeli ambassador to the United States (Grafman, 1996: 81-83). The gift, an eighteenth century German bronze Hanukkah Lamp, was selected to mark the friendship between the United States and Israel. This token had been part of a series of diplomatic gifts given to President Truman to mark the gratitude of the people of Israel for his support during the first years of its existence.¹ The 1951 gift stands out, as the object was not part of an Israeli institution collection, but belonged to a non-Israeli collection — to the Jewish Museum in New York. [Fig. 01]

Since his election in 1945, and leading to the founding of the State of Israel in 1948, President Truman showed support of the Zionist initiative.² In interviews, Truman addressed the urgent need for a formation of a Jewish State. His most meaningful encouragement was demonstrated at the 1947 United Nations vote, which led to the decision on the establishment of the State of Israel.³ At the time, Israeli president, Chaim Weizmann, expressed the people of Israel's appreciation, by giving the United States President a velvet Torah mantle embellished with the Star of David.⁴ Symbolically, the Star of David was chosen for the Israeli flag in October 1948.⁵ By focusing on this unique gift, this essay investigates the role art historians and museum personnel play in the exchange of diplomatic exchanges. Head curators of the Bezalel Museum in Jerusalem, Mordecai Narkiss, and the Jewish Museum in New York, Stephen S. Kayser, were key players in this political moment. As is suggested throughout the next pages, it was their personal

relations and expertise that made it possible for Israel to present the chosen, and symbolically appropriate, Hanukkah lamp, to President Truman.

Existing primary sources found in the Central Zionist Archives (CZA) in Jerusalem, and in the archives of the Jewish Theological Seminary of America (JTS) in New York, include, for example, correspondence between Narkiss, director and curator of the Bezalel Museum, representatives from the Israeli Prime-Ministers' office, and the Jewish Museum head curator, Kayser.⁶ Such documents uncover pieces of the process of selection and reveal that a replacement object was sent from the Bezalel Museum in exchange for the Hanukkah Lamp.

Although the discussion is based on documentation that spans from 1940 until 1952, letters found in these archives are limited to correspondence during and after the exchange. Despite the missing detail on the process prior to the selection of the Hanukkah Lamp, this three-way exchange, gives a good example of the importance of cultural driving forces in such diplomatic events.⁷

Additional considerations surrounding this case study include: the provenance of the items exchanged, the type of Jewish ritual objects selected, and their Jewish symbolism. These issues are addressed through key theories on material culture. Marcel Mauss' theory on the gift, determines that what appears as a generous gesture is in reality a well thought out transaction based on social moral obligations and self-interests (Mauss, 1990: 4-7).

Arjun Appadurai expands on Mauss's theory and identifies two different forms of trade: barter and the

1. The State of Israel was established in 1948 following the United Nations vote on the partition of the area between the Jewish and the Arab communities which took place on May 14, 1948. President Truman's recognition of the Jewish state was during the vote was crucial for Israel's founding.
2. Zionism is a national movement that developed in nineteenth century as result of growing anti-Semitism in Europe, in support of finding a permanent homeland for the Jewish people. Theodor Herzl (1860-1904), an Austro-Hungarian journalist and political activist, is identified as the leader of political Zionism and the visionary of the Jewish state.
3. President Truman's library, *Recognition of the State of Israel: Documents*. https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study_collections/israel/ (accessed May 7, 2015).
4. Mordecai Narkiss Archive 2/56, Central Zionist Archives (CZA), Jerusalem, Israel.
5. Encyclopaedia Judaica, *Magen David*, Jewish Virtual Library: A Project of AICE (2008) <https://www.jewishvirtuallibrary.org/magen-david> (accessed November 15, 2018).
6. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.
7. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.



Fig. 01 - President Harry S. Truman with David Ben-Gurion, Prime Minister, and H. E. Abba Eban, Ambassador, of Israel. President Truman is receiving a gift of a menorah, May 8, 1951. Courtesy of the Harry S. Truman Library, Independence, Missouri.



Fig. 02 - President Harry S. Truman with David Ben-Gurion, Prime Minister, and H. E. Abba Eban, Ambassador, of Israel. President Truman is receiving a gift of a menorah, May 8, 1951. Courtesy of the Harry S. Truman Library, Independence, Missouri.

exchange of gifts (Appadurai, 1986: 9-13). Barter is suggested to be an exchange between two objects with no reference to money. In Appadurai's view, a gift functions within social relationships that are usually free of moral and cultural constraints. His theory then looks back at Mauss, who established a connection between the exchange of gifts, and economic and social expectations (Mauss, 1990:4-7). In the following pages, I inquire whether the case in question is compatible with both theories; first, as a procedure of considerable thought, based on long-term political aspirations, and second, interpreted as a non-monetary barter between two museums.

According to Igor Kopytoff, describing an exchange of gifts in order to evoke an obligation is an exception to the process of the transaction of things, that he titles commodities (Kopytoff, 1986:73-74). Unlike Mauss, who does not limit the commodity gifted to movable or immovable property of economic value, Kopytoff's theory implies that this case study is distinct from general gift exchanges. Furthermore, the political purpose of the gift turned the Hanukkah Lamp into a singularized item, by removing it from the art market (Kopytoff, 1986: 64-91).

Finally, physical and emblematic characteristics of the objects are analysed by applying British archaeologist, Ian Hodder's, theory on structures of meaning. In his investigation of cultural exchanges, Hodder associated three types of interpretation to an object (Hodder, 1994: 12). First, the object, which is a part of the material world, can take part in any kind of exchange.

Second, the meaning of an object is coded in social structure. Third, the meaning itself is created by the object's historical past and the associations relating to it. The artefact can thus have a value that is based on its function and the effect it has on the world surrounding it. An interrogation of elements comprising value, such as: size, medium, maker and decorative motifs, offers an understanding of the likely value of the Hanukkah Lamp and its counterpart.

While diplomatic gifts are a common affair between nations, the article examines the object gifted and the involvement of the behind-the-scenes actors. Through this and similar events, ritual artefacts, removed from their original religious context, assisted in strengthening diplomatic relations. The support of the Truman administration to the young State of Israel was crucial for its existence and development. Though not without challenges, the relationship formed during these years, has been pursued by Israeli and the United States leaders ever since.

The eighteenth century German Hanukkah Lamp given as diplomatic gift to President Truman in 1951 arrived at the Jewish Museum in New York in 1940. Harry G. Friedman, one of the Jewish Museums' major benefactors, was responsible for its donation. Friedman (1882-1965), who donated over 6,000 objects to the Jewish Museum collection, emigrated with his family from Poland to the United States in 1889. Growing up in a conservative Jewish home lead Friedman to attend Rabbinical studies at Hebrew Union College. He was ordained as a Rabbi in the early 1900s, but

MIGRATING OBJECTS

then decided to move to New York in 1904 to study political economy at Columbia University.⁸ This motivated him to change his lifestyle and eventually practice as a corporate finance statistician.⁹ Despite developing a secular lifestyle, Friedman began donating Jewish manuscripts and objects to the Jewish Theological Seminary (JTS) in the 1930s.¹⁰

Originally established in the late nineteenth century, the JTS was composed of a university, a library, an archive and a museum, titled the Museum for Jewish Ceremonial Objects, by the 1930s. Friedman found the JTS appropriate for his donations as it was known for its collection of ancient Jewish manuscripts in which he was highly intriguing, side by side with Jewish ritual objects. He pursued this interest by regularly browsing through antiques shops and markets in New York, which he rarely left empty handed.¹¹

The Museum for Jewish Ceremonial Objects, the Jewish Museums' predecessor, officially opened in 1931. During the 1930s, it was expanding its collection rapidly with donations by wealthy collectors from the local Jewish community and Jewish immigrants. Several important donations arrived with Jews who fled the Pogroms in Eastern Europe. Many arrived to the United States bringing along their Jewish ritual objects that were often sold to cultural Jewish institutions in their new home countries.¹² Numerous objects purchased from immigrants forced to raise money on the streets of New York arrived into the collection of the Museum for Jewish Ceremonial Objects.¹³

Alongside private individuals, European Jewish communities were making attempts to find solutions for the preservation of their archives and collections by removing it from Europe. In 1939, for example, the Jewish community in Danzig decided to ship their magnificent collection of Jewish ritual objects for safekeeping at the Museum for Jewish Ceremonial Objects.¹⁴ With funding assistance from the American Joint Distribution Committee, over two hundred items arrived to New York in July, 1939 (Register, 1940: 77-78).¹⁵ A second collection that arrived that year to the Museum for Jewish Ceremonial Objects is that of Benjamin Mintz of Warsaw. Mintz was able to obtain approval from the Polish government to take his collection of over five hundred objects to the New York World Fair in 1939.¹⁶ These are just a few examples of the process that was taking place in Jewish communities across Europe which was a critical factor in the expansion of Museum collections outside of Europe.

The Hanukkah Lamp, given to President Truman, was created in Bürgel, a small town near Weimar, Germany.¹⁷ It belonged to a couple who donated it to the local synagogue in 1767.¹⁸ In 1913 it was restored by Siegfried Guggenheim (1873-1961), a member of the Jewish community of Offenbach.¹⁹ Guggenheim, who practiced as an attorney, collected Jewish ritual art and patronised artists, including the designer Rudolf Koch.²⁰ In November 1938 Guggenheim was arrested and sent to Buchenwald concentration camp. Upon his release, he was forced to leave Germany, arriving to New York in 1939.²¹ The following year, the Hanukkah Lamp made its

8. Steinberger, Chaim, unpublished essay about Harry Friedman [2012].

9. Obituary: 'Harry Friedman, Financier, Dies: Leader in Jewish Philanthropies', *The New York Times*, 23 November, 1965, 38.

10. *Great Books from Great Collectors*, 1993: 53.

11. Alexander Marx Papers 80/20, the Jewish Theological Seminary of America (JTS), New York.

12. Several examples for Jewish ritual objects sold by immigrants can also be found in the Bezalel Museum that established the Ethnographic department with objects collected from immigrants from North Africa.

13. Alexander Marx Papers 80/20, JTS, New York. Alexander Marx Papers RG25/1/5, JTS, New York.

14. The Danzig Collection 60/8, JTS, New York.

15. They were to remain in the museum for up to fifteen years after which, if not returned to a renewed Jewish community in Danzig, the objects would become part of the museums' collection.

16. Alexander Marx papers RG25/1/27a, JTS, New York. Report on the Library and Museum, May 1, 1940.

17. President Truman's library, *Recognition of the State of Israel: Documents*, https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study_collections/israel/ (accessed May 7, 2015).

18. Arnsberg, 1973: 30.

19. Klingspor-Museum Offenbach, *Sammlung –Schriftkunst*, <http://www.klingspor-museum.de/Sammlungen/Schriftkunst.html> (accessed November 15, 2018).

20. Guggenheim commissioned Koch with a Passover Haggadah in 1927. Leo Baeck Institute, *Offenbacher Haggadah*, April 5, 2012, <https://www.lbi.org/2012/04/offenbacher-haggadah/> (accessed November 15, 2018).

21. Alexander Marx Papers 80/20/17, JTS, New York. Haupt, 'Rituelle Kunst', 1927: 117- 144.

way to the Museum for Jewish Ceremonial Objects, and was listed as a donation of Harry G. Friedman.²²

A Letter, written on September 11, 1940, reveals that Guggenheim was interested in de-accessioning objects from his collection. Friedman, who took upon himself the role of the middle-man, wrote to Alexander Marx, head librarian of JTS and responsible for its early Jewish ritual objects collection, in an effort to find an interested buyer in Guggenheim's collection.²³ While no further correspondence regarding the purchase was found, the item is listed as a donation by Friedman soon after their communication. It seems that Friedman decided to obtain the Hanukkah Lamp and donate it to the museum.²⁴ This acquisition was typical to Friedman, who described his collecting methods in a letter, written on December 24, 1941:

"The Collection was accumulated, with comparatively few exceptions, in New York, over the last twelve

years. The greater part of the Collection, and the most important items reflect the coming of Hitler and the flight of Jews from Germany and subsequently from other Nazi-dominated countries. It may be of interest to you that while in the early days objects of Jewish interest were obtainable chiefly in the lower East Side, with the coming of the refugees from Germany, the market changed to Madison Avenue in the 50s, and later to 57th Street, and more recently to Third Avenue in the 50s."²⁵

This letter, in which Friedman described the donation of his entire collection to JTS, situates him as a wealthy New York Jew who was particularly interested in buying Jewish ritual objects from European Jewish immigrants often desperate for monetary support. He continued this system of purchase even after donating his collection in 1941, shipping new items directly to JTS and the Jewish Museum.

TRADING OBJECTS

In 1947 the Jewish Museum opened in the Warburg Mansion in Manhattan's Fifth Avenue, where it still resides today. Jewish ritual objects donated to the collection of the Museum for Jewish Ritual Objects were moved into the new museum space in addition to a selection of books.

Key art historians involved in the process of the selection of the Hanukkah Lamp for the diplomatic gift, were considered experts in the field of Jewish art. Stephen S. Kayser, head curator of the Jewish Museum, emigrated from Germany in 1938 and began his role as Chief Curator of the Jewish Museum in New York in 1947.²⁶ He grew up in an Orthodox Jewish home in Frankfurt, and received his Doctorate degree from the University of Heidelberg in art history and philosophy (Cohen

Grossman, 2000: 1-22). Guido Schoenberger, Kayser's research fellow and assistant who fled Germany after the rise of the Nazi regime, received his Doctorate degree from the University of Breisgau and from the Frankfurt University. Before immigrating to the United States, he was responsible for the catalogue of Jewish ritual objects in the Frankfurt Jewish Museum.²⁷ In 1939, he received a position as professor of art history at the New York University and catalogued many of the works in the Museum for Jewish Ceremonial Objects.²⁸ German academy and culture flourished between the two World Wars and scholars were often able to publish and promote their research internationally. Documents found in JTS archive reveal that several German scholars who immigrated to the United States were offered the role of director of the Jewish Museum

22. Jüdische Geschichte, Synagoge, Bürgel (Stadt Offenbach, http://www.alemannia-judaica.de/buergel_synagoge.htm#Buergel (accessed May 7, 2015).

23. Alexander Marx Papers 80/20/17, JTS, New York.

24. Mordecai Narkiss Archive 2/56, CZA, Jerusalem, Israel.

25. Alexander Marx Papers 80/20, JTS, New York.

26. Jewish Museum 60/1, JTS, New York.

27. Wischnitzer, 'Guido Schoenberger (1891-1974)', 1977.

28. Jewish Museum 60/1, JTS, New York.

prior to Kayser's selection (Miller and Cohen, 1997: 309-362).

Director and curator of the Bezalel Museum in Jerusalem, Mordecai Narkiss, had been involved in previous selection of diplomatic gifts given by Israeli President Weizmann to President Truman upon the establishing of the State of Israel in 1948.²⁹

Narkiss immigrated to Palestine from Poland in 1920 after he was accepted to study at the Bezalel Art School. Following his graduation, he took upon himself the role of assistant to the founding director of the museum, Boris Schatz, and later became his successor.³⁰ In 1942, Narkiss started a campaign for the salvage of Jewish objects from Europe, which he called, the Schatz Fund.³¹ Jewish ritual objects that, before the war, belonged to Synagogues and private Jewish collections became with the outbreak of the Second World War, the last remains of perished Jewish communities. The social and the historical context of these objects made each of them, in Narkiss' eyes, a unique remnant that had to be saved at any cost.³²

In 1949 Narkiss' was invited to assist the Jewish Cultural Reconstruction (JCR) staff working to identify and evaluate cultural items and Jewish ritual objects brought together at the Central Collecting Points across Germany by the Allied Forces. JCR was an organization established by Jewish scholars in New York in 1947. Its main responsibility was to redistribute Heirless Jewish cultural property discovered by the Allied Forces between existing and restored Jewish communities around the world.

It was this project that introduced Narkiss to Kayser and Schoenberger, who subsequently re-evaluated the items, once they were shipped from Germany to the Jewish Museum. Later, a selection of the objects was shipped once more — from New York to Jerusalem — to the Bezalel Museum.³³ A long correspondence between Narkiss and Kayser can be found in the Central Zionist

Archives (CZA) in Jerusalem. Much of the concerns and interests these men shared is expressed in exchange of research ideas and questions about objects, and is not exclusive to the gift of the Hanukkah Lamp in the Jewish Museum collection. Letters found reflect mutual respect and similar interests in Jewish culture and in Jewish ritual objects. Schoenberg, for example, shared his hope to meet Narkiss in person in a letter written on June 2, 1949:

"You see, there are so many questions and problems which I would like to discuss with you personally and I hope very much that a meeting will be possible sometime in the near future."³⁴

A letter conveying a similar sentiment was written by Kayser on December 21, 1951. In it, Kayser suggested ways for the two institutions to cooperate:

"...I hope that in the meantime I will be able to see you as we do have to cooperate as closely as possible in view of our common interests [...] I would be most willing to make myself available to be of assistance in the raising of funds for your institution [...] I also think it would be good if we sent you a loan exhibition of some of the pieces which would not be represented in your collection."³⁵

Kayser and Narkiss both identified the importance in collaborations. Partnering, by sharing and exchanging traveling exhibitions would not only expose a larger audience to works in these museum's collections but could also attract potential donors and necessary financial support. This letter ends with a sense of shared concerns regarding the future of the two museums.

As the Jewish Museum, the Bezalel Museum had a collection of Hanukkah Lamps, some similar in shape to the gifted lamp. However, they could have not been compared to the one selected in terms of their symbolism and size; the gifted bronze Hanukkah Lamp weighs 24 pounds, and is of a large stature — 56 cm

29. Mordecai Narkiss Archive 2/56, CZA, Jerusalem, Israel.

30. *Mordecai Narkiss: Memorial*, 1957.

31. The Schatz Fund, Mordecai Narkiss Archive, 2/15, CZA, Jerusalem, Israel. In 1942 he established the Schatz Fund, a foundation for the salvage of Jewish remnants in Europe

32. The Schatz Fund, Mordecai Narkiss Archive, 2/15, CZA, Jerusalem, Israel.

33. Hannah Arendt, *letter to Louis Finkelstein*, 1 May 1950, IF.86.14.1950, JTS, New York.

34. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.

35. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.



Fig. 03- The Truman Menorah, 1951. Courtesy of the Harry S. Truman Library, Independence, Missouri.

high and 72 cm wide.³⁶ The nine-branched Hanukkah Lamp, decorated with leaves, is an emblem of the seven-branched Menorah dating back to the time of King Solomon and the first Temple in Jerusalem. The representation of the Menorah, surrounded with two olive tree branches, was selected in 1949 as the official seal of the State of Israel, making the chosen Hanukkah Lamp significant by its symbolic context (Reissner, 1961: 135-137). [fig.03]

Once chosen as a diplomatic gift, a replacement object was promised by the State of Israel to the Jewish Museum, from the collection of Jewish ritual objects at the Bezalel Museum.³⁷ Thus, in 1951, Narkiss was requested to assist in the selection of a replacement object for the gift to President Truman. The replacement was an eighteenth century, silver Torah Shield made in Oettingen, a small town located between Weimar and Hannover.³⁸ It belonged to the local Jewish community, which is considered one of the oldest Jewish communities in Germany. After its arrival to the Bezalel Museum, it was restored, based on an almost identical piece that remained in the museum collection (Grafman, 1996: 81-83).

It was sent on December 12, 1951, by Narkiss via the Prime Ministers' office and the Israeli consulate in New York, to the Jewish Museum with the attached description:³⁹

"I respectfully hand over a silver plated Torah Shield, created in the early 18th Century in Oettingen, Bavaria. This Torah Shield is bigger than the one that we have and I selected (for the Jewish Museum) one that is almost intact."

The collection of Jewish ritual objects originating in Jewish communities that perished during the Holocaust, and which arrived to Israel from the Central Collecting Points in Germany includes eighteenth and nineteenth centuries Torah decorations from Poland, Austria and Germany. Although its provenance has not been fully investigated, I propose that the Torah Shield arrived during the 1940s to the Bezalel Museum collection. Moreover, similar Jewish ritual objects were later identified by the Israel Museum as part of the items that the Bezalel Museum received after the Holocaust.⁴⁰

36. Information received in correspondence with the Harry S. Truman Presidential Library Museum Registrar, Mr. John Miller (April 9, 2015).

37. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.

38. Jüdische Geschichte, Betsaal, Synagoge, *Oettingen (Landkreis Donau-Ries)*, http://www.alemannia-judaica.de/oettingen_synagoge.htm#Oettingen (accessed May 7, 2015).

39. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.

40. Imagine, The Israel Museum, Jerusalem, *World War II Provenance Research Online*, <http://museum.imj.org.il/imagine/irso/en> (accessed November 15, 2018). The objects that remained in the Bezalel Museum are kept by the Israel Museum today.

The Torah Shield and the Hanukkah Lamp were removed from Synagogues, where they were used for religious purposes, by agents or collectors who were responsible for their eventual entry into museum collections. In his ethnographic research on cultural objects, James Clifford identified four categories of classification of objects in institutions (Clifford, 1998: 220-224). The first two categories are aesthetic cultural artefacts which refer to art objects and collectible commodities representing cultural objects. The next two, mark the distinction between authentic and inauthentic items representing the difference between artefacts and masterpieces. Every object can transfer from one category to another, in that way a ritual object removed from a place of worship can become an art object. The two museums involved in this process took on an intermediary function, removing the objects from their original religious context into a secular cultural sphere. As Clifford suggested, by moving from one place to another, these objects' contextual meaning shifted

A letter from S. Kayser, written in December 21, 1952, confirmed that he was pleased with the chosen replacement object:

"I am looking forward to receiving the Tass⁴¹ from Oettingen and I hope that Dr. Harry G. Friedman, who is the donor of the Menorah⁴², will be pleased with this replacement. We have no Torah breastplate from that town. May I thank you in advance for your efforts."⁴³

By the reference to Friedman, the donor of the Hanukkah Lamp, Kayser indicated that Friedman was aware of the exchange of objects. Kayser's contentment with the Torah Shield was due to its potential to fill a gap in the Jewish Museum collection. The unique characteristics of both objects were identified by the two parties involved in the transaction; the unusual size and symbolism of the Hanukkah Lamp on the one hand, and the expensive material and place of origin of the Torah Shield, on the other. This mutual understanding accommodated an uninterrupted process of exchange.

MEANING OF OBJECTS

The distinct characteristics of each object assist in informing symmetry in their exchange. Hodder's theory provides three layers of meaning to an artefact (Hodder, 1987: 2-3). First, by investigating the material of the objects one learns that the Hanukkah Lamp is made of bronze, by an unknown crafts-man. The Torah Shield is made of silver by an unknown maker as well. It is nearly identical to an Augsburg model, and therefore could have been of the same maker (Grafman, 1996: 24-25). Of the two materials, eighteenth century silver and specifically Augsburg silver is considered a highly valuable commodity.

The second layer conveys the item's place in a social structure or code. Both Jewish ritual objects originate in eighteenth century German Jewish communities, and

were made for religious use. Although Torah Shields and Hanukkah Lamps are considered common and can be found in synagogues and private collections worldwide, eighteenth century Judaica is considered rare as fewer existing examples of it exist today. While there is no emblematic significance identified in the context of the Torah Shield, the Hanukkah Lamp was representative to the seal of the State of Israel, the seven-branched Menorah surrounded by two olive tree branches.

The third layer, exploring the content and story of the object conveys that both items arrived from devastated Jewish communities and were removed during the period of the Nazi regime. Their contextual historical value derives of their role as salvaged remnants.

41. Tass refers to a Torah Shield or a breastplate that is hang in front of a Torah scroll.

42. Though referred to in the correspondence as a *Menorah*, this was actually a nine branched Hanukkah Lamp, lit during the eight day celebration of Hanukkah.

43. Mordecai Narkiss Archive 2/56, CZA, Jerusalem, Israel. Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel.

When the need rose to identify an equivalent object to the Hanukkah Lamp, Narkiss found it important to select an object of a similar or the same historic period and style or location. The two dissimilarities between the artefacts are the materials and the added symbolism. Since the Hanukkah Lamp was of large size by comparison to Hanukkah Lamps that were found in the Bezalel Museum collection at the time, it is likely that the size of the exchangeable object was a factor in its selection.⁴⁴ Silver, an expensive medium exchanged for bronze, confirms that the State of Israel was willing to trade an object of high economic value for a lesser one due to its symbolism. The diplomatic importance for strengthening relations between Israel and the United States is expressed here by having a Jewish emblematic object in the White House collection.⁴⁵

In his 1986 essay, Kopytoff argued that each commodity has value and is exchanged for a counterpart of equivalent value, while the gift, which can be a commodity of different kinds, is part of a chain of gifts and obligations that can be exchanged repeatedly.⁴⁶ The important value of the Hanukkah Lamp is historic and symbolic. As such, the exchangeability of the objects is plausible when taking into consideration their period and usefulness. However, the significant physical inequality is the material. Evaluating the objects in that way reinforces the idea that the intention behind its selection was a well thought out political act and that the symbolism of the Hanukkah Lamp was given importance.

The exchange described in this case study would be divided by Kopytoff to two separate processes (Kopytoff, 1986: 64-91). The first is the exchange of the Hanukkah

Lamp for a political obligation between two countries, and the second is an exchange of commodities, the Torah Shield in return for the Hanukkah Lamp. Kopytoff suggests that a purposeful exchange of gifts in order to form a commitment is exceptional. The ultimate exchange of commodities is defined by him as "a universal feature of human social life" (Kopytoff, 1986: 68-71). Mauss's idea of singularization is expanded in Kopytoff's theory, thus, an object becomes unique for a particular purpose, as a result of which, it is removed from mercantile exchange. Accordingly, the Hanukkah Lamp, gifted to the President of the United States, was singularized while gaining political context (Gosden, and Marshall, 1999: 170).

Appadurai interrogates the political and social circumstance of a transaction, and suggests two trade forms, barter and gift exchange (Gosden and Marshall, 1999: 174). The compatibility of both is limited in this case study. Barter is described as completely separated from political or social aspirations and gift exchanges are illustrated as spontaneous and not profit oriented (Appadurai, 1986:10-11). Mauss's gift theory can be replicated to this case. He asserts that it is not the monetary equivalent that is given in return to a gift but a social or political relationship (Mauss, 1990: 4-7). In this case study it is the unspoken expectation of a reliable sustainable relationship between the United States and Israel. These objects, representing the promise of an alliance between Israel and the United States and in separate, between the Jewish communities in Israel and in New York, can still be found today in the White House and in the Jewish Museum.⁴⁷

44. The size of the Hanukkah Lamp is 56X72 cm and the size of the Torah Shield is 36.8X31.3 cm.

45. Susan K. Donius, *From the Archives: Hanukkah at the White House*, the White House, December 5, 2013, <https://www.whitehouse.gov/blog/2013/12/05/archives-hanukkah-white-house> (accessed April 9, 2015).

46. Kopytoff, 1986: 68-69.

47. Parkinson, Hilary, *From the Presidential Libraries: Hanukkah at the White House*, December 4, 2013, <http://blogs.archives.gov/prologue/?p=13038> (accessed May 7, 2015). Jewish Museum, *Torah Shield*, <http://thejewishmuseum.org/collection/7550-torah-shield> (accessed May 7, 2015).

CONCLUSION

The social and political circumstances surrounding this case study describe a complex multi-country gift exchange. The State of Israel gave a symbolic object to President Truman, and the Jewish Museum, which was requested to remove an object from its collection, received compensation in the form of a valuable replacement object. While diplomatic gift exchanges occur regularly between political groups, this situation illustrates the involvement of non-political actors. This essay reveals the active part played by members of the art industry in both countries in the object selection process.

Theories on material culture were employed to assist in the interrogation of this case while situating it in the context of mid-twentieth century, post-Holocaust cultural salvage initiatives. The role of collectors and museums in de-contextualizing the objects and removing them from a religious to a secular setting was evaluated through Clifford's theory.

Hodder's theory was applied in the evaluation of descriptive characteristics of the two items. This assessment emphasized two unequal elements; first,

the material each object was made of; the Hanukkah Lamp made of bronze and the Torah Shield made of Silver. Second, the unique representation identified in the form of the Hanukkah Lamp. As a symbolic illusion of the emblem of the State of Israel, the Hanukkah Lamp became highly valuable for the diplomatic intention. The understanding of contextual meaning of the objects resolves the discrepancy of their value.

The main driver in this three-way exchange was the diplomatic gift. As Mauss's theory illustrates, the gift of the Hanukkah Lamp was given purposefully to signify the diplomatic relationship between Israel and the United States. This gift exchange was especially crucial as it took place during the very first years of the existence of the State of Israel, as part of an effort to establish an alliance with a powerful ally.

While this case is one in a series of diplomatic gift exchanges, it stands out due to the involvement of museum professionals, the emblematic characteristics of the item selected as the gift and the moment in the historic existence of Israel.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

APPADURAI, Arjun — "Introduction: Commodities and The Politics of Value". Appadurai, Arjun (ed.) — *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. London: Cambridge University Press, 1986, 3-64.

ARNSBERG, Paul — *Die Jüdischen Gemeinden In Hessen: Bilder, Dokumente*. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1973.

CLIFFORD, James — "On Collecting Art and Culture". Clifford, James (ed.) — *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

COHEN GROSSMAN, Grace — "Dr. Stephen S. Kayser: A Personal Testimony". Sabar, Shalom, Fine, Steven and Kramer, William M. (eds.) — *A Crown for A King: Studies in Jewish Art, History and Archaeology in Memory of Stephen S. Kayser*. Berkeley California and Jerusalem: Gefen Publishing House, 2000, 1-22.

GOSDEN, Chris and Marshall, Yvonne — "The Cultural Biography of Objects". *World Archaeology*, 31/2 (October 1999), 169-178.

GRAFMAN, Raffi — *Crowning Glory: Silver Torah Ornaments of the Jewish Museum*, New York. Boston: David R. Godine Publisher, 1996.

Great Books from Great Collectors, an exhibition: 15 December, 1993- 5 April, 1994. New York: The Jewish Theological Seminary of America, 1993.

HAUPT, George — „Rituelle Kunst“. *Soncino- Blätter: Beiträge zur Kunde des Jüdischen Buches* (II Band, Berlin, 1927).

HODDER, Ian — "The Contextual Analysis of Symbolic Meanings". Hodder, Ian (ed.) — *The Archaeology of Contextual Meanings*. London: Cambridge University Press, 1987, 1-10.

HODDER, Ian — "The Contextual Analysis of Symbolic Meaning". Pearce, Susan M. (ed.). — *Interpreting Objects and Collections*. London and New York: Routledge, 1994, 12.

KOPYTOFF, Igor — "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process". Appadurai, Arjun (ed.) — *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. London: Cambridge University Press, 1986, 64-94.

MAUSS, Marcel — *The Gift*. London and New York: Routledge, 1990, first published in French in 1925.

MILLER, Julie and Cohen, Richard I — "A Collision of Cultures: The Jewish Museum and JTS, 1904-1971". Wertheimer, Jack (ed.) — *Tradition Renewed: A History of the Jewish Theological Seminary Vol. II*. New York: The Jewish Theological Seminary, 1997, 309-362.

Mordecai Narkiss: *Memorial*. Jerusalem: Bezalel National Museum, 1957.

"Harry Friedman, Financier, Dies: Leader in Jewish Philanthropies". *The New York Times*, 23 November, 1965, 38.

REISSNER, H.G. — "The Truman Menorah". *Twenty Years: American Federation of Jews from Central Europe, Inc. 1940-1960*. New York, American Federation of Jews from Central Europe Inc. 1961.

STEINBERGER, Chaim — unpublished essay about Harry Friedman. 2012

WISCHNITZER, Rachel — "Guido Schoenberger (1891-1974)". *Journal of Jewish Art* Chicago Illinois, Spertus College of Judaica Press, 1977.

WEB SOURCES

DONIUS, Susan K. — *From the Archives: Hanukkah at the White House*, the White House, December 5, 2013. Available in <https://www.whitehouse.gov/blog/2013/12/05/archives-hanukkah-white-house> (2015.4.9)

Encyclopaedia Judaica — "Magen David". *Jewish Virtual Library: A Project of AICE* (2008) . Available in <https://www.jewishvirtuallibrary.org/magen-david> (2018.11.15)

World War II Provenance Research Online — The Israel Museum, Jerusalem. Available in <http://museum.imj.org.il/imagine/irso/en> (2018.11.15)

Torah Shield — Jewish Museum. Available in <http://thejewishmuseum.org/collection/7550-torah-shield> (2015.5.7)

Oettingen (Landkreis Donau-Ries) — Jüdische Geschichte, Betsaal, Synagoge. Available in http://www.alemannia-judaica.de/oettingen_synagoge.htm#Oettingen (2015.5.7)

Sammlung –Schriftkunst — Klingspor-Museum Offenbach. Available in <http://www.klingspor-museum.de/Sammlungen/Schriftkunst.html> (2018.11.15)

Offenbacher Haggadah — Leo Baeck Institute. April 5, 2012. Available in <https://www.lbi.org/2012/04/offenbacher-haggadah/> (2018.11.15)

PARKINSON, Hilary — *From the Presidential Libraries: Hanukkah at the White House*, December 4, 2013. Available in <http://blogs.archives.gov/prologue/?p=13038> (2015.5.7)

Recognition of the State of Israel: Documents — President Truman's library. Available in https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study_collections/israel/ (2015.5.7)

Recognition of the State of Israel: Documents — President Truman's library. Available in https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study_collections/israel/ (2015.5.7)

WOLF, Magret Liat — *Destroyed German Synagogues and Communities, Oettingen*. Available in <http://www.germansynagogues.com/index.php/synagogues-and-communities?pid=70&sid=1023:oettingen> (2015.5.7)

ARCHIVAL SOURCES

Mordecai Narkiss Archive 2/56, Central Zionist Archives (CZA), Jerusalem, Israel

Mordecai Narkiss Archive 2/58, CZA, Jerusalem, Israel

The Schatz Fund, Mordecai Narkiss Archive, 2/15, CZA, Jerusalem, Israel

Alexander Marx Papers 80/20, the Jewish Theological Seminary of America (JTS), New York

Alexander Marx Papers 80/20/17, JTS, New York

Jewish Museum 60/1, JTS, New York

The Danzig Collection 60/8, JTS, New York

Alexander Marx Papers RG25/1/5, JTS, New York

Alexander Marx papers RG25/1/27a, JTS, New York

Register 1940-1941 (New York, 1940), JTS, New York

Hannah Arendt, *letter to Louis Finkelstein*, 1 May 1950, IF.86.14.1950, JTS, New York

PATRIMÔNIO E PODER: A OFICIALIZAÇÃO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1930

HERITAGE AND POLITICS: THE OFFICIALIZATION OF BRAZILIAN HISTORIC AND ARTISTIC HERITAGE IN THE DECADE OF 1930

Maria Lucia Bressan Pinheiro

*Universidade de São Paulo
mlbp@usp.br*

RESUMO

O presente trabalho analisa o processo de institucionalização efetiva da preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro na década de 1930, culminando com a criação, em 1937, do SPHAN — Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o primeiro órgão federal afeito à problemática. A abordagem adotada busca desnaturalizar tal processo, que costuma ser atribuído ao apreço das elites brasileiras pelas qualidades estéticas do barroco — particularmente, o barroco de Minas Gerais, e seu mais emblemático artista, o Aleijadinho. O estudo evidencia o inequívoco viés político de que se revestiu o processo, atrelado às marchas e contra-marchas relacionadas à ascensão de Getúlio Vargas ao poder, desde a Revolução de 1930 até o endurecimento do regime a partir da implantação do Estado Novo, em 1937. Em tal contexto, assume proeminência, como símbolo da identidade nacional, a cidade de Ouro Preto, locus da Inconfidência Mineira — principal movimento separatista do período colonial — e berço do Aleijadinho — único artista colonial de incontestado prestígio então. O trabalho contou com apoio do CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Preservação do patrimônio | SPHAN | IPHAN | Ouro Preto | Estado Novo

ABSTRACT

The present paper analyzes the process of institutionalization of the preservation of Brazilian historic and artistic heritage in the 1930s, culminating in 1937, with the creation of SPHAN — Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (National Historic and Artistic Heritage Service), current IPHAN — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (National Historic and Artistic Heritage Institution), the first federal agency to address the issue. The adopted approach aims to denaturalize the process, which is often solely attributed to the appreciation of the Brazilian elites for the aesthetic qualities of Baroque — particularly, the baroque of Minas Gerais, and its most emblematic artist, Aleijadinho. The study highlights the clear political bias which pervaded the process, directly related to the advances and conter-advances concerning the rise of Getúlio Vargas to power, from the revolution of 1930 to the implementation of the dictatorial regime known as “New State”, in 1937. In this context, the city of Ouro Preto, locus of the Inconfidência Mineira — the main separatist movement of the colonial period — and birthplace of Aleijadinho, the only colonial artist of undisputed prestige, assumes prominence as a symbol of national identity. The research work was supported by CNPq-Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Brazilian Council for Scientific and Technological Development).

KEYWORDS

Heritage preservation | SPHAN | IPHAN | Ouro Preto | New State

No Brasil, as primeiras iniciativas de busca e valorização das raízes nacionais em bases propositivas datam da década de 1920, impulsionadas pela exortação nacionalista de Ricardo Severo¹ e José Mariano Filho², e pelo Centenário da Independência do Brasil. São propostos então os primeiros projetos de lei voltados à proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, apresentados por políticos e intelectuais oriundos dos estados brasileiros de mais rico patrimônio artístico, como Pernambuco, Minas Gerais e Bahia (Pinheiro:2011). Entretanto, naquele momento, prosperaram apenas as propostas de âmbito estadual, caso da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais da Bahia, criada em 1927, e da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais de Pernambuco, em 1928.

O tema repercutia também nos meios intelectuais e acadêmicos brasileiros, evidenciando-se num interesse pelas manifestações artísticas e arquitetônicas do período colonial. Nesse sentido, cabe destacar as excursões técnicas realizadas pelos alunos da Escola Politécnica de São Paulo a Minas Gerais, ao longo da década de 1920; e as viagens de estudantes de arquitetura do Rio de Janeiro para estudo e registro da arquitetura mineira, patrocinadas em 1924 pela Sociedade de Belas Artes, sob a direção de José Mariano Filho. Nestas viagens, Ouro Preto era parada obrigatória (Pinheiro, 2011a).

Cabe mencionar, ainda, a chamada “Viagem de Descoberta do Brasil” — a excursão a Minas Gerais realizada em 1924 por um grupo de artistas e intelectuais modernistas de São Paulo — como Mário de Andrade³, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, entre outros — a ciceironar o escritor franco suíço Blaise Cendrars, então em visita ao Brasil (Calil, 2006).

Nesse sentido, é significativo que a década se encerre sob a égide do Bi-Centenário do prestigiado escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa — o Aleijadinho —, celebrado em 30/08/ 1930. A efeméride inspirou o deputado José Wanderley de Araújo Pinho, membro do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, a retomar as até então infrutíferas propostas preservacionistas em nível federal, apresentando, em 29/8/1930, um projeto de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional bastante avançado. Entretanto, o projeto foi tornado sem efeito pela dissolução do Congresso Nacional pela eclosão, em novembro, da Revolução de 1930, que pôs fim também à vigência da Constituição de 1891 (MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980:15). Não obstante, a proeminência de Ouro Preto como *locus* da memória identitária nacional e o virtuosismo de seu mais celebrado artista são incontestáveis, possibilitando, inclusive, sua transmutação em capital político, como pretendemos demonstrar.

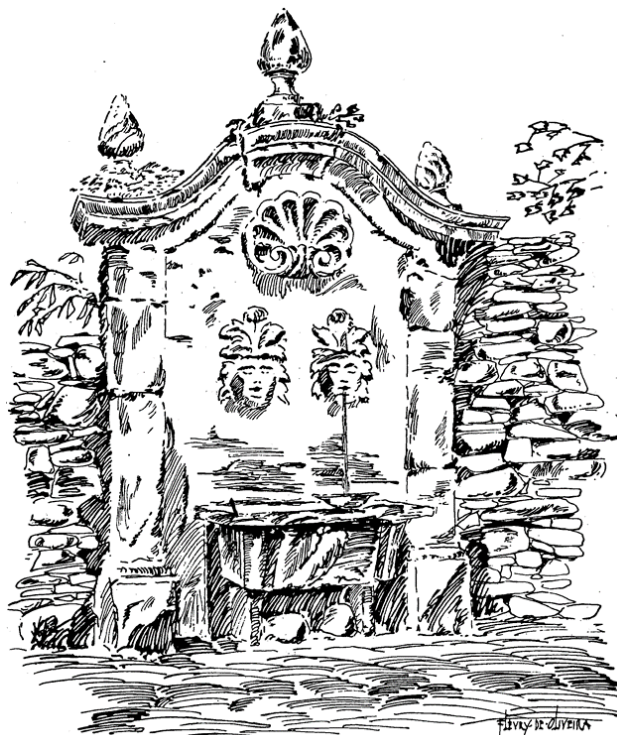
A REVOLUÇÃO DE 1930

Para entender essa transformação, é necessário retomar, ainda que em linhas gerais, a conjuntura política brasileira da década de 1920, caracterizada por uma aliança política entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, que permitia o revezamento de seus representantes no poder central ao longo de grande parte da Primeira República (1889-1930). Conforme tal acordo político, era previsível a eleição do governador de Minas Gerais, Antônio Carlos, à presidência do Brasil, nas eleições de 1930, sucedendo ao presidente Washington Luís, ex-governador do Estado de São

Paulo. No entanto, Washington Luís rompeu o acordo estabelecido com Minas Gerais, defendendo a candidatura à presidência do Brasil do então governador do estado de São Paulo, Júlio Prestes, em vez de apoiar Antônio Carlos.

O rompimento da aliança entre São Paulo e Minas ensejou a aproximação entre os estados de Rio Grande do Sul (terra de Getúlio Vargas), Paraíba e Minas Gerais, levando à formação da Aliança Liberal, coalisão política criada para disputar a eleição de 1930 contra

1. Sobre o papel do engenheiro português Ricardo Severo na valorização da arquitetura colonial brasileira, ver Pinheiro, 2011b.
2. Um dos mais destacados entusiastas das ideias de Ricardo Severo era o escritor Mário de Andrade, mentor intelectual do evento modernista conhecido como Semana de Arte Moderna de 1922; o então estudante de arquitetura Lucio Costa fazia parte do círculo de adeptos de Severo no Rio de Janeiro, centrado na figura de José Mariano Filho (Pinheiro, 2011a).



Figs. 01, 02. Desenhos realizados pelos alunos da Escola Politécnica de São Paulo em suas excursões a Minas Gerais. À esquerda, o Profeta Jeremias, obra do Aleijadinho em Congonhas do Campo, em gravura de José Maria da Silva Neves; à direita, Chafariz em Ouro Preto, desenhado por Marcial Fleury de Oliveira. Fonte: Boletim do Instituto de Engenharia, 63 (agosto 1930), 59-62.

a manobra de Washington Luís. O complexo conjunto de articulações, marchas e contramarchas que caracterizaram tal conjuntura acabou por resultar no episódio conhecido com Revolução de 1930, que levou à ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Brasil, e é neste quadro que se pode entender o sucesso de várias iniciativas preservacionistas no Brasil na década de 1930, em contraste com os fracassados embates da década de 1920.

Desse ponto de vista, um episódio bastante significativo teve lugar já em setembro de 1929, em plena crise política desencadeada pelo rompimento da aliança entre São Paulo e Minas Gerais. Trata-se da visita que

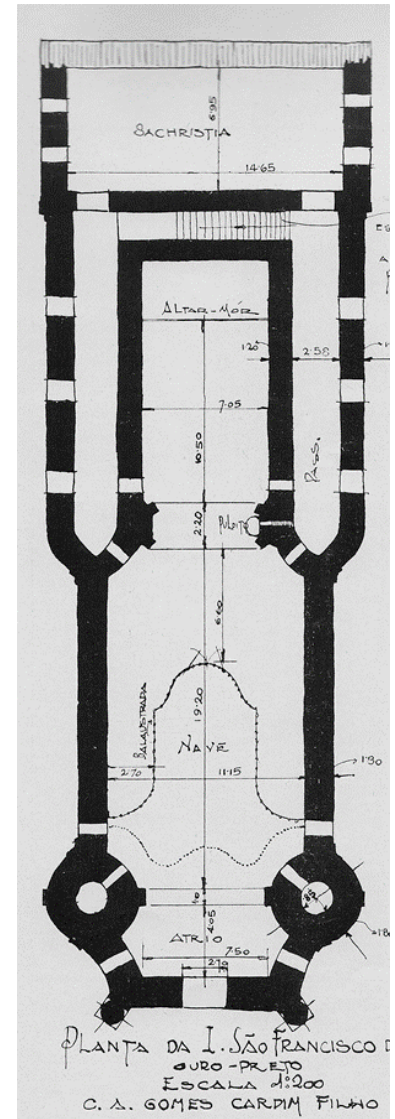
os deputados do Rio Grande do Sul João Batista Luzardo e Joaquim Francisco de Assis Brasil⁴ fizeram a Ouro Preto em companhia do deputado mineiro Virgílio de Melo Franco⁵ (Lima, 2015: 195).

A presença, naquele momento crítico, dos deputados gaúchos em Ouro Preto já era em si inusitada; mais inusitada ainda foi a proposta apresentada por Luzardo à Câmara dos Deputados, apenas quinze dias depois. Com efeito, em meio a turbulentas articulações políticas, o gaúcho propôs a formação de uma comissão de deputados para formular um projeto de lei federal voltado à proteção do patrimônio de Ouro Preto (Lima, 2015: 195).

3. Esta viagem propiciou o encontro entre Mário de Andrade e alguns intelectuais modernistas mineiros que, na década de 1930, integrariam o Ministério da Educação e Saúde Pública — MESP, como Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, aspecto de grande importância futura, como veremos.

4. João Batista Luzardo era um importante articulador político de Vargas; Assis Brasil foi nomeado Ministro da Agricultura do Governo Provisório (Vargas, 1995).

5. Avô de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que seria o primeiro diretor do SPHAN.



Figs. 03, 04. A Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, projeto atribuído ao Aleijadinho (fot. da autora, 2015). À direita, planta da mesma igreja desenhada por Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, aluno da Escola Politécnica de São Paulo. Fonte: Boletim do Instituto de Engenharia, 63 (agosto 1930), 59-62.

O episódio assinala uma inusitada aproximação, proposta por um deputado gaúcho, entre a Câmara dos Deputados (nível federal), e as instâncias estadual e local, articulada em torno da proteção de Ouro Preto — única cidade a reunir então condições suficientes para merecer tal distinção, em nível nacional.

A cidade tinha passado por um conjunto de obras de recuperação de seu patrimônio arquitetônico e urbano entre 1926 e 1928, patrocinadas pelo governador do estado de Minas Gerais, Antônio Carlos, de conhecidos pendores preservacionistas. Assim, torna-se plausível a hipótese de que a preservação do patrimônio de Ouro Preto tenha sido incluída entre as estratégias de aproximação do grupo varguista do Rio Grande do Sul junto a Antônio Carlos, cujo apoio era

indispensável para viabilizar qualquer pretensão de tomada do poder central. E tal apoio foi dado, viabilizando o sucesso da Revolução de 1930, cujo impacto foi generalizado em todas as instâncias da vida nacional.

Portanto, embora a proposta de Luzardo não tenha sido aprovada, ela assinala um momento em que a preservação do patrimônio começa a ser valorizada como moeda de troca no jogo político.

Esse ponto de vista se reforça diante do fato de que a proeminência de Ouro Preto como patrimônio histórico e artístico brasileiro não foi abalada, e sim reforçada com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. De fato, prestigiar a cidade somava-se às demais estratégias para a estabilização do novo regime, que



Fig. 05. Igreja do Rosário de Ouro Preto em obras durante a administração de Antônio Carlos, c. 1928. Fonte: *Ilustração Brasileira*, 104 (abril 1929), s/p.

não podia prescindir do apoio político mineiro. Por outro lado, a característica ímpar de *locus* da Inconfidência Mineira assegurava a Ouro Preto uma posição de honra no panteão da simbologia nacional,

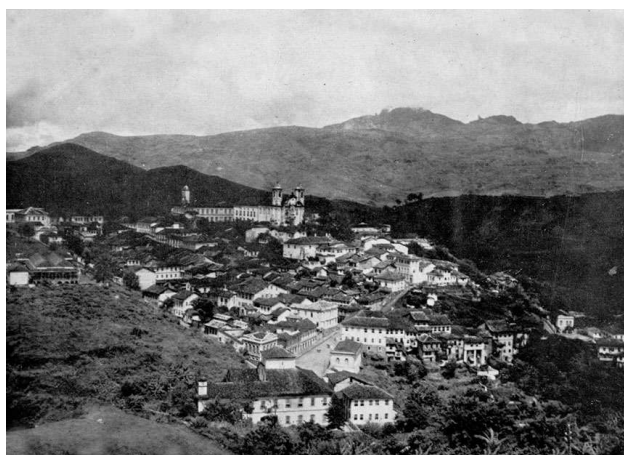
sobrepondo-se a interesses regionais — o que também convinha a Vargas, que pôs em prática uma política de fortalecimento do poder central em detrimento das lideranças estaduais.

OURO PRETO, MONUMENTO NACIONAL

Tal contexto ensejou imediatamente outras iniciativas ouro-pretanas, como a criação do Instituto Histórico e Geográfico de Ouro Preto, em 29/08/1931, na qual assumiu protagonismo o advogado mineiro Vicente Racioppi, entusiasta do patrimônio físico e moral da cidade (Lima, 2015: 204; 206). Em 1933, Racioppi⁶ propôs "...desengavetar a ideia do deputado João Batista Luzardo, que elevava Ouro Preto à condição de

Monumento Nacional" — sugestão acolhida por Vargas através do Decreto No. 22.928, de 12 de julho de 1933, que "...constituiu a primeira lei federal sobre a matéria e que, embora de alcance restrito pelo seu objetivo, teve grande significação por haver assinalado a decisão dos poderes públicos nacionais de iniciarem uma política nova" (Andrade, 1952:45-46).

6. Racioppi encontrou-se pessoalmente várias vezes com Vargas, conforme comprovado pelos diários do presidente (Vargas, 1995).



Figs. 06, 07. Aspectos de Ouro Preto no início do século XX. Acima, vista geral da cidade aos pés da Igreja do Carmo; abaixo, a Praça Tiradentes, dominada pelo antigo Palácio dos Governadores (atual Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto). Fonte: Ilustração Brasileira, 104 (abril 1929), s/p.

Mais tarde, Rodrigo Melo Franco de Andrade (RMFA), já na qualidade de diretor do SPHAN, algo ingenuamente, referiu-se ao episódio da seguinte forma: “Dissolvido o Congresso Nacional pelo movimento revolucionário de Outubro de 1930, inaugurou-se no Brasil um regime discricionário que poderia ter facilitado a organização conveniente e rápida da proteção ao patrimônio histórico e artístico do país. Entretanto, este não se beneficiou das facilidades que o regime lhe poderia proporcionar para sua proteção senão após 3 anos de vigência daqueles poderes discricionários. Só em 1933, surgiu uma sugestão propícia e foi promulgado o Decreto No. 22.928, de 12 de julho, que constituiu a primeira lei federal sobre a matéria e que, embora de alcance restrito pelo seu objetivo, teve grande significação por haver assinalado a decisão dos poderes públicos nacionais de iniciarem uma política nova” (Andrade, 1952:45-46, grifo nosso).

Assim, apesar da naturalização do episódio nos estudos sobre a trajetória da preservação no Brasil, que costumam atribuir a patrimonialização de Ouro Preto apenas à qualidade de sua arquitetura barroca, o processo reveste-se de conotações políticas inequívocas, que esclarecem sua nova dinâmica.

De fato, tudo indica que o governo estava começando a se aperceber dos dividendos políticos que a preservação do patrimônio poderia trazer, pois, um ano depois da elevação de Ouro Preto a Monumento Nacional, Vargas aprovou o Decreto no. 24.735 de 14 de julho de 1934, atribuindo ao Museu Histórico Nacional (MHN) a função de inspecionar os imóveis classificados como monumentos nacionais⁷. Atendia assim a uma sugestão do diretor do MHN, Gustavo Barroso, figura importante do Partido Integralista, de cujo apoio o presidente não podia prescindir⁸.

Muito mais significativa da valorização política da preservação do patrimônio foi a promulgação, em 16/07/1934 — apenas dois dias depois do decreto relativo ao MHN —, da Constituição de 1934, a primeira carta a incluir entre seus dispositivos a proteção do patrimônio histórico e artístico do país, através do seu artigo 148, que dispõe: “Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio histórico e artístico do país”.

7. Talvez por analogia com as Inspetorias Estaduais então existentes, tornou-se costumeiro referir-se a essa atribuição do MHN como uma Inspetoria dos Monumentos Nacionais. Porém o decreto apenas alterava o regulamento do MHN, sem criar nenhuma seção ou repartição nova, muito menos um órgão autônomo (Andrade, 1952:46).

8. Após o período do Governo Provisório, Vargas foi eleito presidente pela Assembléia Constituinte em 16/07/1934; a emissão do Decreto no. 24.735 em 14 de julho de 1934, apenas dois dias antes das eleições, parece sugestiva.

Tal medida inédita, que implicava em restrições aos direitos individuais dos proprietários — o que sempre constituía um dos principais entraves à aprovação de quaisquer medidas ligadas à proteção do patrimônio brasileiro —, sem precedentes imediatos a indicar qualquer tipo de mobilização a seu favor, corrobora o viés oportunista da proposta, em termos de estratégia de ampliação da base de apoio político a Vargas, especialmente junto aos intelectuais mineiros.

Tornava-se assim indiscutível o novo status atribuído à preservação patrimonial, e certamente não seria coincidência a grande mudança verificada apenas dez dias depois no Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), ao qual estava afeita a questão. De fato, em 26/07/1934, assumiu a pasta o mineiro Gustavo Capanema, que logo viria a imprimir uma guinada decisiva nos rumos da cultura e da preservação no Brasil, como veremos.

O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE PÚBLICA (MESP) E O DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (DMC)

Muito se poderia escrever sobre a mudança de orientação no MESP sob Capanema, cuja mais vistosa realização seria a construção da nova sede para o ministério — ícone da arquitetura moderna brasileira, com projeto elaborado por equipe chefiada por Lucio Costa, assessorado por Le Corbusier. Do ponto de vista privilegiado aqui, entretanto, importa destacar o interesse demonstrado por Capanema, desde o início de seu mandato, pelo que estava acontecendo em São Paulo, na área cultural. Tal atitude afigurava-se inusitada, após a traumática derrota de São Paulo na Revolução Constitucionalista de 1932 — na verdade, uma guerra civil entre o estado de São Paulo e o restante do Brasil, ocasionada pela reivindicação dos paulistas pela aprovação de uma nova constituição.

Ocorre que, enfraquecidos pela guerra, os paulistas voltaram-se ao fortalecimento de instituições acadêmicas, científicas e culturais, como forma de recuperar a ascendência do estado perante a nação brasileira. A conjuntura político-intelectual iniciada em 07/09/1934, com a nomeação de Armando de Sales Oliveira no governo do estado e Fábio Prado na prefeitura da capital, propiciou a realização dessa estratégia, da qual a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, é emblemática.

Entretanto, outra iniciativa inovadora, embora menos conhecida, parece ter atraído a atenção de Gustavo Capanema: o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (DMC), uma instituição moderna e dinâmica, com

uma visão abrangente e inclusiva de cultura, planejada por um grupo de intelectuais paulistas liderados pelo jornalista Paulo Duarte, criada provisoriamente em maio de 1935 e dirigida pelo escritor Mário de Andrade (Duarte, 1985:343). No dizer de Antônio Cândido, o DMC procurava, mais do que “rotinizar a cultura”, “arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas” (In Duarte, 1985:XIV-XV). Assim, estavam sendo realizadas atividades como: construção de parques infantis “onde se cantavam e se representavam as canções populares e o que de melhor o folclore do Brasil podia inspirar”; organização de um sistema de bibliotecas, com dotações regulares para compra de acervos; restauração de documentos históricos para publicação; recenseamentos socioeconômicos da população; etc. (Duarte, 1985:34-35).

Em setembro de 1935, o ministro Capanema — que conhecia Mário de Andrade desde 1924, quando da mencionada viagem do paulista a Minas Gerais — convidou-o a integrar a equipe do MESP, no Rio de Janeiro; convite que foi recusado (Andrade, 1988:177-178). Este já era o segundo convite que lhe dirigia o ministro: o primeiro fora feito em dezembro de 1934, quando, poucos meses depois de assumir o Ministério, Capanema convidara Mário a elaborar um anteprojeto de lei de proteção à arte no Brasil — convite igualmente recusado (Andrade, 1988:173, 175). Esta pouco conhecida iniciativa de Capanema sugere sua insatisfação quanto à atuação do MHN — ou de seu diretor, Gustavo Barroso, com quem não parecia compartilhar



Fig. 08 - A Igreja do Embu, antes de ser restaurada pelo SPHAN. Fonte: *Acrópole*, 50 (junho 1942), p.72.

quaisquer afinidades políticas ou culturais — no que tange à inspeção dos monumentos nacionais.

De fato, até a primeira metade de 1935, Gustavo Barroso negligenciara suas novas atribuições no MHN. A partir de então, porém, tomou a sério a inspeção dos monumentos nacionais — os quais, naquele momento, localizavam-se todos em Ouro Preto, único Monumento Nacional oficial —, elaborando um “Plano de Restaurações” de pontes, chafarizes e igrejas, com a colaboração do engenheiro Epaminondas de Macedo, com

quem já trabalhara anteriormente na cidade (Barroso, 1955:19). A contratação de Macedo — que pertencia aos quadros do Departamento dos Correios e Telégrafos —, enfrentou diversos entraves burocráticos que indicam a falta de apoio do Ministro Capanema às atividades de Barroso, e só se efetivou em novembro de 1935, quando foram iniciadas as obras, concluídas em julho de 1937. Raras vezes mencionado, este trabalho foi, portanto, feito em paralelo à criação do SPHAN e à sua progressiva institucionalização.

A CRIAÇÃO DO SPHAN “EM BASES PROVISÓRIAS”

Entrementes, tendo recusado os convites do Ministro Capanema, Mário de Andrade permanecia em São Paulo, enfrentando o desafio de pôr em funcionamento rotineiro as várias atividades previstas para o Departamento Municipal de Cultura (Duarte, 1985:34). Eis que, no início de 1936, Mário recebeu um telefonema do próprio ministro, solicitando a sua colaboração para organizar “um serviço nacional para a defesa do nosso extenso e valioso patrimônio artístico” (MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980:22). Desta vez, o convite foi aceito, e o prazo, cumprido. O anteprojeto elaborado por Mário de Andrade — voltado às questões conceituais relativas ao patrimônio e a sua preservação — foi submetido a Getúlio Vargas em 13/04/1936 e por ele aprovado em 19/04/1936, data em que começou, portanto, a funcionar o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional “em bases provisórias”, conforme as palavras de Gustavo Capanema (Andrade, 1952:59).

É curiosa esta sequência de acontecimentos, tendo em vista que, poucos meses antes, em 1935, o deputado José Wanderley de Araújo Pinho reapresentara à Câmara dos Deputados seu já mencionado projeto de lei de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, cuja tramitação nas casas do parlamento fora interrompida devido à eclosão da Revolução de 1930. Neste momento, a despeito de sua qualidade, e de sua coerência em relação ao disposto no artigo 148 da Constituição de 1934, o projeto foi rejeitado (MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980:17).

Nova mudança ocorre em 23/07/1936, três meses depois da criação do SPHAN “em bases provisórias”: Rodrigo Melo Franco de Andrade (RMFA), ex-chefe de gabinete de Capanema, então nomeado diretor do recém-criado órgão de preservação, encaminhava ao ministro um novo “anteprojeto de lei especial de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional e de organização do respectivo serviço”, elaborado por ele e voltado à regulamentação da atuação do SPHAN, especialmente do ponto de vista jurídico. Tratava-se, portanto, de um documento de natureza

completamente diversa do projeto elaborado por Mário de Andrade, que não abordava quaisquer aspectos relativos ao embasamento legal das medidas propostas.

Informado pelo próprio Rodrigo de que seu anteprojeto tinha sido substituído por outro, de caráter muito diverso, Mário anunciou ao diretor que seu amigo, o deputado Paulo Duarte, outro entusiasta do patrimônio histórico paulista, tinha sugerido ao interventor do estado de São Paulo, Armando de Sales Oliveira, a criação de um “organismo mais ou menos idêntico” ao SPHAN no estado “e de acordo com o projeto [dele, Mário]”, proposta bem recebida por Sales Oliveira (Carta de 23/09/1936, in Andrade, 1981:62).

Também tomou a iniciativa de incluir a preservação do patrimônio histórico e artístico do município de São Paulo entre as competências da Diretoria do DMC, tendo por base o anteprojeto abandonado. Em carta a Rodrigo, justificou tal providência da seguinte forma: “...já no Ato recente, de consolidação dos departamentos municipais, eu pus entre as competências do DMC, na Diretoria, organizar o tombamento artístico e histórico do município, um simples item⁹, pra que a coisa fique sob a minha orientação geral, e não desvirtue o espírito em que, sei, foi criado pelo Capanema”. Fez questão, porém, de frisar que não tivera “...a mais mínima intercessão na ideia de se fazer no estado um organismo idêntico ao criado pelo Capanema, ao qual ninguém poderá mais tirar o mérito de afinal ter posto em organismo e ação uma ideia desde muito lembrada e desejada” (Andrade, 1981:63).

Tais iniciativas paulistas não causaram reação negativa no Ministério de Educação e Saúde Pública. RMFA apenas enfatizou a necessidade de articular a legislação paulista com a federal; de sua parte, Capanema resolveu apressar o encaminhamento do anteprojeto elaborado por Rodrigo — que ainda estava em análise em seu gabinete —, à Câmara dos Deputados, após submetê-lo rapidamente à aprovação de Vargas. Assim, em 15/10/1936, o anteprojeto iniciou

9. O ‘simples item’ a que Mário se referiu era o art. 180 do Ato 1.146 de Consolidação da Organização Geral da Prefeitura, de 04/07/1936: “Compete ao Diretor superintender a todos os serviços do Departamento e especialmente traçar, organizar e fazer executar o plano geral do tombamento e defesa do patrimônio artístico e histórico do Município;...” (grifo nosso).

sua morosa tramitação na Câmara — que duraria aproximadamente um ano (Andrade, 1987:122).

A primeira vitória para a efetiva institucionalização do SPHAN foi a inclusão do órgão em um projeto de reorganização interna do MESP que já estava em andamento na Câmara, e que foi aprovado em 13 de janeiro de 1937: a lei 378 (Andrade, 1952:59)¹⁰. Porém, esta lei ainda era insuficiente quanto à efetiva regulamentação das atividades do Serviço, que

dependia da aprovação do anteprojeto de lei enviado à Câmara em outubro de 1936.

Uma vez incluído o SPHAN na estrutura do MES, RMFA empenhou-se em colocar em funcionamento o novo órgão — o qual, sendo de âmbito nacional, reclamava colaboradores estaduais, ou pelo menos regionais. Após várias sugestões de nomes, ficou acertado que Mário de Andrade seria o representante do SPHAN em São Paulo (Andrade, 1981:66).

A CAMPANHA “CONTRA O VANDALISMO E O EXTERMÍNIO”

Com seu entusiasmo habitual, e a despeito da sua intensa atividade no DMC, Mário, imbuído da nova função, começou a realizar excursões exploratórias para reconhecimento do patrimônio paulista, sempre em companhia de Paulo Duarte. Tais viagens contaram com o decisivo apoio logístico do prefeito de São Paulo, Fábio Prado, que, para tanto, cedeu um automóvel municipal (Andrade, 1981:72-3). A “primeira viagem em torno da Capital”, feita pela dupla, teve lugar em 05/06/1937, passando por São Roque, Embu, Carapicuíba, Cotia e São Miguel e serviu de base para o artigo “Contra o vandalismo e o extermínio”, de Paulo Duarte, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 11/06/1937. O artigo configura-se como o início de uma campanha voltada à preservação do patrimônio paulista, que teria continuidade com artigos escritos por outros intelectuais, denunciando o estado de incúria em que se encontrava o patrimônio paulista (Andrade, 1981:70).

Na abertura do artigo, Duarte destacava a recente criação do SPHAN, no âmbito do MES, e a nomeação de Mário para o órgão: “Mário de Andrade, nomeado pelo Ministério da Educação, seu delegado em São Paulo para o tombamento dos monumentos históricos sobre os quais, de acordo com legislação recente, a União tem de velar, convidou-me a

acompanhá-lo nas excursões que, para esse fim, principiou” (Duarte, 11/06/1937:7).

Ao final, após criticar padres de paróquias isoladas, reparos e reformas mal orientadas, e venda de objetos sacros, Duarte enfatizou os princípios modernos da Constituição de 1934, que preconizava a primazia do interesse público sobre o particular: “Aí está uma constituição votada em 1934, toda ela moldada em princípios modernos que exigem mesmo o sacrifício de grande parte do interesse individual pelo da coletividade. Esta mesma Constituição obriga a União, os Estados e os Municípios a zelarem pelas suas coisas históricas”.

O artigo se concluía numa convocação que evocava a recente mobilização paulista para a Revolução de 1932: “Chegou o momento de S. Paulo levantar-se novamente, mas desta vez contra o vandalismo e o extermínio de suas joias, vencendo definitivamente a barbárie de iconoclastas mercenários ou inconscientes”.

O conjunto de artigos intitulados “Contra o vandalismo e o extermínio” tinha o objetivo de preparar a opinião pública para a proposta de criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo — DPH, cujo projeto de lei foi encaminhado à Assembleia Legislativa paulista em 06/10/1937.

10. A Lei 378 também mudou o nome do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), que passou a chamar-se Ministério da Educação e Saúde (MES).

O ESTADO NOVO

Assim, em outubro de 1937, o quadro parecia alvissareiro para a institucionalização da proteção ao patrimônio brasileiro. Duas propostas convergentes em seus objetivos competiam pela primazia de aprovação: no nível federal, a votação definitiva do projeto de lei regulamentando a atuação do SPHAN “estava incluída na ordem do dia da sessão de 10/11/1937, para discussão única”; no estado de São Paulo, o projeto de lei criando o DPH encontrava-se em discussão na Assembleia Legislativa.

No entanto, no mesmo dia em que estava prevista a votação do SPHAN, sobreveio o golpe de estado que dissolveu o Congresso Nacional. Como apontou o próprio RMFA, “dessa vez, no entanto, a dissolução do parlamento não retardou mais por muito tempo a promulgação da lei reclamada” (Andrade, 1952:58); ao contrário, pareceu até mesmo agilizá-la — se não viabilizá-la, já que em 30/11/1937 a peça jurídica foi aprovada como Decreto-lei 25, oficializando a existência do SPHAN.

Evidentemente, o golpe teve o efeito oposto no projeto paulista: não só o departamento proposto não chegou a ser aprovado, como a atividade legislativa foi suspensa, e teve início um regime ditatorial que prejudicou o quanto pode as iniciativas culturais paulistas em curso. Mário de Andrade deixou o cargo no

DMC e autoexilou-se no Rio de Janeiro, onde contou com a ajuda de Capanema para encontrar colocação no MES — não no SPHAN, como pretendia, mas no Instituto Nacional do Livro. O deputado Paulo Duarte foi obrigado a exilar-se no exterior.

A criação definitiva do SPHAN após o golpe de 1937 pôs fim, também, às atividades de preservação que o MHN estava realizando em Ouro Preto, no período em que o novo Serviço estava sendo paulatinamente organizado. De fato, no que tange aos monumentos nacionais, as atribuições preservacionistas do MHN cessaram no início de 1938, sem que tenha havido qualquer interação entre o museu e o SPHAN, no período de sua coexistência, num evidente indício de antagonismo — ou, no mínimo, incompatibilidade — política. Tal situação fica evidente perante a constatação de que, no *Guia de Ouro Preto* publicado pelo SPHAN em 1938, nenhum crédito pelas obras de restauração da cidade tenha sido atribuído ao MHN ou a seu diretor, mas apenas à “Inspetoria de Monumentos Nacionais” — órgão inexistente, como vimos — e ao engenheiro Epaminondas de Macedo. Não obstante, Gustavo Barroso foi indicado para o Conselho Consultivo do SPHAN — instância decisória máxima do órgão — desde sua criação, numa espécie de compensação pelo seu papel político vinculado ao Partido Integralista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal seria, portanto, uma sucinta apreciação do processo de institucionalização de uma sensibilidade preservacionista no Brasil, a confluir na criação do SPHAN. Olhada à distância, a partir da ótica das iniciativas oficiais, e diante da conspícua ausência de mobilizações mais amplas em torno da questão, esta trajetória evidencia muito mais o desenrolar de interesses políticos que se valeram da emergência de uma tal sensibilidade como um dos meios para alcançar fins variados — entre os quais a criação do SPHAN figurou apenas marginalmente.

Trata-se de uma década turbulenta da vida nacional, que se inicia sob a égide uma guerra civil — a Revolução Constitucionalista de 1932 — e segue subvertendo a ordem política e social estabelecida na Primeira República. Em tal cenário, não é de admirar que questões ligadas à preservação do patrimônio tenham ficado em segundo plano, por parte da sociedade civil; e tenham assumido importância, no plano das articulações políticas.

Neste cenário, chama a atenção o quão disseminado era o expediente de ampliar, às vezes de forma

significativa, as atribuições de órgãos públicos sem a estrutura funcional, jurídica e orçamentária necessária para a adequada consecução das novas funções — operação tipicamente populista. Isso ocorreu no caso da ampliação das atribuições do MHN, na inclusão do tombamento entre as competências do DMC, propostas por Mário, e na inclusão do SPHAN no organograma do MES. Evidentemente, trata-se de uma manobra visando acomodar interesses políticos, sem enfrentar o ônus dos embates por recursos orçamentários e de pessoal.

Chama a atenção, também, o atento acompanhamento do Ministro Gustavo Capanema em relação a várias iniciativas culturais em curso em São Paulo, manifesta nas várias tentativas de arrebanhar o renitente intelectual paulista Mário de Andrade para as hostes federais — o que acabou por acontecer de maneira emergencial, por iniciativa do próprio Mário, diante

das dificuldades impostas ao funcionamento do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo pelo regime Vargas após o Estado Novo.

E, principalmente, avulta a importância assumida pela preservação do patrimônio como capital político, a ser utilizado como um dos meios de angariar apoio pelo governo central. Esta nova dimensão da questão passa ao largo das interpretações focadas na sedução estética e identitária da intelectualidade brasileira pelo barroco mineiro — pedra de toque dos estudos a respeito —, para evidenciar motivações muito mais imediatistas e pragmáticas; e que, por isso mesmo, lograram êxito, ao menos num momento inicial. Tal êxito inicial traduziu-se mais tarde, porém, num grande isolamento do SPHAN e perda de sua capacidade mobilizadora da sociedade, que estão entre as causas mais profundas das dificuldades de que até hoje se ressentem as atividades preservacionistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário — *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho*. Brasília: SPHAN-Fundação Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de — *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

_____ — *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*. México, D.F.: Instituto Panamericano de Geografia e História, 1952.

BANDEIRA, Manuel — *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BARROSO, Gustavo — “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Volume V (1955), 21-169.

MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA — *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma Trajetória*. Brasília: MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980.

CALIL, Carlos Augusto Machado — “Sob o Signo do Aleijadinho”. VVAA — *Patrimônio: Atualizando o Debate*. São Paulo: 9º. SR/IPHAN, 2006, pp. 79-90.

DUARTE, Paulo — “Contra o vandalismo e o extermínio”. *O Estado de São Paulo* (7 de outubro de 1937), 35-46.

_____ — “Contra o vandalismo e o extermínio”. *O Estado de São Paulo* (11 de junho de 1937), 7-16.

KESSEL, Carlos — *Entre o Pastiche e a Modernidade: Arquitetura Neocolonial no Brasil*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002 (Tese de Doutorado).

LIMA, Kleverton Teodoro de — *Ouro Preto: da Cidade-Memória à Cidade-Monumento (1897-1937)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015 (Tese de Doutorado).

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan — *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp:Fapesp, 2011a.

_____ — “Ricardo Severo e o debate preservacionista no Brasil”. *Actas do Simpósio Patrimônio em Construção — Contextos para a sua preservação*. Lisboa: LNEC, 2011b, pp. 159-166.

VARGAS, Getúlio — *Diário*. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995.

EXPRESSIONS OF POWER: O PALÁCIO DE CRISTAL PORTUENSE NA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA (1934)

Vera Lúcia da Silva Braga Penetra Gonçalves¹

*Faculdade de Letras da Universidade do Porto
verabg.ha@gmail.com*

RESUMO

O Palácio de Cristal Portuense serviu, desde a sua inauguração em 1865, como palco para alguns dos mais importantes eventos nacionais. Entre estes merece destaque a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, enquadrada na ideologia do Estado Novo e realizada no Porto em 1934. O presente artigo procura, assim, traçar as principais linhas desta mostra, sobretudo naquilo que respeita à análise do recinto e das transformações aí implementadas através de soluções arquitetónicas efémeras. A atualização da fachada oitocentista do Palácio, para além de responder ao próprio gosto da época, pode também revelar-se como uma primeira necessidade e intenção de adaptação do edifício.

A análise aqui apresentada parte de uma revisão bibliográfica e de um cruzamento entre fontes hemerográficas e iconográficas, como forma de contribuir para o estudo da história do Palácio de Cristal, escolhido como mostra para a demonstração política e ideológica do regime em 1934.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição Colonial Portuguesa | Estado Novo | 1934 | Palácio de Cristal | Porto

ABSTRACT

Since its inauguration in 1865, the Crystal Palace of Porto has served as the stage for some of the country's most important events. The First Portuguese Colonial Exhibition, held in that building in 1934 during the Estado Novo regime remains as one of the most notorious. This article aims to analyze the main characteristics of that expo, highlighting the enclosure and the transformations it suffered through ephemeral architectural solutions. The redesign of the palace facade not only mirrors the aesthetic taste of its time but can also serve as the first example of the necessity to readapt the building.

The analysis shown is based on a bibliographic revision and is a result of crossing hemerographic and iconographic sources as a mean to contribute to the study of Porto's Crystal Palace, a showcase for political and ideological demonstrations in the regime of 1934.

KEYWORDS

Portuguese Colonial Exhibition | Estado Novo | 1934 | Crystal Palace | Porto

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XIX, associadas às Exposições Internacionais, surgiram também mostras dedicadas a expor as realidades coloniais. Não obstante as primeiras incluíssem já secções orientadas para a exibição dos produtos das possessões dos vários países chamados a participar, apenas na década de 1880 se terá assistido à sua autonomização, como consequência da ascensão do colonialismo imperial (Sánchez-Gómez, 2013: 3).

Organizados com vista a atingir diferentes propósitos — comerciais, pedagógicos, científicos, entre outros — é inegável o importante papel que estas apresentaram do ponto de vista propagandístico, servindo como forma de legitimação da expansão territorial e afirmação dos nacionalismos. Assiste-se, assim, a uma proliferação de exposições coloniais por todo o território europeu, americano e até mesmo africano, que se prolongariam pelo século XX, com o seu auge na década de 1930. A *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d’Outre Mer*, realizada em Vincennes (Paris), entre maio e novembro de 1931, merece destaque neste contexto, sendo apontada como modelo para aquelas que lhe sucederam.

Portugal marcou presença neste evento com quatro pavilhões projetados por Raul Lino (1879-1974), com

uma linguagem historicista que procurava remeter para as arquiteturas seiscentistas. A construção ficou a cargo da empresa *Roiland et Frères* (Neto, 2017: 265). A divisão da representação portuguesa ter-se-á devido às condições do terreno, fragmentado em várias parcelas, o que resultaria na edificação de dois pavilhões para a Secção Histórica (corpo A e B), um para a Secção Etnográfica e um para a Secção Metropolitana e Comercial, acrescentando-se, por fim, uma pequena construção dedicada à prova de vinhos e à imprensa.

Naquilo que respeita à conceção do interior, considerado de grande importância para a sedimentação da mensagem do conjunto arquitetónico, resolveu-se a abertura de um concurso, a pedido da Sociedade Nacional de Belas Artes, do qual saíram vencedores Martinho da Fonseca (1890-1972), Abel Manta (1888-1982), Dórdio Gomes (1890-1976), Lino António (1898-1974), António Soares (1894-1978), Jorge Barradas (1894-1971), Canto da Maia (1890-1981), Francisco Franco (1885-1955), Diogo de Macedo (1889-1959) e, ainda, do suíço Friedrich Kradolfer (1903-1968) (Neto, 2017: 275), alguns dos quais marcariam, mais tarde, presença na Exposição do Porto.

ANTECEDENTES: A EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA DE 1894

É dentro deste panorama que, em 1934, se realiza na cidade do Porto a Primeira Exposição Colonial Portuguesa. No entanto, este título não deixou de levantar algumas dúvidas, uma vez que já em 1894, aquando das Comemorações Henriquinas — como forma de celebração do nascimento do Infante D. Henrique (1394) —, se havia realizado, no recinto do Palácio

de Cristal, a Exposição Insular e Colonial, com o apoio da Sociedade de Geografia (Sampaio, 1893: 4). O evento foi presidido e inaugurado, a 2 de março, pelo rei D. Carlos (1863-1908).

Esta iniciativa visava, pois, objetivos semelhantes à mostra de 1934, apresentando uma forte carga pedagógica

1. Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com o projeto de dissertação subordinado ao tema do Palácio de Cristal Portuense.

e uma procura de revitalização nacional. Relembre-se que o país havia passado por tempos conturbados, marcados pelo Ultimato inglês em 1890 que colocaria em causa o próprio regime monárquico (Ribeiro, 1993: 337).

O convite para a exposição estendia-se aos Arquipélagos dos Açores e Madeira, a Cabo Verde, a S. Tomé e Príncipe, a Angola, a Moçambique, a Macau e à Guiné (Samodães, 1893a: 2), numa clara procura de afirmação territorial e poderio colonial. Foi, assim, organizado um certame comercial, industrial e agrícola, dividido em onze secções, que tinha como objetivo “fazer conhecer, o mais exactamente possível, o estado

de adiantamento actual, sob qualquer d’aquelles aspectos, tanto das nossas colonias como das ilhas adjacentes” (Sem Autor, 1893: 6) e a promover os estudos coloniais, como uma forma de melhorar a economia nacional através do melhor conhecimento e exploração dos seus recursos (Samodães, 1893b: 18).

As Comemorações foram ainda marcadas por cortejos e pelo lançamento da primeira pedra para o Monumento ao Infante D. Henrique, da autoria de Tomás da Costa (1861-1932), após vencer o concurso lançado pela Sociedade de Instrução do Porto.

A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA DE 1934

Inserida no contexto sociopolítico do Estado Novo, a Exposição de 1934 funcionava como uma forma de demonstração da coesão e unidade do regime, podendo ser interpretada como um ponto de partida para uma série de comemorações por este levadas a cabo: Reconstituição de Lisboa Antiga (1935), Exposição do Ano X da Revolução Nacional (1936), Exposição Histórica da Ocupação (1937), Exposição do Mundo Português (1940); contando-se, ainda, a participação nas Exposições Universais de Paris (1937), de Nova Iorque (1939) e de São Francisco (1939).

Por outro lado, esta mostra tem lugar após a publicação do Ato Colonial. Promulgado pelo Decreto-lei 18.570, de 18 de julho de 1930, ainda antes da revisão constitucional de 1933, demonstrava a necessidade de rever a política colonial, que deveria agora assentar sobre princípios de integração dos domínios ultramarinos, reforçando-se as ligações, sobretudo de cariz económico, entre estes e a Metrópole, aspetos que vinham já sendo explorados desde 1926 e saíam reforçados com a Carta Orgânica do Império Colonial Português e a Reforma Administrativa Ultramarina, ambas de 1933.

Seria precisamente nesse mesmo ano que se publicava, em *Diário do Governo*, o Decreto-lei 22.987, de 28 de agosto, no qual se assume de forma clara a intenção de realizar na cidade do Porto a Primeira Exposição

Colonial Portuguesa “oficialmente patrocinada” (Carmona, 1933: 1380), definindo-se aí os seus objetivos: “A Exposição será organizada com critério essencialmente prático, mostrando a extensão, intensidade e efeitos da ação colonizadora portuguesa, os recursos e atividades económicas do Império e as possibilidades de estreitamento de relações comerciais entre as várias partes da Nação” (Carmona, 1933: 1380).

Compreende-se aqui o carácter pedagógico que se procurava daí resultar, sendo a sua principal preocupação dar a conhecer aos habitantes da Metrópole a realidade colonial nas suas múltiplas vertentes. Deve notar-se que se considerava haver uma insuficiente educação colonial, o que resultava num desconhecimento generalizado por parte da população acerca da importância dos territórios ultramarinos não só do ponto de vista histórico, mas também das suas potencialidades futuras e contributos para o desenvolvimento da Nação (Monteiro, 1934: 6).

Como defendia Henrique Galvão (1895-1970) — nomeado diretor técnico da Exposição de 1934 —, Portugal não era um país pequeno, o que vinha já sendo afirmado nos discursos do Ministro das Colónias, Armindo Monteiro (1896-1955), sublinhando-se que o Império português ocupava uma extensão de 2.172.500 quilómetros espalhados pelos quatro continentes (Monteiro, 1934: 6). Esta ideia daria origem a uma das mais paradigmáticas

imagens divulgadas pelo Estado Novo: um mapa em que se sobrepunham as colónias portuguesas ao continente Europeu, mostrando-se qual a verdadeira dimensão e poder do país.

Do mesmo modo, pretendia-se também criar uma maior proximidade entre os colonos e o continente, sendo que os seus costumes e cidadãos deveriam funcionar como uma forma de exemplo para os habitantes do Ultramar (Monteiro, 1933a: 109).

DE PALÁCIO DE CRISTAL A PALÁCIO DAS COLÓNIAS

Não obstante a escolha do Porto não surja como óbvia neste contexto, a iniciativa vinha já a ser discutida desde 1931 pelo Movimento Pró-Colónias. Fundado por membros da Associação Industrial Portuense, da Associação Comercial do Porto, do Centro Comercial do Porto, da Liga Agrária do Norte, da Associação Comercial dos Lojistas, do Ateneu Comercial e do Clube dos Fenianos Portuense, tinha já como objetivo a organização de uma mostra colonial, fim para o qual se estabeleceu o pagamento de quotas.

Henrique Galvão acrescentava ainda dois fatores concorrentes para esta decisão: por um lado, o norte constituía a região do país com uma maior atividade industrial e comercial; por outro lado, considerava-se que a propaganda nesta área do território estava a ser descurada (Galvão, 1934: 7).

Neste contexto, podemos já aqui contar instituições e nomes de importante relevo para a concretização deste acontecimento. O supracitado Decreto-lei 22.987, de 28 de agosto, estabelecia como Comissão Organizadora da Primeira Exposição Colonial Portuguesa os presidentes das já referidas instituições — António Cálem (1888-1963), da A.C.P., o Engenheiro Xavier Esteves (1864-1944), da A.I.P. e José da Fonseca Menéres (1876-1974), da L.A.N. –, a que se juntavam o diretor da Agência Geral das Colónias — Júlio Garcez de Lencastre (1882-1970) –, o diretor das Feiras de Amostras Coloniais — Capitão Henrique Galvão –, o chefe da Divisão de Propaganda da Agência Geral das Colónias — João Mimoso Moreira (1892-1978) –, representantes da Sociedade Anónima da Exposição Colonial Nacional (Carmona, 1933: 1380) — Manuel Caetano de Oliveira (-), Ricardo Spratley (1881-1966), Jorge de Viterbo Ferreira (1898-1948) –, bem como a

própria Câmara Municipal do Porto, sob a presidência do Dr. Alfredo de Magalhães.

Entre os treze artigos que compunham o documento estabelecia-se ainda o valor atribuído pelo Estado para a concretização da Exposição, constituindo este um total de 700.000\$. Eram ainda concedidos créditos às Colónias destinados à sua preparação: Estado da Índia, 7.000 rúpias; Macau, 7.000 patacas; Moçambique, 100.000\$; Angola, 70.000\$; Cabo Verde, 30.000\$; Guiné, 30.000\$ (Carmona, 1933: 1381).

Os preparativos da Exposição foram acompanhados pela própria cidade, que deveria estar preparada para dar resposta ao elevado número de visitantes que se esperava aí acorrer. Nos periódicos o número de anúncios aumentava de forma proporcional à aproximação da data de inauguração, dando informações acerca de hotéis, pensões e transportes, não só na cidade como também nos seus arredores. Neste contexto, a imprensa tomaria um importante papel, cobrindo os principais momentos do evento e dedicando muitas das suas páginas à análise e discussão de assuntos coloniais. O *Comércio do Porto* publicou entre junho de 1934 e setembro do mesmo ano um total de cinquenta e nove números de um periódico distribuído gratuitamente, *O Comércio do Porto — Colonial*, ao mesmo tempo que Henrique Galvão dirigia a revista *Ultramar: Órgão Oficial da I Exposição Colonial*, publicada entre fevereiro e outubro.

À época da Exposição, o Palácio de Cristal continuava a ser o principal, se não mesmo o único, espaço propício à realização de eventos de grande envergadura na cidade. O seu edifício, conjugado com os amplos espaços verdes mostrava-se, assim, como o terreno

adequado para traduzir o poder do regime, sobretudo naquilo que dizia respeito à reconstituição das aldeias coloniais. A decisão, tomada a 27 de outubro de 1933, é, como tal, apontada como o principal fator que conduziu à compra do recinto pela Câmara Municipal do Porto em fevereiro de 1934, tendo para o efeito contraído um empréstimo de dois mil e quinhentos contos à Caixa Geral de Depósitos (Azevedo, 2003: 23).

A Exposição, que inaugurou a 16 de junho de 1934, prolongando-se até 30 de setembro do mesmo ano, implementou algumas adaptações no espaço, que atualizariam a sua imagem. As obras necessárias foram sendo acompanhadas pela comissão organizadora, contando também com as visitas de António de Oliveira Salazar (1889-1970), para o lançamento da primeira pedra, e de Óscar Carmona (1869-1951), o qual marcou presença na abertura oficial da mostra.

Embora sejam diversos os relatos existentes acerca da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, distribuídos pelas muitas fontes bibliográficas, a sua leitura não pode ser feita sem um cruzamento com as imagens, sobretudo as imagens em movimento captadas por Aníbal Contreiras (1898-1993), que nos permitem conhecer perspetivas que nem sempre são possíveis através dos registos fotográficos. Efetivamente, a imagem e a imagem em movimento — algumas das vezes de forma até intencional — adquirem neste período uma vertente publicitária, numa fase em que este formato se encontrava ainda em desenvolvimento (Estrela, 2004: 78), pelo que serão meios amplamente explorados pela organização da Exposição. Aníbal Contreiras ficava assim encarregue pelo registo cinematográfico, enquanto a cobertura fotográfica oficial caberia a Domingos Alvão (1872-1956).

Naquilo que respeita ao seu planeamento, a Exposição contemplava três secções que se distribuíam pelo espaço, onde se incluía também o Quartel do Batalhão de Metralhadoras n.º 3: I) Secção Oficial; II) Secção Particular; III) Atrações e concessões (Exposição Colonial Portuguesa, 1934: 3).

Neste contexto, e não tendo como intuito reproduzir uma visita guiada à Exposição, focar-nos-emos sobre os seus principais pontos, particularmente aqueles que respeitam às alterações impressas ao recinto. Estas não se prenderam apenas com aspetos materiais, sendo aplicadas também ao nível da toponímia. O

Palácio de Cristal, agora Palácio das Colónias, passava a funcionar como uma miniaturização do próprio Império, marcada por arruamentos que remetiam para a realidade colonial.

A entrada fazia-se, assim, pela Praça do Império, marcada ao centro pelo Monumento ao Esforço Colonizador Português. Da autoria de José Sousa Caldas (1894-1965) e do Alferes Ponce de Castro (-), destacava-se pela sua acentuada verticalidade obtida através da conjugação de corpos retangulares, rematados ao centro pelas armas nacionais. Para esta noção contribuía de igual modo as seis esculturas alegóricas que, elevadas pela base do Monumento, o rodeiam como forma de representação dos responsáveis pela colonização do Ultramar e símbolo da missão portuguesa. Esculpidas de forma semelhante, algo estilizada, erguem a cabeça, criando uma força oposta à dos braços colocados para baixo com as mãos cerradas e apenas podem distinguir-se através dos seus atributos talhados no peito: a Mulher é identificada pelos seios, o Militar pela espada, o Missionário pela cruz, o Comerciante pelo caduceu, o Agricultor por uma espiga de trigo e uma foice e o Médico pelo bastão de Asclépio. Para enquadrar o Monumento procedeu-se a um arranjo do jardim de entrada, desenhando-se nos canteiros de flores os contornos dos territórios coloniais.

Na década de 1980, a Câmara Municipal do Porto, sob a presidência de Paulo Vallada (1924-2006), procedeu à recuperação da escultura de Sousa Caldas e Ponce de Castro e sua posterior trasladação para a também denominada Praça do Império, na Foz, onde se mantém até aos nossos dias. Não nos foi possível, porém, até à data, averiguar se a obra colocada nos jardins do Palácio das Colónias apresentava já um carácter definitivo, ou se, à semelhança do Padrão dos Descobrimentos realizado para a Exposição do Mundo Português, se tratava apenas de um modelo que depois foi passado para granito.

A composição do Monumento ao Esforço Colonizador Português encontrava uma estreita ligação com a própria linguagem com que Henrique de Mouton Osório (-) desenhara o Palácio das Colónias. A fachada norte, composta por cinco corpos, assumia, deste modo, uma linguagem *Art Déco* — popularizada pela *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de Paris (1925) e divulgada pela imprensa (Pacheco, 1996: 16) –, através da



Fig. 01 - Monumento ao Esforço Colonizador na Praça do Império, Porto; 2018 (fot. de Ricardo Gramaxo).



Fig. 02 - Fachada principal do Palácio das Colónias durante a Primeira Exposição Colonial Portuguesa; 18x24; Arquivo Histórico Municipal do Porto (Autor desconhecido).

geometrização das volumetrias e da sua depuração ornamental, característica de uma fase já avançada deste movimento.

A verticalidade do corpo central escalonado conjugava-se com a horizontalidade dos dois corpos laterais, rasgados pela galeria do piso térreo e a varanda do segundo nível. A rematar o conjunto encontravam-se um elefante, no lado direito, e uma pirâmide escalonada, no lado esquerdo.

Com efeito, os materiais empregues nestes revestimentos efémeros permitiam uma maior liberdade no trabalho das formas, abrindo um campo de experimentação aos Arquitetos e Engenheiros. Tal torna-se particularmente evidente quando observamos a fenestração arquivada do segundo piso, aberta a toda a largura dos corpos laterais, sem qualquer tipo de elementos estruturais a interromper.

O *PROGREDIOR* oitocentista passava agora a *PA-LÁCIO DAS COLÓNIAS* e na fachada podiam ler-se duas datas — 1415 e 1934 —, marcando o início da diáspora portuguesa com a conquista de Ceuta e o tempo presente, da Exposição, que se esperava marcar “o início da expansão económica, intensiva e refletida, por toda a terra portuguesa de Aquém e de Além-Mar” (Sem Autor, 1934: 3).

Por outro lado, a fachada sul, voltada para o lago, assumia uma linguagem que se articulava com as representações das aldeias que ocupavam esta área dos jardins. Observa-se aqui o recurso a materiais à primeira vista mais perecíveis, enquanto a decoração recorre à repetição de motivos geometrizes.

A entrada na Exposição, propriamente dita, era feita através da Sala Histórica, onde se traduzia ao visitante a história da expansão portuguesa, através de três planisférios luminosos representativos das viagens marítimas, das viagens terrestres e explorações e da expansão da raça e da língua portuguesa (Exposição Colonial Portuguesa, 1934: 6).

Entre múltiplos documentos e objetos, ganhava destaque pela sua posição central, o túmulo que, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Serra, em Goa, havia guardado os restos mortais de Afonso de Albuquerque (1453-1515). O segundo Vice-Rei e Governador da Índia parece assumir, assim, um papel de relevo dentro da Exposição, por ser considerado como o primeiro grande colonizador: “Foi ele que, antes de mais ninguém, compreendeu o carácter eminentemente civilizador da colonização; e, embora procurando proteger o comércio nacional, o melhoramento do estado jurídico e espiritual dos nativos era sua preocupação constante [...]” (Monteiro, 1933b:



Fig. 03. Nave Central do Palácio das Colónias durante a Primeira Exposição Colonial Portuguesa (1934); 18x24; Arquivo Histórico Municipal do Porto (Autor desconhecido).

26). Neste sentido, ocupava também um lugar de destaque nos jardins, através da escultura de Diogo de Macedo (1889-1959) criada para a Exposição de Paris e colocada na Rua de Tete do Palácio das Colónias. À semelhança do que aconteceria com o Monumento ao Esforço Colonizador Português, também a escultura de Afonso de Albuquerque seria recuperada e colocada no Largo de D. João III, no Porto.

A linguagem arquitetónica escolhida para a fachada principal prolongava-se no interior. As colunas de secção circular erguiam-se sobre uma base poligonal cuja forma se repetia no capitel, remetendo para a configuração dos padrões dos descobrimentos, cujo exemplar podia ser visto à entrada do Palácio, onde foi colocado o Padrão de Diogo Cão. As anteriores balaustradas em ferro forjado do Palácio de Cristal foram também substituídas por guardas completamente tapadas. Este processo foi documentado por Domingos Alvão, podendo observar-se numa das fotografias por si captadas a estrutura interna das colunas

antes de receberem o revestimento. A abóbada da nave foi também tapada com painéis da autoria de José Magalhães (-), José Roberto dos Santos (-) e Manuel de Oliveira (-) (Serén, 2001: 107), onde eram representadas cenas da vida colonial.

Diorama, mapas, fotografias de grande formato, esquemas, gráficos, frases curtas, mapas, vitrinas, manequins em tamanho real e maquetas eram distribuídos pela nave central, onde se podia observar a tentativa de criar espaços diferenciados dedicados às muitas temáticas a abordar: Povoamento Europeu, Política Indígena, Ensino Colonial, Instrução nas Colónias, Medicina e Higiene, Assistência Espiritual, Navegação, Portos, Caminhos-de-ferro, Automobilismo, Comunicações, Instituições de Crédito, Urbanização, Comércio, Assistência Científica, Arte Indígena.

Entre os vários elementos dispersos pela nave central destacamos, quer pela sua dimensão, quer pelo seu lugar atual na cidade, a representação, em gesso, da

Navegação de Portugal (Rocha, 1934: 1), que ficaria imortalizada como Homem do Leme — hoje instalada na Avenida Montevideu, na Foz. O escultor Américo Gomes (1880-1964) ergueu sobre um pedestal a figura de um marinheiro que, com o seu oleado que esvoaça ao vento, parece lutar contra a força do mar, o que é salientado pela posição do corpo e forma como segura o leme da embarcação que não vemos. Esta obra encomendada por Henrique Galvão seria apreciada não só pela sua perícia plástica, mas sobretudo pelo simbolismo que nela se inculcava, constituindo,

nas palavras de Hugo Rocha “o símbolo da vontade portuguesa” (Rocha, 1934a: 1).

As naves laterais, seguindo a mesma configuração, destinavam-se à representação dos expositores coloniais (à direita) e da Metrópole (à esquerda), podendo aí encontrar-se elementos relacionados com Pecuária, Agricultura e Florestas, Produtos de Subsolo, Indústrias Coloniais, bem como a Sala Militar e a Agência Geral das Colónias.

OS JARDINS E A RECONSTITUIÇÃO DAS ALDEIAS COLONIAIS

Contra-pondo-se a este carácter mais museológico do Palácio das Colónias, os jardins adquiriam uma feição mais recreativa. A Avenida das Tílias, agora rebatizada como Avenida da Índia, continuava a ser o principal eixo organizador do espaço, funcionando como uma das áreas de maior importância pela colocação de reproduções de dois dos principais monumentos das colónias construídos no contexto da expansão portuguesa: o Arco dos Vice-Reis da Índia (Goa), colocado no topo norte, e o Farol de Nossa Senhora da Guia (Macau), no limite sul.

Entre os vários divertimentos ganhava destaque o Luna Parque que se dividia entre a Rua da Praia e a Avenida de Moçambique. Semelhante a uma Feira Popular os visitantes podiam ali usufruir de uma série de diversões, de que as imagens nos destacam os pequenos barcos que passeavam num lago artificial. Ainda junto à entrada lateral do Palácio das Colónias, podia ver-se o Parque Zoológico onde se mostravam espécies de animais exóticos e selvagens vindos de África. Com efeito, eram elementos como estes que alargavam o público a que se destinava o evento, ao invés de o direcionar apenas para uma elite letrada. Como afirma Luísa Marroni, “o público vai à exposição, ao encontro do *outro* [...], incentivado pela propaganda ambígua que, por um lado, convida para um espetáculo típico de parque de diversões e, por outro, para uma *verdadeira lição de colonialismo*” (Marroni, 2013: 73).

Ainda neste contexto, deve sublinhar-se o Cinema Balanta, na Avenida da Índia, que servia a dupla função de exhibir filmes e servir de palco de festas para as representações preparadas pelos indígenas. Em contrapartida, o Teatro Gil Vicente do Palácio de Cristal, seria alvo de grandes adaptações, por forma a servir como Teatro da Exposição. O antigo, caracterizado como “pesado, poeirento, inestético, desconfortável, frio, agressivo”, transformara-se num espaço “leve, airoso, sedutor — coquette mesmo” (Edurisa, 1934: 3), ficando Amélia Rey Colaço (1898-1990) encarregue da sua reinauguração. O Teatro abriu portas a 15 de julho com a fantasia colonial *Viagem Maravilhosa*, protagonizada por Estevão Amarante (1894-1951), Robles Monteiro (1888-1958), Raul de Carvalho (1901-1984), Maria Clementina (-) e Vanise Meireles (-).

O recinto da Exposição encontrava-se ligado à Rua da Restauração através do cabo aéreo, um engenho que inaugurou a 04 de agosto (Rocha, 1934b: 2) e que muita curiosidade suscitou, em parte devido à sua tardia abertura. Semelhante a um teleférico permitia uma visita rápida por vários pontos da mostra, como se de uma viagem pelo mundo se tratasse. Para o mesmo efeito servia também um pequeno comboio que, mediante um pagamento externo ao bilhete da Exposição, permitia percorrer o recinto.

Por outro lado, o cariz educativo não era aqui descuidado, devendo neste ponto destacar-se a Capela de



Fig. 04- Aldeia de Timor durante a Primeira Exposição Colonial Portuguesa (1934); 18x24; Arquivo Histórico Municipal do Porto (Autor desconhecido).

Carlos Alberto, na qual se instalou a representação da obra *Missionária*. Às religiosas que cumpriam a sua função no interior do espaço religioso — agora adaptado a espaço museológico — juntavam-se grupos escultóricos em madeira, da autoria de António Pereira da Mota (-) (Sem Autor, 1934a: 2), dispostos em torno do edifício, como forma de representação da ação civilizadora das Irmãs Franciscanas Hospitalares Portuguesas e das Irmãs de S. José de Cluny junto dos colonos.

Ao seu caráter eminentemente pedagógico associava-se a vertente comercial e industrial das grandes feiras internacionais, pelo que se distribuíam pelos jardins inúmeros *stands*. Estes funcionavam, assim, como uma miniaturização do panorama económico nacional, sobretudo do norte do país, animando o recinto com os seus pavilhões aleatoriamente distribuídos (Serén, 2001: 104). A linguagem ensaiada nestes exemplares de arquiteturas efémeras traduz o gosto modernizante da época, mas também um ecletismo de soluções, onde se destaca quer a linearidade das formas, quer a sua conjugação com superfícies curvas ou elementos que nos podem remeter para a arquitetura de outros tempos. Não deve, porém, esquecer-se que alguns pavilhões optariam também por recorrer a formas que

invocavam outros territórios, como a reprodução de um pagode chinês ou as formas orientalizantes utilizadas no salão de *Chá Celeste*, o que se associa aqui à própria função a que se destinava.

No entanto, o aspeto que mais pessoas chamou à Exposição — como confirmava Henrique Galvão após o seu encerramento — foi, indubitavelmente, a reprodução das Aldeias coloniais da Secção Etnográfica, efeito para o qual foram trazidos do Ultramar nativos que ficariam a habitar no Palácio das Colónias até ao final do evento — fulas, balantas, bijagós, hindus, timorenses. Recreavam-se, assim, ambiências estereotipadas das realidades coloniais, através de encenações da vida familiar, de costumes, representações artísticas ou até mesmo ao nível dos trajes, aspeto que não deixou de atrair uma grande curiosidade. Armindo Monteiro interpretava a nudez física destas pessoas como um espelho da sua nudez moral (Monteiro, 1933b: 107), refletindo, assim, o facto de a Metrópole ter uma missão civilizadora para com os povos conquistados.

Os vários aldeamentos encontravam-se espalhados pelos jardins do Palácio das Colónias, onde foram instaladas reconstituições das habitações próprias de

cada um dos territórios, nas quais se distingue o recurso a materiais perecíveis como a madeira ou o colmo.

A realidade aqui apresentada pode facilmente remeter-nos para o fenómeno dos *zoos humanos*, que respeita à exposição de pessoas consideradas diferentes pela sua raça, aparência ou por possuírem alguma patologia (Abbatista et. al., 2008: 341), uma prática comum entre o século XIX e primeira metade do século XX.

Para além de expostos, os colonos viram também a sua imagem difundida, quer através dos já referidos filmes, quer através de retratos, como aqueles que

foram produzidos por Eduardo Malta, por encomenda de Henrique Galvão, numa coleção de postais que pretendia representar cada um dos grupos presentes na mostra (Matos, 2006: 195). Alguns dos nativos permaneceriam no imaginário nacional, tornando-se verdadeiros ícones da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, como Rosinha, da Guiné, uma jovem cuja beleza conduziu a que lhe escrevessem sonetos e cuja imagem circulou através dos vários meios de comunicação, ou ainda o pequeno Augusto, uma criança bijagós, desde cedo tomada como mascote da mostra e de quem se fizeram sabonetes que serviam como recordação (Sem Autor, 1934b: 2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Exposição encerrou a 30 de setembro de 1934, com um grande cortejo alegórico que percorreu as ruas do Porto desde a Foz do Douro até ao Palácio das Colónias. Este acontecimento conjugava, à semelhança de toda a mostra, o passado do Império Nacional, com figuras dos Descobrimentos, à atualidade, com a representação de produtos, animais e habitantes da Metrópole e suas colónias.

Mais do que a inauguração da nova política colonial levada a cabo pelo Estado Novo, a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, deveria funcionar como o reflexo do seu poder (Galvão, 1934: 6) e foram vários os meios utilizados pela organização para transmitir aos seus milhares de visitantes, nacionais e internacionais, a mensagem pretendida: cartazes, esquemas, encenações, cinema, teatro, experiências sensoriais, esculturas, reproduções arquitetónicas, congressos, entre tantos outros.

O evento terá contado com cerca de um milhão de visitantes, entre os quais se podem citar o Príncipe de Gales — futuro Eduardo VIII (1894-1972) —, Paul Tschoffen (1868-1961), Ministro das Colónias da Bélgica, o diretor do jornal *Le Temps* (Matos, 2006: 189),

entre tantos outros jornalistas e cidadãos estrangeiros e pessoas vindas das mais variadas partes do país. Contudo, Henrique Galvão chegaria a lamentar, na revista *Ultramar*, o facto de que muitos daqueles que acorreram à Exposição o fizeram apenas pelos seus divertimentos, não refletindo sobre os ensinamentos ali enunciados (Galvão, 1934: 1).

Não obstante este seu carácter marcadamente efémero, imagens captadas posteriormente, como no caso do filme de 1958, realizado por Manuel Guimarães (1915-1975), *A Costureirinha da Sé*, mostram-nos que houve elementos que se mantiveram nos jardins, como seria o caso das fontes de iluminação.

No entanto, podemos considerar que as experiências que se operaram no Palácio de Cristal e nos seus jardins, com destaque para o revestimento da fachada norte do edifício, para além de se ligarem às tendências arquitetónicas do tempo, traduzem sobretudo as necessidades de alteração e adequação que cada vez mais se vinham sublinhando, culminando na sua demolição em 1951 e substituição pelo Pavilhão dos Desportos desenhado pelo Arquiteto José Carlos Loureiro (n. 1935).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATISTA, Guido et. al. — “Living Ethnological and Colonial Exhibitions in Liberal and Fascist Italia”. BLANCHARD, Pascal; BRIDGEMAN, Teresa — *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008, 341-352
- AZEVEDO, Ercílio de — *Porto 1934: A Grande Exposição*. Porto: Edição de Autor, 2003.
- Edurisa — “O Teatro da Exposição e o velho Teatro Gil Vicente”. *O Comércio do Porto — Colonial. Número Privativo da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 28 (13 de julho de 1934.), 3.
- ESTRELA, Rui — *A Publicidade no Estado Novo. Volume I (1932-1959)*. Lisboa: Coleção Comunicando, 2004.
- Exposição Colonial Portuguesa, Porto — *Guia Oficial do Visitante da Exposição Colonial Portuguesa: contendo o roteiro, a planta completa da exposição e a lista dos expositores*. Segunda edição. Porto: [s.n.], 1934.
- GALVÃO, Henrique — “Entrevista de Henrique Galvão ao Jornal O Século”. *Ultramar: Órgão Oficial da I Exposição Colonial*, 2 (1934), 7.
- MARRONI, Luísa — “Portugal não é um país pequeno. A Lição de Colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934”. *História: Revista de Letras da Universidade do Porto*, IV Série, volume 3 (2013), 59-77.
- GONÇALVES, Vera — *Imagens e Memórias em Reconstrução: Do Palácio de Cristal Portuense ao Pavilhão Rosa Mota*. 2 Volumes. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pelo Professor Doutor Hugo Barreira e coorientada pela Professora Doutora Maria Manuela Pinto e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2018.
- MATOS, Patrícia Ferraz de — *As Côres do Império: Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.
- MONTEIRO, Armindo — “O Mundo Português”. *O Mundo Português: Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, 1 (1934), 6.
- _____ — “Diretrizes duma política ultramarina”. República Portuguesa; Ministério das Colónias — *Para uma Política Imperial: Alguns Discursos do Ministro das Colónias Doutor Armindo Monteiro*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca, 1933a.
- _____ — “O Paiz dos quatro impérios». Discurso proferido na «Union Coloniale Française» em 14 de novembro de 1931, quando se instalou, em Paris, o Comité Franco-Portugais d'Etudes Coloniales” República Portuguesa; Ministério das Colónias — *Para uma Política Imperial: Alguns Discursos do Ministro das Colónias Doutor Armindo Monteiro*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca, 1933b.
- NETO, Teresa — *Arquiteturas Expositivas e Identidade Nacional: Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais (1915-1970)*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017.
- PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira — *A Arquitetura Artes Déco no Porto*. Porto: Universidade do Porto, 1996. 2 Volumes. (Dissertação de mestrado).
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares — “O Centenário Henriquino: Imagens e Ideologia”. *Impactum: Coimbra University Press*. (1993).
- ROCHA, Hugo — “O Símbolo da Vontade Portuguesa”. *O Comércio do Porto — Colonial. Número Privativo da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 21 (1934a), 1.
- _____ — “Viagens pelas alturas: o mistério do cabo aéreo está, finalmente, desvendado...”. *O Comércio do Porto — Colonial. Número Privativo da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 50 (1934b), 1.
- SAMODÃES, Conde de — “A Exposição”. *Revista da Exposição Insular e Colonial no Palacio de Crystal Portuense*, 1 (1893a), 2.
- _____ — “A Exposição e os Estudos Coloniaes”. *Revista da Exposição Insular e Colonial no Palacio de Crystal Portuense*, 3 (1893b), 18.
- SÁNCHEZ-GÓMEZ, Luis A. — “Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and Contingency in Living Ethnological Exhibitions”. *Culture & History Digital Journal*, 2 (2013), 2-25.
- Sem Autor — “Regulamento da Exposição Insular e Colonial Portuguesa em 1894: Programma 31”. *Revista da Exposição Insular e Colonial no Palacio de Crystal Portuense*, 1 (1893), 6.
- Sem Autor — “As Missões Religiosas na Exposição”. *O Comércio do Porto — Colonial. Número Privativo da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 11 (1934a), 2.
- _____ — “O Augusto de carne e osso multiplicou-se em Augustos de sabonete...”. *O Comércio do Porto — Colonial. Número Privativo da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 35 (1934b), 2.
- SERÉN, Maria do Carmo — *A Porta do Meio: A Exposição Colonial de 1934. Fotografias de Domingos Alvão*. Porto: Centro Português de Fotografia / Ministério da Cultura, 2001.

PORTUGUESE INTERNATIONAL PAVILIONS AND NATIONAL STYLE — ARCHITECTURE TENDERS SHAPED BY POLITICAL AND CULTURAL AGENTS

Teresa João Baptista Neto

Técnico — Universidade de Lisboa
teresa.neto@tecnico.ul.pt

ABSTRACT

Universal exhibitions were true emblems of modernity in the nineteenth and twentieth centuries, as vehicles of artistic and technical paradigms of each country. Portugal's participation, from the first Republic to the regime encompass different political and economic circumstances which moulded the strategies to adopt in each participation, and therefore the architectural style that should be used to convey a certain image of the country. The concept of 'Empire' dominates the discourse, to be translated into appropriate architectural options of its exhibition pavilions. This sparked a debate between architects and key cultural and political agents, selected as jurors for the architectural tenders held for the Portuguese Pavilions. Evaluating these events means identifying pivotal participants, their proposals and their thoughts on the issue of a representative national style. This particular period also dwells with the issue of implementing modern architecture, distanced from eclectic historicisms yet rooted in vernacular elements.

KEYWORDS

International Exhibitions | Portuguese Pavilion | Architecture Tenders | National Style | Propaganda and power

International Exhibitions fostered architectural and technological vanguards that constituted pivotal points for true modernism, encompassing artistic experiments that live on today as memories, drawings, video and photographic records. Some structures persist, not only as residues of these extraordinary events, but also as iconic references. These events affected profoundly the development of architectural history, through the buildings displayed and revolutionary ideas that were explored. Under the motto of promoting international relations, both hosting countries and foreign participants sought to take advantage of the opportunity to display and expand their technological progress and economical supremacy. The uniqueness of each country was enhanced through industrialization, trade and development, alongside a cultural standpoint, through its history and artistic production. The exhibition medium translated into the specific design of national pavilions, in order to incorporate a set of own identity references (Greenhalg, 2011). Their impact spread far and wide, influencing many countries, such as Portugal [Fig. 01].

The Portuguese Pavilions erected in these events constitute important case studies for the evaluation of experiences in expositive architectures and how they aspire to showcase a certain national profile. After the nineteenth century, when Portugal had entrusted the design of these buildings to foreigners, the Paris Universal Exhibition of 1900 marks the first architectural tender among Portuguese architects. The design of national pavilions in the twentieth century was then in the hands of our architects, through tenders or direct invites, always subjected to specific ideological, aesthetic and stylistic orientations, igniting arguments and diatribes among architects and other cultural agents.

In many cases, architecture fulfills the function of a scenic vessel, a vitrine in order to project the image of Portugal abroad, both of progress and historical evocation (Thiesse, 2001). Thus, the pursuit for defining the 'national style' in relation to building an image of the

'Portuguese Empire' dominate the discourse, translated into architectural options in these Pavilions, between the First Republic and the . These constitute the boundaries and time frame for this present study, comprising about a dozen exhibitions between 1915 and 1970 (Neto, 2017). Examining the Pavilions of Portugal, within this chronological framework and typology, allows the evaluation of core outlines in the development for contemporary architectural thought among us. There were nine participations of Portugal in these International and Universal Exhibitions, involving the construction of a national pavilion:

- Panama-Pacific International Exposition, San Francisco 1915, Arch. António do Couto (assigned)
- Independence Centenary International Exposition, Rio de Janeiro, 1922, Archs. Cottinelli Telmo, Carlos Ramos and Alexandre da Cunha — Honor Pavilion; Archs. Rebello de Andrade — Pavilion of Portuguese Industries (tenders)
- Ibero-American Exposition, Seville, 1929, Archs. Rebello de Andrade (tender)
- Internacional and Colonial Exposition, Paris, 1931, Arch. Raul Lino (tender)
- Paris Universal Exposition, 1937, Arch. Keil do Amaral (tender)
- New York World's Fair and Golden Gate Exposition, San Francisco, 1939, Arch. Jorge Segurado (assigned)
- Brussels World's Fair, 1958, Arch. Pedro Cid (tender)
- Expo'70, Osaka, 1970, Arch. Frederico George (assigned)

Examining the Pavilions of Portugal, within this chronological framework and typology, allows the evaluation of core outlines in the development for contemporary architectural thought among us. It is proposed an overall critical assessment of Portuguese pavilions — in the perspective of the architectural field — as well as questioning key issues for the inception of modernism in Portugal. There are three key aspects in dealing with the fundamental aspects of the expositive architectures, in correlation with 'national identity'.

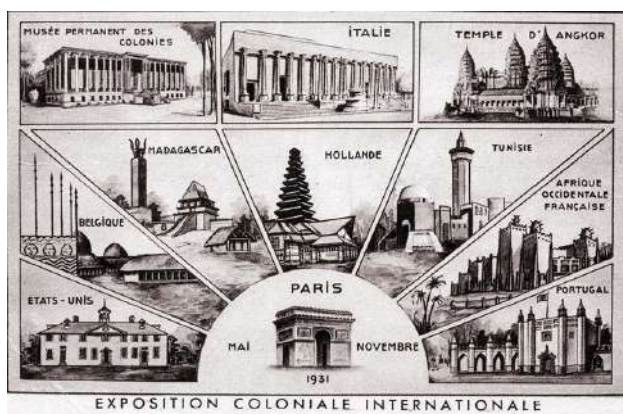


Fig. 01. Postcard for the 1931 International Colonial Exhibit, in Paris.



Fig. 02. Architecture tender Jury for the Portuguese Pavilion in 1929 Iberian American Exhibit, in Seville. The selected project by the Rebelo de Andrade brothers stands behind them. Torre do Tombo National Archive, Lisbon (EPJS-SF-001-001-0009-0367C).

THE PARTICIPATION OF PORTUGAL: POLITICAL DECISIONS, TENDERS' CONTROVERSY, 'STYLE' AND 'PORTUGUESE MODERNISM'

It is vital to analyze the Portuguese participation in these crucial vectors: establish the political circumstances that preceded the decision to participate in tenders, as well as the conditions to do so and consequently the strategy to adopt. The specific situations and the state of the art on architectural thinking conditioned what was asked of the architects, on how to best represent Portuguese culture and architectural style. Finally, it is vital to evaluate how the architects responded and the chosen designs.

Most of the time, the political decision comprised a call for tender between Portuguese architects, making it mandatory to explore who participated and the works presented, as well as a whole range of issues raised from these proceedings (Toussaint, 1997). One of the tenders' key aspects was the wording of the respective statements,

where it was often solicited a "national appearance". This request was subsequently regarded either as an oppressive restriction or an apparent liberation that was inherently ambiguous, triggering a series of controversies surrounding the design of the 'Pavilion of Portugal'.

Overviewing a general analysis on the several architectural competitions held to choose the project for the construction of the "Pavilion of Portugal" in international exhibitions for this period, one can conclude on the great importance national architects devoted to these competitions [Fig. 02]. This investigation allowed the formulation of two synoptic tables, assembling data gathered of the participants in these competitions, as well as the appointed jury [tabs. 01, 02].

tab.01

ARCHITECTS WHO PARTICIPATED IN THE PORTUGUESE PAVILION'S ARCHITECTURAL COMPETITIONS 1922 -1956

Competitors						
		1st Place	2nd place	3rd place	Honorable mentions	Others
Rio de Janeiro 1922	Portuguese Pavilion	Cottinelli Telmo, Luís Alexandre da Cunha e Carlos Ramos	Pedro Rodrigues Machado	Eugénio Correia e Paulino Montez	Pardal Monteiro José Marques da Silva	?
	Pavilion of Industries	Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e Alfredo da Assunção Santos	Pedro Rodrigues Machado	?	?	?
Seville 1929		Carlos e Guilherme Rebello de Andrade	Cassiano Branco e Carlos Dias	Cottinelli Telmo	—	Tertuliano Marques, Jorge Segurado Paulino Montez Cristino da Silva Francisco de Oliveira Ferreira
Paris 1931		Raul Lino	Carlos e Guilherme Rebello de Andrade	Carlos Ramos e Adelino Nunes	—	Álvaro Machado, Ferreira da Costa, Rogério de Azevedo, Norte Júnior, Victor Piloto, Cassiano Branco Carlos Dias
Paris 1937		Francisco Keil do Amaral	António Maria Veloso Reis Camelo	Artur Simões da Fonseca	Raul Lino João Simões	Francisco de Oliveira Ferreira Henrique Taveira Soares
Brussels 1956		Pedro Cid	—	—	—	Maurício de Vasconcelos João José Malato, José Luís Tinoco e J. Américo d'Oliveira Francisco Figueiredo Sebastião Formosinho Sanchez Rui Mendes Paula Manuel Taíinha

tab.02

MEMBERS OF THE JURY CONVENED FOR THE PORTUGUESE PAVILION'S ARCHITECTURAL COMPETITIONS 1922 -1956

Jury						
	President	Members				
	Comissioner	Fine Arts School/ Academy	Committee of Art and Archaeology / Superior Committee of Fine Arts /Education Ministry	National Society of Fine Arts	Society of Portuguese Architects	Others
Rio de Janeiro 1922	Alfredo Augusto Lisboa de Lima	João António Piloto	?	?	?	?
Seville 1929	Manoel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro	João António Piloto	José de Figueiredo António Augusto da Costa Mota José Alexandre Soares	—	Luís Alexandre da Cunha José Urbano de Castro	—
Paris 1931	Manoel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro	José Alexandre Soares	António do Couto Abreu Luciano Freire José de Figueiredo José Simões de Almeida	Adolfo Marques da Costa António de Brito (Porto)	José Urbano de Castro	—
Paris 1937	António Ferro	Luís Cristino da Silva	Paulino Montez	António do Couto Abreu	Pardal Monteiro Adelino Nunes	Jorge Segurado Francisco Franco
Brussels 1956	José Penha Garcia	Jorge Segurado	—	—	José Pessoa	Francisco Keil do Amaral Mário Neves Manuel da Silva Martins

The debate around the issue of a “Portuguese Style” was not confined to the great international exhibition of 1900, and the following architectural tenders in the first half of the twentieth century granted the opportunity for architects to express their views on the subject, entering a hitherto restricted debate to historians and other intellectuals. This circumstance was not without some friction among the members of the jury and competitors. The Pavilion of Portugal would then mirror the complex conjecture on the issue of ‘national style’, and tenders — particularly the choice of winning projects — are an excellent barometer in assessing the eclectic references adopted at the time.

In order to implement this image, it was necessary to choose an architectural style not only representative of past glories, but also a reflection of the current theories on what it should be. After the historical eclecticism of Portuguese pavilions during the nineteenth century, Ventura Terra’s projects emerged as the harbinger of a new era in Portuguese architecture. However, the inspiration in the Parisian Beaux Arts did not satisfy the intellectual factions of the time, setting in architectural history the confrontation between the winner and the design inspired by Portuguese vernacular architecture by Raul Lino, compared by Bordallo Pinheiro. José de Figueiredo, prestigious art critic and director of the National Museum of Ancient Art, dubbed the Colonies Pavilion as a “clothing flat iron” (Figueiredo, 1901). Also not pleased with Lino’s proposal, Figueiredo suggests hesitantly, the Romanesque. His idea of a ‘national style’ was not yet formed, and was only stated — and implemented — later on.

This reflection was driven by the fall of the monarchy, where the Ultimatum 1890 generated an excessive use of Manueline, pressing the model to exhaustion. The apparent incongruity in using this style in the Portuguese Pavilion at the Panama-Pacific Exhibition, without any tendering procedure, can only be explained by the troubled instability of the First Republic, with only five years since its establishment. With little time, scarce resources and a large Portuguese community in San Francisco to assuage, the idea was to assemble different decorative elements of the great monuments of Portugal, also picture on the pavilion’s interior as Tourism advertising. The architect Antonio do Couto Abreu designed the pavilion in this style as it was requested by the Commissioner, drawn from a suggestion by the minister in charge of choosing the plot in the grounds of the Exhibition.

It was, however, necessary a disruption from the monarchical “Estylo manuelinho”, and the search for alternative models reached the ‘quinto-joanina’ baroque-style inspiration, based on large manor houses and palaces of the eighteenth century. This stylization was very pleasing to José de Figueiredo, and their participation in the preparatory committee for the tender in Rio de Janeiro in 1922 was not a coincidence — since the statement called for a building on the “spirit of our brightest times of civil architecture”. The project of Carlos Ramos, Cottinelli Telmo and Alexandre Cunha was far from the linearity and dryness (Almeida, 1986) of the House Barros & Santos Ramos and Gil Vicente High school from his partners, establishing that there was a clear gesture of compromise in the eclectic pavilion’s design.

Modernity grappled with spreading to the Portuguese Pavilions, with faint and far apart requests. Jorge Segurado appealed for a modern and rational expression in 1927, anticipating the architecture tender for the Ibero-American event, to be held there in two years. However, his words did not correspond to the project that he presented for it. Many discrepancies could be pointed out, between the historicist stylizations presented in these tenders and other projects by the same authors. The ‘generation of compromisers’ in the words of Carlos Ramos, was exactly that particularly in the tenders for the ‘Pavilion of Portugal’ for Rio de Janeiro (1922), Seville (1929) and Paris (1931).

Debates and propositions to find a Portuguese architectural identity underwent a major change with the advent of the Estado Novo, where the confrontation with other totalitarian models that emerged in Europe precipitated a process of looking for a new national veneer (Acciaouli, 1998). In addition, the architects themselves felt the need to stop looking at the past and turning to the future, trying to prepare the first steps towards a modern yet Portuguese architecture. This attitude also reflected in the pavilions, which should be framed in architectural production, from 1934.

The refusal to collage international models, inspiration in the vernacular instead of monumental styles found a very particular tenderer in Raul Lino, a case absolutely paradigmatic and rather isolated. The consistency and specificity of his vision distances him from other architects, creating difficulty in defining Lino’s work. In the 70s, the label of “modern” by Pedro Vieira de Almeida caused controversy, but one cannot forget the positioning

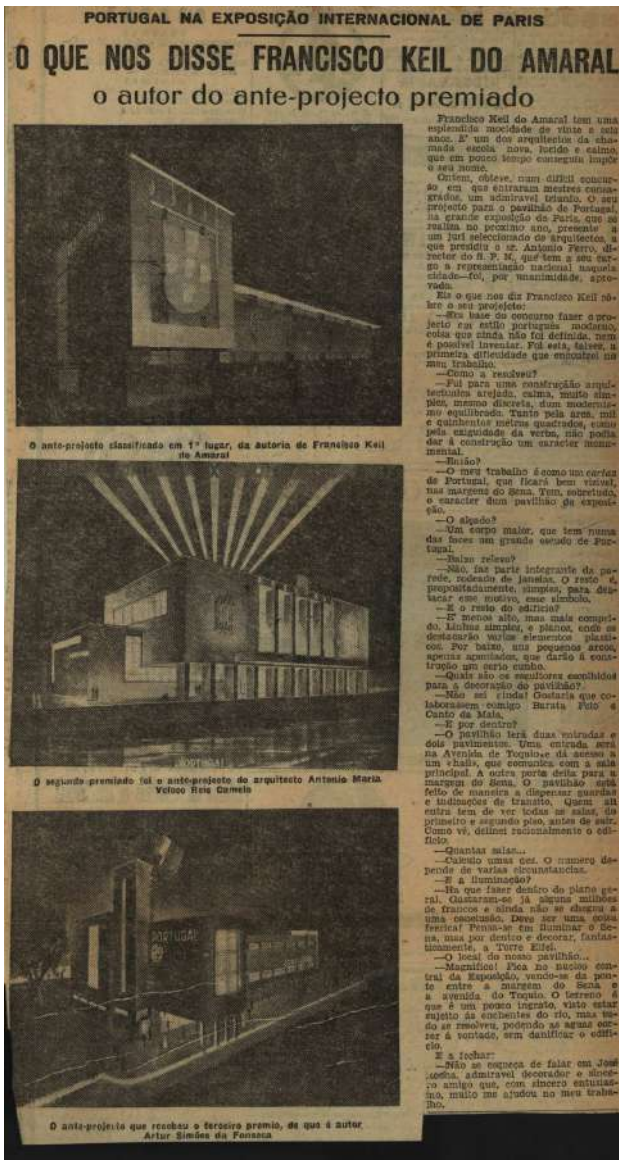


Fig. 03. Interview with Keil do Amaral, 1st prize in the architecture tender for the Portuguese Pavilion in Paris 1937. The article also features the designs for 2nd and 3rd place. *ário*, 22 sept. 1936. Torre do Tombo National Archive, Lisbon (SNI, cx. 483).

Cottinelli Telmo in his assessment of the projects for the Monument to Henry the Navigator competition in 1935. Although ‘medieval’, Telmo recognizes the modern character in Raul Lino’s proposal, and in drafting the manifesto Representation 35, the name of Raul Lino is emphasized, placed next to Cottinelli, presumably the author of the complaint for the tender.

The rupture of this ambiguous solution to compromise and the attempt to impose a modern style in Portuguese architecture comes with the establishment of the Estado Novo as a fertile ground for its effectiveness. This tender was the opportunity to aid the leader of the regime see how much it was needed an identifiable image that was not inferior to previous historical times. The modern could be a reference to take lead, without being strictly wedged to international models, but imbued with a

national feature. The idea appealed to Salazar, naming in charge Antonio Ferro and Duarte Pacheco to mediate the affirmation of the proposed model by this generation of architects.

This process reflected directly in the tender for the Portuguese Pavilion for the Paris Universal Exhibition in 1937, where for the first time the statement asked the architects to design a ‘modern but Portuguese’ building [Fig. 03]. However, the ‘generation of compromisers’, in the words of Carlos Ramos, did not participate in this tender, and the victory went to his disciple, the young Keil do Amaral. While this generation enshrines the “national modern” in the Mundo Português Exposition in 1940, Keil and Jorge Segurado designed the Pavilions of Portugal in Paris and New York, in its pure form and large surfaces prepared to receive the integrated

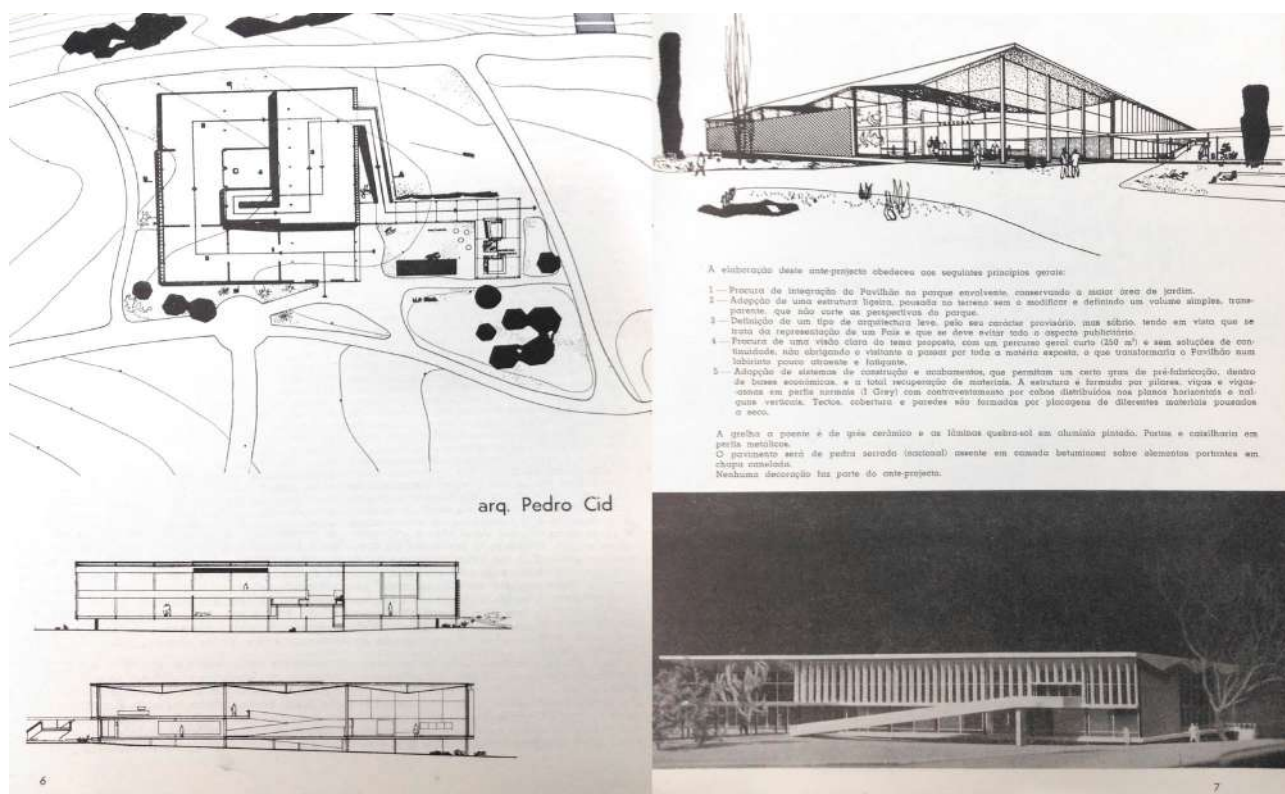


Fig. 04. Pedro Cid, winning proposal in the architecture tender for the Portuguese Pavilion in Brussels 1958; , n.º 57-58, jan.-feb. 1957, pp. 6-7.

decoration, in order to function as a large poster to promote Portugal abroad. If the Modern principles were adopted, other competitors in 1937 persist in historicist references, without giving signs of understanding or acceptance of the change that was being implemented. The very same Raul Lino foresees this paradigm shift, submitting a proposal in line with Pardal Monteiro's Art Deco, as seen in his design for Instituto Superior Técnico.

The struggle of these architects for enforcing their intentions to create architecture for the regime that it was both modern and national met its apogee in 1940. Eight years later, at the First National Congress of Architecture, these architects have been forced to confront their disillusionment with the regime, facing criticism in regard to the so-called 'Português Suave', rather than the consecration of their efforts. Keil do Amaral will take over as leader of the group of architects in Lisbon, rejuvenating the magazine *Arquitectura*; while Carlos Ramos would provide the educational environment necessary for the development of innovative thinking of architects such as

Fernando Távora (Tostões, 2008). From this point, two fundamental aspects of modernity developed in Portugal.

Many architects will express their desire to join and explore the concepts of CIAM, intervening in the city at the urban scale, according to Corbusier's doctrines. Pedro Cid's Pavilion at the Brussels World Exhibition in 1958 is presented as an overview of the principles of the 'International Style' [Fig. 04]. However, the project is criticized for his mischaracterization. Indeed, alongside the use of foreign models, some architects did not forget the intention to develop a language simultaneously refined and vernacular. The survey for Portuguese Regional Architecture had its importance in this search, and architects such as Nuno Teotónio Pereira and Nuno Portas would come to develop this third approach, long dreamed of by national architects. The last pavilion studied, designed by Frederico George, falls within this alternative path, unconcerned with the traditional-modern dichotomy and seeking only a solid conceptual and formal cohesion.

THE EXECUTION OF THE SELECTED PROJECTS: EPHEMERAL ARCHITECTURE AS A “TOTAL WORK OF ART”

It is also important to assess the “life” of the Pavilions, translated throughout the process comprising the project, whether by tender or assignment, construction, experience and afterlife of Portuguese pavilions. In the domain of integration of architectural design and exhibition program, the national pavilions built on foreign lands, between 1915 and 1970, undertook distinct configurations. The first exhibitions followed a model of simple showcasing, displaying a set of selected works, and along with industrial products, Fine Arts exhibits were held. The expositions subsequently evolved toward a model of commissions for works of painting and sculpture. In Seville, the decorated rooms were also replete with cabinets of agricultural, industrial and colonial products. In 1931, after choosing the architectural winning project, a tender for artists was launched under the supervision of the author of the architectural project. Slowly a team of artists from various specialties was formed, who shared the same guidance and learnt to work together towards the production of a consistent exhibit. Under the guidance of Antonio Ferro, and taking advantage of lessons learned from the 1931 exhibition, a new model was created. This consisted of a narrative-driven architectural design, enriched by decorations so as to advertise the political and ideological significance of the regime.

The pavilion in Brussels marks the triumph of contemporary modern art, although it appears somewhat scattered in the large glass ‘container’. That is not true in 1970, where the extensive experience in designing museums and executing decorative interiors of Frederico George allowed the architect to draw an exposition fully integrated with the architectural project, and the close collaboration with Daciano da Costa allowed for elevating the concept of total work of art — studied in 1929, tested in 1931 and improved in 1937 and 1939 — to a fully integrated whole.

The development of technical and constructive paradigms is also notorious when looking at these Pavilions globally,

where the choices were also conditioned by their transience, re-use and permanence. Metal structures covered by panels and rich ornaments modelled in plaster served the ephemeral pavilions in 1915 and 1922, built in Portugal and sent to San Francisco and Rio de Janeiro. However, the choice of materials in 22 was deliberate, since there had been the intention of being able to reuse the buildings, as eventually happened with their reassembly in the Park Eduardo VII, where today stands the Pavilion of Industries by brothers Rebello Andrade, reformulated by Jorge Segurado. Seville followed another model, where the intention of fixing the Portuguese consulate in Andalusia led to a combination of brick masonry system in the definitive segment and metallic structure in sections, to be removed after the end of the event, with care to maintain the remaining structure. Without any reuse plans for the Pavilions at the Colonial Exhibition in Paris, those were built with wooden structures and plaster.

The first exhibition of the Estado Novo followed common principles of construction, with reinforced concrete for the structure and the walls were executed in brick masonry. After demolishing the pavilion in the Seine riverbank, it was chosen to adopt a metal frame for the New York Pavilion, covered with cement mortar. Both pavilions have been carefully coated in stucco, where inside were applied murals integrated with the exhibition program. According to the principles of the ‘International Style’ the pavilion designed by Pedro Cid was executed in prefabricated materials, structural steel modules, large glazed planes, aluminum brise-soleils and ceramic stoneware. Osaka presented the only instance where the construction was entirely to the responsibility of a local firm, eventually offering an excellent opportunity for learning Japanese techniques on laying mortar. The structure was executed in steel, covered with plasterboard panels and copper foils for roofing. Traditional finishes were exported from Portugal, such as panels of ‘azulejos’ and regional marble sections.

FUTURE WORK

Finally, it is important to underline the existence of some prospects for future development. These relate mainly to the important source of knowledge deriving from the whole process of designing and executing a national pavilion. The practice of exhibition architecture as a typology was very conditioned in Portugal, where museums were installed in buildings adapted for this purpose, in most situations without design tendering procedures. The requirements for national pavilions cultivated this practice, providing invaluable experience to particular architects whom later come to embrace important museological projects. For example, the Rebello de Andrade brothers were nominated directly by José de Figueiredo for the expansion of the National Museum of Ancient Art, and Jorge Segurado

and the team of decorators who worked with him in Paris (1937) and New York (1939) were nominated by António Ferro for setting up the Museum of Popular Art. Raul Lino's expertise acquired in Paris, in 1931, was certainly useful to him in the important task as Superintendent of National Palaces, where he was responsible for their redecoration just before the Centennial Commemorations of 1940. And even Pedro Cid, after the experience in Brussels, will win the important tender, together with Ruy d'Athouguia and Alberto Pessoa, for the Calouste Gulbenkian Foundation Headquarters and Art Museum, to house the founder's collection. These are some of the possible paths and correlations to be made, a prismatic vision that this study of the Pavilions of Portugal allows to tread.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

ACCIAOULI, Margarida — *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisbon: Livros Horizonte, 1998.

ALMEIDA, Pedro Vieira de — "Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção". Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra. Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 1986.

FIGUEIREDO, José de — *Portugal na Exposição de Paris*. Lisbon: Empresa da História de Portugal Editora, 1901, p. 27.

GREENHALG, Paul — *Fair World: A history of world's fairs and expositions. From London to Shanghai 1851-2010*. Berkshire: Papadakis, 2011.

NETO, Teresa — *Arquiteturas Expositivas e Identidade Nacional. Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais — 1915-1970*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017.

THIESSE, Anne-Marie — *La création des identités nationales*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

TOSTÕES, Ana — "O Congresso e os «verdes anos» 50". 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, Facsimile edition. Lisbon: Ordem dos Arquitectos, 2008, p.11-22.

TOUSSAINT, Michel - "Os Concursos de Arquitectura como debate disciplinar – os três primeiros quartos do século XX". BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana (org.), *Arquitectura do século XX Portugal*. Lisbon: Portugal-Frankfurt 97, pp. 129-137.

MENS SANA IN CORPORE SANO — OS ESTÁDIOS MONUMENTAIS DE MUSSOLINI, SALAZAR E GETÚLIO VARGAS

MENS SANA IN CORPORE SANO — THE MONUMENTAL STADIUMS OF MUSSOLINI, SALAZAR AND GETÚLIO VARGAS

Gustavo de Almeida Sampaio

Mestre em Arquitetura e Urbanismo
gustavosampaio@usp.br

RESUMO

Este artigo volta-se a três centros esportivos edificados em três diferentes pontos do globo durante a década de 30, sendo eles: o *Foro Mussolini* (Roma, 1932), o Estádio Nacional do Jamor (Lisboa, 1944) e o Estádio do Pacaembu (São Paulo, 1940). Construídos em um momento histórico de consolidação e atuação de vários “Estados Novos”, estas obras esportivas demonstram como o anseio de construção de um “novo homem” compartilhado por estes governos, catapultou a construção de grandiosos e monumentais centros esportivos.

O estudo, feito majoritariamente por meio de textos ligados à mídia seriada (jornais e revistas), evidencia que, apesar de serem edificados em diferentes nações, estes estádios compartilhavam composição, discurso e finalidade.

Juntamente a estes pontos, almeja-se demonstrar como os estudos que relacionam a arquitetura edificada na Itália Fascista, Portugal Salazarista e o Brasil Getulista podem contribuir para a compreensão da trajetória da arquitetura moderna da década de 30.

PALAVRAS-CHAVE

***Foro Mussolini* | Estádio Nacional do Jamor | Estádio do Pacaembu | Estado Novo | Arquitetura Moderna**

ABSTRACT

This article focuses on three sports centers built in three different parts of the globe during the 1930s: the Mussolini Forum (Rome, 1932), the National Stadium of Jamor (Lisbon, 1944) and the Pacaembu Stadium (São Paulo, 1940). Built in a historic moment of consolidation and performance of several new governments (New States), these sporting arenas demonstrate how the longing for the construction of a “new man” shared by these governments, catapulted the construction of grandiose and monumental sports centers.

This study, made mostly by texts from the serial media (newspapers and magazines), shows that, despite being built in different nations, these stadiums shared composition, discourse and purpose.

Together with these points, one seeks to demonstrate how the studies related to the architecture built in Fascist Italy, Salazarist Portugal and Getulist Brazil can contribute for the understanding of the modern architecture trajectory of the 1930s.

KEYWORDS

Mussolini Forum | National Stadium of Jamor | Pacaembu Stadium | New State | Modern Architecture

CONTEXTO E NOTAS INICIAIS

É notório, e já amplamente estudado em vários campos do saber, que uma das principais marcas da década de 30, em ambos os lados do Atlântico¹, foi o surgimento e a implementação de um conjunto de governos de cunho totalitário ou ditatorial.

Diretamente ligados às consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), da quebra da Bolsa de Nova Iorque (1929) e da mortandade gerada pela pandemia de gripe espanhola (1918)² (Griffin, 2007), estes “Estados Novos” — tanto de esquerda como de direita — apresentavam-se como modernos e inovadores modelos de governança que iriam, por meio de um novo regime governamental, criar uma nova sociedade, uma nova comunidade e, por consequência, um novo homem.

O totalitarismo, tomando na acepção que lhe conferiram os ideólogos da “época dos fascismos”, surge como um projecto de fabricação social e ideológica de um “homem novo”, “reeducado” ou formado nos valores da “ordem nova”.

Essa era, sem dúvida, um grande desígnio de todos esses regimes, a ir atingindo através, da intervenção de órgãos do Estado ou do partido especializados nessa “moldagem”, intervenção autoritária, unívoca e inculcatória a todos os níveis de sociabilidade — desde a família, à escola passando pelos lares, e o trabalho. (Rosa, 2012: 318)

Balizado por este cenário, o artigo pretende, por meio da apresentação de três grandes obras esportivas — o *Foro Mussolini* (Roma, 1932)³, o Estádio Nacional do Jamor (Lisboa, 1944) e o Estádio do Pacaembu

(São Paulo, 1940) — exhibir como o anseio de construção de um ‘novo homem’ incentivou e direcionou a construção de grandes centros esportivos.

Mais especificamente, almeja-se evidenciar como a Itália Fascista, o Portugal Salazarista e o Brasil Getulista voltaram-se à execução de monumentais estádios e como estas obras compartilhavam composição, discurso e finalidade⁴.

Como o artigo volta-se exclusivamente à tipologia esportiva, torna-se previamente necessário apontar que a educação física foi muito valorizada nos governos de Mussolini, Salazar e Getúlio Vargas, sendo utilizada e encarada como um eficiente instrumento de disciplina social.

Este fato, reforçado pela criação das instituições nacionais de formação física⁵, é corroborado por Drumond (2011:03), que aponta:

É possível perceber algumas semelhanças nos mecanismos empregados pelos regimes autoritários de Salazar e Vargas, em relação à intervenção e utilização do esporte. Tais mecanismos possuem aparente inspiração nos empregados pelo regime fascista na Itália [...].

Isso não significa, contudo, que as instituições e ações adotadas em Portugal e no Brasil fossem uma mera reprodução das realidades vividas por Mussolini [...], mas demonstra a admiração de ambos governantes lusófonos e dos ideólogos de seus regimes nos modelos que até então prosperavam no velho continente.

1. Pode-se apontar: URSS 1917; Itália 1922; Alemanha 1933; Portugal 1933; Espanha 1936; Argentina 1930 e Brasil 1937.

2. É estimado que o número total mortes tenha ficado entre 20 e 40 milhões.

3. É necessário apontar que o Estádio do Nuremberg (1933), projetado Albert Speer, estava inserido dentro deste cenário e que ele, assim como as obras aqui apresentadas, exibiu pontos de contatos com o *Foro Mussolini* como o revestimento em cantaria e o uso de elementos da arquitetura clássica. Esta conexão não é de se estranhar, já que a obra fascista é anterior à alemã e os governos fascistas e nazistas compartilhavam uma forte relação. Apesar deste fato e de ser uma obra central à historiografia da arquitetura do período, o artigo não abordará a sua análise, já que pretende apresentar os contatos entre os estádios edificadas pelo Fascismo Italiano, Portugal Salazarista e o Brasil Getulista.

4. Vale frisar que os contatos entre o Fascismo, Salazarismo e Getulismo não se restringem à área esportiva. Como exemplo de outras tipologias, pode-se apontar a educacional por meio da construção da Cidade Universitária de Roma (1932) da reforma da alta de Coimbra (1940) e do projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro (1935).

5. Na Itália no ano de 1926 foi criada a *Ente Nazionale Educazione Fisica* (ENEF), em Portugal o Instituto Nacional de Educação Física foi criado em 1940 e no Brasil, em 1939, foi montada a Escola Nacional de Educação Física e Desportos. (Drumond, 2011)

Um dos principais objetivos de Mussolini [Salazar e Getúlio Vargas] perante as massas era o de “mobilizar e unificar as energias nacionais para o renascimento e o engrandecimento do país” [...].

Um dos meios utilizados para tal foi o encampamento do esporte e das atividades físicas em geral pelo Estado. Para tanto, foram criadas diversas instituições de modo a gerir e mobilizar esses fatores junto a diferentes extratos da sociedade.

Apesar desta convergência, os contatos entre a arquitetura

esportiva fascista, salazarista e getulista não costumam ser contemplados pela historiografia da arquitetura moderna⁶ — característica esta de fácil constatação na historiografia brasileira — acarretando assim que as fontes “tradicionais” de análises (textos e estudos) que cotejem estas obras sejam escassas.

Devido a esta característica, utilizar-se-ão neste artigo, como uma de suas principais fontes, os produtos da mídia seriada (revistas e jornais). A escolha pelo uso destes textos de caráter mais imediatista encontra sua justificativa na grande riqueza discursiva e nos dados que eles oferecerem.

OS ESTÁDIOS

De um ponto de vista cronológico, o primeiro grande centro esportivo ligado ao Estado Fascista a ser edificado foi o *Foro Mussolini*. Criado em 1919 pelo então jornalista e ex-combatente Benito Mussolini (1883-1945), o Estado Fascista acabaria por ser cancelado após a Marcha sobre Roma (1922).

Exibindo uma política direcionada pela retórica de exaltação dos valores simbólicos da “*Romanità*” (romanidade)⁷, o governo de Mussolini, em uma de suas primeiras ações (1928), encomenda ao arquiteto Enrico Del Debbio⁸ o projeto de um grandioso centro esportivo e sede da Academia Fascista de Educação Física, destinado a formar física e espiritualmente o “novo homem fascista”.

I Romani attribuivano una importanza fondamentale alla sanità della razza e lo sport era presso

di essi coltivato nel modo più completo. Il fascismo — risveglio pratico di idealità romane, — ha posto tra i problemi fondamentali del Regime l’educazione fisica e morale dei fanciulli e degli adolescenti [...].

L’Academia Fascista di Educazione Fisica, creata in Roma, con i suoi campi e con suoi stadi, è il centro sportivo più grandioso d’Italia e quando sarà completato uno dei più importanti e più modernamente attrezzati del mondo. (Paniconi, M. Criteri informativi e dati sul foro Mussolini, *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 77.)⁹

Idealizado para ser um ginásio romano modernizado (Piacentini, 1933), o complexo (fig.01), que se vincula ao movimento do *Novecento*¹⁰, continha a já citada sede da Academia Fascista de Educação Física, o

6. Referimo-nos aqui aos grandes estudos generalistas como Cohen (2013) e Benevolo (2012), que não analisam a arquitetura Salazarista e Getulista.
7. Sobre o conceito da *Romanità* ver: Gentile (2007)
8. Enrico Del Debbio estudou na Academia Real de Belas Artes de Carrara, recebendo o título de especialista em Arquitetura em 1910. Em 1914, mudou-se para Roma onde abriu seu escritório; em 1920, passou a lecionar na Escola de Arquitetura de Roma, instituição que nomeou-o professor emérito em 1967.
9. “Os romanos atribuíam uma importância fundamental à saúde da raça e o esporte era cultivado por eles da maneira completa. O fascismo — que parte do reavivamento da prática e ideais romanos — colocou a educação física e moral das crianças e adolescentes entre os problemas fundamentais do Regime [...]. A Academia Fascista de Educação Física, criada em Roma, com seus campos e estádios, é o maior centro esportivo da Itália e quando estiver concluído um dos mais importantes e modernos equipamentos do mundo” [tradução do autor]
10. O *Novecento* foi um movimento cultural idealizado por Margherita Sarfatti em 1922. Durante o governo de Mussolini, devido a um processo de impregnação com o Racionalismo catapultado pelas ações de Marcello Piacentini, tornou-se a principal manifestação cultural do Fascismo estando ele presente nas principais obras do período como na EUR-42 e na Cidade Universitária de Roma (1932). Para uma análise sobre este cenário e processos, ver Etlin (1991), Gentile (2007) e sua aplicação no cenário brasileiro ver Sampaio (2017) e Magalhães (2013, 2014).

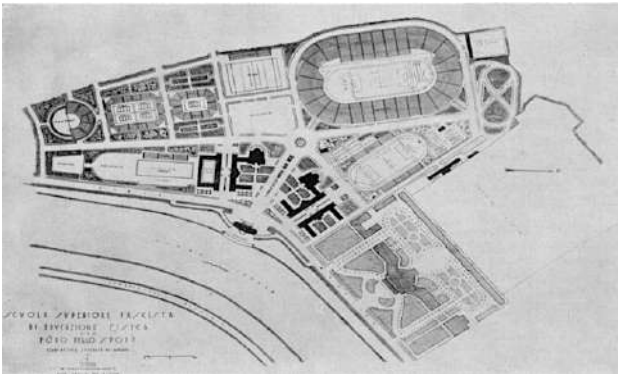


Fig. 01· Implantação geral do *Foro Mussolini*. Fonte: *Architettura*, fevereiro de 1933, p.66

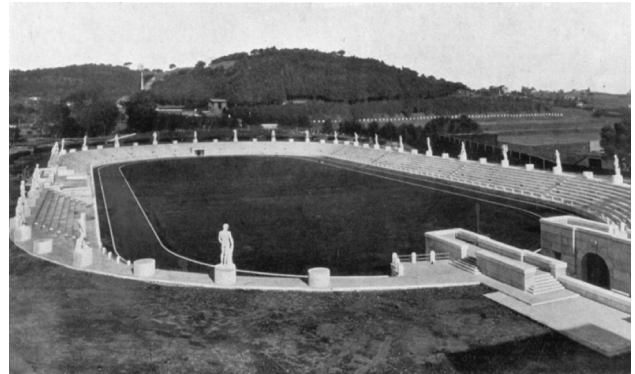


Fig. 02· Estádio dei *Marmi* com suas estátuas. Fonte: *Architettura*, fevereiro de 1933, p.79

estádio Cipreste (local do atual estádio Olímpico) e o estádio *dei Marmi* (dos Mármore), sendo que este último, que era o elemento central e mais simbólico do complexo, consumiu em sua construção — e assim justificando sua denominação — 3.000 blocos de mármore branco Carrara.

Com capacidade para 20.000 pessoas, o estádio, assim como as antigas arenas romanas, tomava partido da topografia, tendo sua pista de atletismo e campo a 5.50 metros abaixo do nível principal do complexo.

Sua decoração, extremamente monumental e evocativa da *Romanità*, consistia na colocação de 60 estátuas de mármore com quatro metros de altura que, em sua "*nuda virilità*" Gentile (2007), representavam as modalidades esportivas e paradigmas físicos desejados pelo fascismo. (fig.02)

Inaugurado por Mussolini em 04 de novembro de 1932, o complexo continuou a ampliar-se, sendo que, em 1936, foi inaugurada a *Casa delle Armi* (Casa das Armas) projetada pelo arquiteto racionalista Luigi Moretti e local de treino de esgrima. No ano seguinte (1937) foi aberta ao público a piscina coberta para treinamento dos esportes aquáticos.

Evidenciando a importância simbólica e monumental do empreendimento, foi criada, ao lado do complexo,

a *Piazzale dell'Imperio* (Praça do Império). Seus 700 metros quadrados de área foram pavimentados com mosaicos representando atividades esportivas de autoria de Gino Severini, que remetiam aos tapetes de mosaico da antiguidade romana. Esta composição, que tinha sua perspectiva enfatizada por duas fileiras de blocos de mármore Carrara que ladeavam seu percurso, foi arrematada pela *Fontana della Sfera* (Fonte da Esfera) projetada pelos arquitetos Giulio Pediconi e Mario Paniconi e pelo grande monólito de 18 metros¹¹ que, por meio da inscrição MUSSOLINI-DUX, prestava homenagem ao *Duce* (fig.03).

Sobre esta composição, elementos e objetivos a revista *Architettura* (fevereiro, 1933) relata:

L'opera architettonica è severamente monumentale. Oltre a creare un complesso di edifici, di stadi e di campi soddisfacenti alle più moderne esigenze dello sport, si è voluto che il Foro Mussolini avesse un significato più alto e più completo, quasi una celebrazione solenne alla imperitura giovinezza e forza italiana, quasi un inno al Fascismo che questa giovinezza ha inquadrata, organizzata, animata, per avviarla ai più immancabili destini. Ne è sorto un insieme monumentale che si può riallacciare per ricchezza di marmi, per opere d'arte, per grandiosità di linee ai più solenni monumenti dell'antichità romana. [...]

11. A colocação do obelisco no Foro Mussolini foi um evento repleto de simbologias, já que a peça — um pedaço sólido de mármore-foi carregada por mar, rio e terra. Na etapa terrestre, o monólito foi puxado por um carro com 60 bois. (GENTILE, 2007)



Fig. 03- Piazzale dell'Impero com o monolito dedicado a Mussolini ao fundo. Fonte: <http://www.archidiap.com/opera/piazzale-del-monolite/>

Al centro della composizione architettonica, il Monolito Mussolini, immenso blocco di marmo è innalzato, simbolo perenne di gratitudine al Duce, artefice di ogni rinascita. [...] (Paniconi, M. Criteri informativi e dati sul foro Mussolini, *Architettura*, fevereiro de 1933, p. 84)¹²

A monumentalidade do *Foro Mussolini* era tão marcante que Gentile (2007, p. 106) refere-se ao complexo como sendo “[...] *la prima e organica concretizzazione [...] per la Roma mussoliniana, rappresentando un modello effettivo [...] [della] grandiosità monumentale [...] caratteristica di gran parte degli edifici pubblici e delle opere urbanistiche [...]*”¹³

A partir do estádio fascista, e mantendo-se em solo Europeu, um outro exemplo de um monumental centro esportivo edificado nos anos 30 é encontrado em

Portugal. Assim como na península itálica, a década, em solo português, também foi marcada pela ascensão de um governo ditatorial, já que, em 1933, após a promulgação de uma nova constituição, foi instaurado o Estado Novo Português, que perdurou até 1974.

Tendo por figura central António Salazar (1889-1970), que considerava Mussolini um “gênio político” (Torgal, 2017: 10), o Estado Novo Português apresentava, assim como o fascismo italiano, uma política baseada na exaltação de um caráter nacional português e no anseio de construção de um “novo homem português”¹⁴.

A respeito deste fato e sobre a valorização da educação física a edição comemorativa da revista *Stadium* (junho, 1944) relata:

12. “A obra arquitetônica é estritamente monumental. Além de criar um complexo de edifícios, estádios e campos que satisfazem as mais modernas exigências do esporte, foi decidido que o Foro Mussolini tivesse um significado maior e mais completo, quase uma celebração solene à juventude imperecível e força itálica, quase um hino ao fascismo que esta juventude moldou, organizou, animada, para lançá-lo aos destinos mais inevitáveis. O resultado é uma coleção monumental que pode ser reconectada pela riqueza do mármore, pelas obras de arte, pela grandeza das linhas até os mais solenes monumentos da antiguidade romana. [...] Ao centro da composição arquitetônica, o Monólito Mussolini, imenso de bloco de mármore é levantado, como símbolo perene de gratidão ao *Duce*, artefice de cada renascimento [...]” [tradução feita pelo autor]

13. “[...] a primeira e orgânica concretização [...] da Roma de Mussolini, representando um modelo efetivo [da] grandiosidade monumental [...] característica de grande parte dos edifícios públicos e dos trabalhos urbanos” [tradução feita pelo autor]

14. Para uma análise completa deste anseio, ver: Rosas (2012).

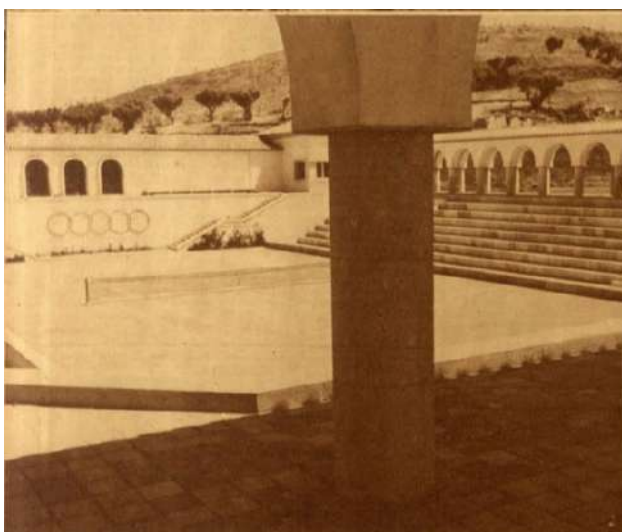


Fig. 04. Campo de tênis com sua colunata e salão de honra.
Fonte: Stadium, junho de 1944, p.08



Fig. 05. Praça da Maratona com a Tribuna de Honra ao fundo.
Fonte: <http://jamor.ipdj.p>

Felizmente que os tempos evoluem e, atrás dêles, também as ideias ... Há duas décadas ainda, falar em desporto era sinônimo de "rapaziada", de devaneio com importância de somenos. Os sorrisos distribuíam-se a esmo, cépticos, irónicos, desoladores... [...].

As ideias velhas, poeirentas, que enxameavam cérebros negativistas, substituíram-se pelas que denotavam, outros arejamentos e ansiavam por horizontes mais vastos.

Avançou-se em todos os sentidos. As calças compridas cederam a vez aos calções adequados à execução perfeita de tôda a gama de movimentos. Rasgaram-se as camisolas e os "guilhotinescos decotes". E os exercícios, por mais complicados e excêntricos que parecessem [...] não mais causam surpresa, nem voltaram a atenção contra o pudôr em brasa de umas tantas beldades e de uns quantos ascendentes de educação arcaica ...

Campanha de educação física? ... Venham quantas vierem, venham muitas. Nos ginásios e nos parques desportivos está a Pátria de amanhã!... (Moreira, L. Campanhas de Educação Física, Necessidade Nacional, *Stadium*, junho de 1944: 03)

É diretamente ligado a este contexto que se encontra a realização do Estádio Nacional do Jamor (1934-1944). Concebido dentro um conjunto de outras obras encabeçadas pelo ministro de obras públicas Duarte Pacheco (1899 -1943) e por Salazar, o complexo foi fruto de um concurso executado em 1934 que apresentava por escopo a construção de um centro esportivo, a valorização do vale do rio Jamor e a propaganda do regime (Cruz, 2012).

Foi em 1934 que foi lançado o concurso para o EM, concurso esse que previa a instalação de um grande complexo desportivo e a valorização do vale do Rio Jamor a par da integração de uma série de estruturas desportivas. [...]

A construção de um estádio desportivo em Lisboa copia o que aconteceu noutros países com regimes fascistas, como em Roma com Mussolini [...].

Respeitando o paradigma vigente de exaltação da nacionalidade por via da prática desportiva pela sua juventude, Salazar projetou essa ideologia



Fig. 06. Fotografia da área do complexo. Fonte: Cruz (2012)

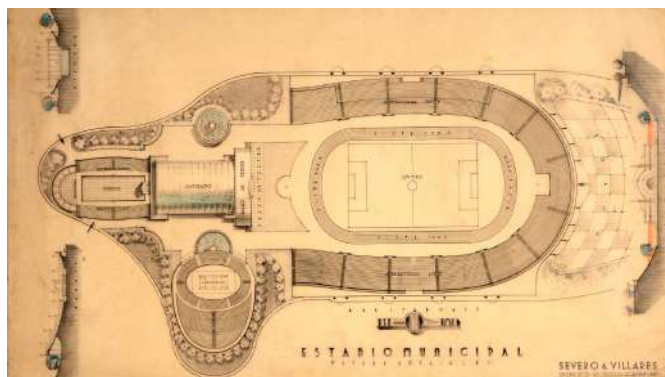


Fig. 07. Projeto para Estádio Municipal nº 2393 (s/d). Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

cultural na construção de um estádio que, não só servisse para a prática do desporto, mas também para a propaganda ao Regime. (ibid, 2012: 486)

Tendo o envolvimento de vários profissionais, o projeto definitivo do estádio ficou a cargo do arquiteto Miguel Jacobetty Rosa (1901-1970) e, assim como o romano, o conjunto lisboeta possuía um programa extenso sendo formado por três praças (Maratona, Poente e Sul) que serviam de acesso ao estádio, vestiários, bar, um restaurante que foi parcialmente executado e um centro de treinamento de tênis (fig.04) que era “rodeado por formosa colunata [românica] em graciosas arcaicas” (*Stadium*, junho de 1944, p.03).

Edificado durante a uerra, que acarretou restrições na utilização de ferro e de cimento (Pacheco, 2018), a obra foi inaugurada em 10/06/1944, quatro dias após o desembarque dos Aliados na costa da Normandia, por meio de uma grande cerimônia que contou com a presença de Salazar e de outras autoridades.

Apesar de dificuldades construtivas, o centro esportivo, assim como o *Foro Mussolini*, apresentava como elemento central o grandioso Estádio de Atletismo que, como o estádio *dei Marmi*, também tinha por intenção remeter-se às arenas clássicas. Esta característica é apontada em uma publicação da época (1944) do Secretariado Nacional de Informação (SNI) que relata:

Para os romanos, o parque de jogos era a arena, erguida no centro da cidade, para gáudio dos patrícios e sofrimento e morte dos escravos. Os gregos, menos ricos e mais espirituais, iam procurar a pedra no campo e aí edificavam seus estádios, entre mirtos e loureiros.

Na construção do Estádio Nacional, adotou-se uma solução helénica, imprimindo-lhe, porém, as características da nossa civilização ocidental. Ele servirá assim, não só para formação do corpo, mas também para evasão do espírito, na tradução exata da sua legenda, extraída de *Os Lusíadas*: “Ó gente forte e de altos pensamentos”. (SNI, 1944, *apud* Pacheco, 2018, p.80)

Apesar da menção à arquitetura grega, o que se vê — corroborando o apontamento de Cruz (2012) — é que o Estádio Nacional possuía uma composição similar à encontrada no *Foro Mussolini*. Um ponto de contato é encontrado na Praça da Maratona (fig.05), já que ela, assim como a *Piazzale dell’Imperio*, foi pavimentada e decorada com pedra portuguesa -o que, para além de constituir uma tradição local, pode nos remeter aos mosaicos romanos. Cabe mencionar também sua grande perspectiva, que tinha como ponto central a Tribuna de Honra.

O estádio foi edificado em concreto armado e revestido em pedra, e sua implantação seguiu o modelo do conjunto romano, com a pista localizada em cota inferior ao nível do acesso principal. (Pacheco, 2018) Sobre esta solução e sobre o partido arquitetônico adotado, o Memorial Descritivo (1940) da obra explicita:

Fixada a cota de 60,65 para a praça, o que permitiu dar ao ramal um pendor de 4%, aproximadamente, um desnível de cinco metros em relação á plataforma superior do Estádio terá de ser vencido com rampas ou escadarias de traçado complicado.

Por outro lado como coroamento central do conjunto arquitectónico das bancadas, impunha-se um

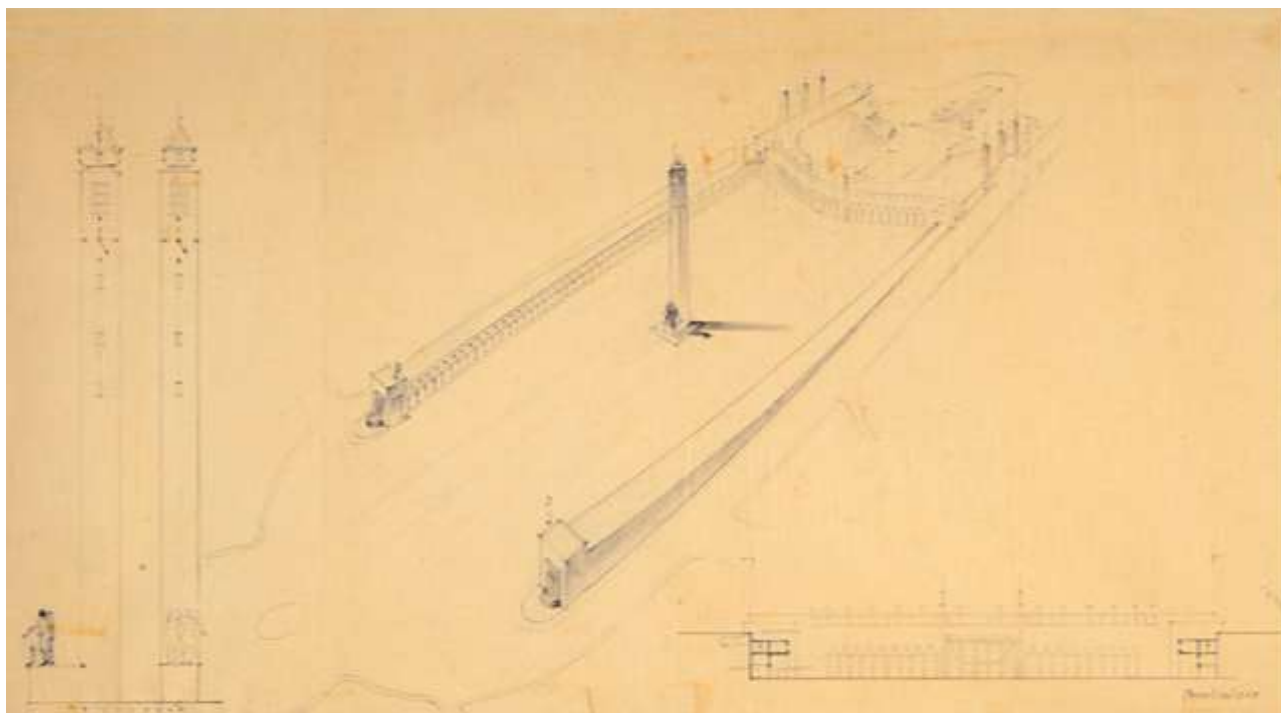


Fig. 08. Fotografia da área do complexo. Fonte: Cruz (2012)

edifício de altos pilares, pórtico de inspiração clássica e sóbria concepção, que servisse igualmente de fundo e protecção do vento e do sol, á Tribuna de Honra e onde se dipozesse de instalações para o Chefe do Estado, Governo, Corpo Diplomático, etc. (ROSA, J. Memorial Descritivo, 1940, in Cruz, 2005)

No eixo central do estádio, foi edificada a Tribuna de Honra (fig.06). Ladeada e formada por colunatas estilizadas, seu desenho assemelha-se ao “vocabulário historicista e regionalista” encontrado na “narrativa de raiz clássica próxima dos modelos nazis e fascistas da época” (Tostões, 2003, apud, Cruz, 2012: 489). Estas características são, novamente, detalhadas no Memorial Descritivo (1940):

Nesta fachada — a principal — oito gigantes de cantaria, encimados por forte cornija, elevam-se directamente, sem elementos de transição, a partir da plataforma que antecede a Tribuna de Honra e constituem o principal motivo arquitectónico, essencialmente decorativo, de todo o edifício do Estádio. Com sua sobriedade apenas, quebrada, forçosamente pelas ombreiras e vergas e sobre-portas dos vãos, se procurou acentuar a grandeza do conjunto de toda a construção. A Tribuna de Honra consiste apenas numa plataforma de cantaria, sobranceira ao conjunto das bancadas, com dimensões de 18

metros por 4 [...] (Rosa, J. Memorial Descritivo, 1940 in Cruz, 2005)

A partir destes contatos e com o objetivo de evidenciar como a construção de grandes centros esportivos não ficou restrita à Europa, o artigo cruza o Atlântico e volta-se ao estádio edificado na cidade de São Paulo.

Assim como na Itália e em Portugal, os anos 30 no Brasil também foram atribulados, iniciando-se com a Revolução de 1930, que levou ao poder Getúlio Vargas. Apresentando afinidades com os regimes de Mussolini e Salazar, o governo varguista acabaria por proclamar, em 1937, por meio de um golpe, o Estado Novo, que perduraria até 1945.

Evidenciando este alinhamento com o contexto fascista europeu, o regime varguista também se apresentava como um novo modelo de governo que levaria o Brasil, por meio da valorização do nacionalismo, a um novo patamar de desenvolvimento.

A recuperação do passado adquire, portanto, espaço expressivo no discurso, que busca mostrar o novo Estado como realizador do passado. O presente realiza o que o passado não pôde realizar devido aos obstáculos que foram impostos “de fora para dentro”.

Assim, o Estado Novo coloca-se como o divisor de



Fig. 09. Projeto para Estádio Municipal nº 2393 (s/d). Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.



Fig. 10. Estátua do David e Tribuna das Autoridades. Fonte: Os Melhoramentos de São Paulo, 1945: 201.

águas entre o “velho Brasil” e o “novo Brasil”, possibilitando ao país retomar os seus “verdadeiros” caminhos, a partir do abandono das formulas liberais. (Oliveira, et al , 1982: 86)

Entretanto, o processo de construção do estádio paulistano apresenta especificidades em relação aos casos italiano e português, já que o plano de se construir um centro esportivo, no recém criado bairro do Pacaembu, na cidade de São Paulo, foi idealizado em 1921, ou seja, nove anos antes da instalação do governo varguista, quando a Companhia City, empresa responsável pelo loteamento, doou uma área de 50.000 metros quadrados ao governo do Estado de São Paulo. No entanto, devido ao desinteresse do governo estadual pelo terreno, este acabou por ser transmitido ao município de São Paulo, o que só veio ocorrer em 1933, já durante o governo Vargas.

A construção efetiva do estádio, por sua vez, deu-se somente entre os anos de 1934-35 quando a prefeitura de São Paulo, agora detentora da área, contratou o escritório Severo & Villares para a execução do empreendimento. (Sampaio, 2017)

Uma análise do jornal *O Estado de São Paulo*, (outubro de 1935) relata este fato e também evidencia quais eram as características e objetivos do futuro empreendimento projeto:

A municipalidade de São Paulo acaba de assignar contrato, com a firma Severo & Villares, para a construção do Estádio Municipal do Pacaembu. Dá assim mais um grande passo para dotar São Paulo de uma

obra publica que desde muito tempo seu progresso em educação phisica clamorosamente exegia [...].

Enquadrado nas exigências do mais moderno conceito de utilidade, o estádio de São Paulo não é apenas construído para servir de teatro ao ar livre, destinado ás maiores competições dos vários esportes que se cultivam entre nós e sim terá, a par desta importantíssima funcção, a não menos significativa finalidade de servir de verdadeiro laboratório permanente para estudos e pesquisas da educação phisica. (O Estádio official de S. Paulo ficará prompto em 1938, *O Estado de São Paulo*, 31 de outubro de 1935)

A par da semelhança de objetivos em relação aos conjuntos italiano e português, o centro esportivo paulistano possuía um programa grandioso, que incluía um palco para concertos, um salão de festas, um ginásio coberto, piscina, quadras de tênis e um playground (Fig.06). E, assim como seus contemporâneos, apresentava por elemento central o estádio de futebol, que tomava partido da topografia do terreno para a implantação da arquibancada.

Contudo, no ano de 1937, após o início das obras, o Departamento de Cultura (DC) do Município de São Paulo solicitou uma significativa alteração na fachada principal do conjunto.

Argumentando que o estádio era de grande visibilidade e possuía grande valor simbólico, a municipalidade requeria uma maior valorização de empreendimento por meio da criação uma grande uma praça e de uma nova fachada para o conjunto

The DC forcefully supported the need for a municipal stadium but had deep reservations about the approved project [...] The DC completely supported the project's "U" form design (following the lines of the valley where it was inserted), the construction of tennis courts, and the disposition of educational facilities within the project.

The main modifications in the project were located in the space in front of the facade. Among them, the creation of a square in this area was to demand a postponement of the project. [The DC] also responded to the great impact construction of the stadium would have on the population. His explanations found their basis in the idea that a stadium served a civic function. The civic vocation should be above any private interest. (Merthens, 2010, p. 153)¹⁵

Em atendimento à prefeitura, o escritório Severo & Villares projetou as alterações solicitadas, que visavam conferir monumentalidade ao conjunto. Ambientada como uma "arena romana modernizada", a nova praça, que daria acesso ao estádio, teria por elemento central um grande obelisco embasado por grandiosas estátuas e coroados com uma pira e ladeado por duas extensas *loggias* laterais. (Fig.07).

Apesar do obelisco — que seria um evidente ponto de contato com o conjunto italiano — e as *loggias* não terem sido executados, o caráter de "romanidade" se faz claramente presente na fachada do estádio, cujo eixo central é enfatizado por um grande pórtico com pilares de 12 metros de altura, ladeado por colunatas simplificadas encimadas por grandes óculos.

Outra referência à arquitetura clássica pode ser identificada na decoração do interior do estádio (Fig.08), cujo principal elemento consistia numa réplica de 5 metros da escultura de David de Michelangelo¹⁶.

Apesar de não haver dados concretos a respeito, pode-se inferir, pela cronologia e pela proximidade ideológica entre as nações, que essa composição foi pensada para vincular imageticamente o estádio paulistano com o romano.

Quanto a semelhanças em relação ao caso lisboeta, cabe apontar que a Tribuna das Autoridades do Estádio do Pacaembu também situava-se na lateral direita e era apoiada em colunata simplificada.

Apesar destes pontos de contato, o conjunto paulistano exibía algumas diferenças compositivas em relação a seus congêneres europeus, sendo a principal sua configuração em ferradura¹⁷ e não em arena. Quanto aos materiais de construção, o estádio paulista foi construído em alvenaria de tijolos e estrutura de concreto armado revestido com argamassa raspada com pó de mica, um material menos nobre — e mais econômico — do que a pedra, utilizada nos casos italiano e português.

Como seria de se esperar, o estádio foi inaugurado por Getúlio Vargas em 27 de abril de 1940 em uma grande cerimônia cívica e atlética; seu pronunciamento reforçava os objetivos da empreitada e seu vínculo discursivo com os estádios de Mussolini e Salazar:

[...] Este monumento consagrado á cultura physical da mocidade, em pleno coração da capital paulista é motivo de justo orgulho para todos os brasileiros e autorisa applaudir merecidamente a administração que o construiu. As linhas sóbrias e bellas da sua imponente massa de cimento e ferro, não valem apenas, como expressão architectonica, valem mais do que isso — valem como uma affirmação da nossa capacidade e do esforço criador do novo regime na execução do seu programma de realizações. E ainda, e sobretudo,

15. "O DC apoiou vigorosamente a necessidade de um estádio municipal, mas tinha reservas profundas sobre o projeto aprovado [...] O DC apoiou completamente a composição em "U" do projeto (seguindo as linhas do vale onde foi inserido), a construção de quadras de tênis e a disposição de instalações educacionais dentro do projeto. As principais modificações foram localizadas no espaço em frente à fachada. Entre eles, a criação de uma praça nessa área que exigiu um adiamento do projeto. [O DC] também respondeu ao grande impacto que a construção do estádio teria sobre a população. Suas explicações encontraram sua base na ideia de que um estádio tinha uma função cívica. A vocação cívica deve estar acima de qualquer interesse privado." [tradução do autor]

16. A estátua do David foi retirada do estádio na década de 70 e atualmente encontra-se no Museu de Artes e Ofícios de São Paulo.

17. Atualmente essa configuração em U encontra-se alterada, pois em 1970, no local onde anteriormente existia um palco, no centro da ferradura, foi construído um novo setor de arquibancada.

este monumental campo de jogos desportivos uma obra de sadio patriotismo, pela sua finalidade de cultura *physica* e educação cívica.

Agora mesmo assistimos o desfile de dez mil atletas, em cujas evoluções, havia a precisão e a disciplina conjugadas no simbolismo das cores nacionais. Diante dessa demonstração da mocidade

forte e vibrante, índice eugênico da raça, — mocidade em que confio e que me faz orgulhoso de ser brasileiro — quero dizer-vos:

Povo de S. Paulo! [...] (A visita do Senhor Presidente Getulio Vargas a São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 1940, p.08)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apresentação, apesar de sucinta, destes três centros esportivos demonstra como o Fascismo Italiano, o Salazarismo Português e o Getulismo Brasileiro voltaram-se à construção de grandes e monumentais centros esportivos e como estas obras estavam vinculadas a um anseio de construção de um 'novo homem' e a um momento de valorização da educação física.

O cotejamento destas obras demonstrou que o contato entre seus respectivos governos não se restringia ao campo ideológico discursivo, mas alcançou também a arquitetura, já que os três estádios exibiam composições similares. Nesse sentido, pode-se inferir

que a monumentalidade, a composição e o discurso simbólico utilizado no *Foro Mussolini* — o primeiro conjunto edificado — repercutiram no projeto e na construção do Estádio Nacional do Jamar e do Estádio do Pacaembu.

A identificação destas características no contexto dos anos 1930 e 1940 evidencia como o Fascismo, o Salazarismo e o Getulismo voltaram-se à realização de uma arquitetura monumental e como a elaboração de análises transnacionais pode contribuir para uma melhor compreensão da arquitetura e arte produzidas por estes Estados.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A visita do Sr. Presidente Getulio Vargas a São Paulo — As festividades com que foi comemorada a passagem do segundo aniversário de governo do interventor federal no Estado, Dr. Adhemar de Barros, *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 1940, p.07.

CRUZ, Luís André Salgueiro Freire. "O Estádio Nacional como produto ideológico" Seminário de Arquitetura, urbanismo e Design da Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa — *Os Palcos da Arquitetura*, 5-7 (2012), 483-490.

_____. *O Estádio Nacional e os novos paradigmas do Culto-Miguel Jacobetty Rosa e a sua Época*. Lisboa: Universidade Lusitana de Lisboa, 2005. (Dissertação de Mestrado)

DRUMOND, Mauricio. "O esporte nos Estados novos de Salazar e Vargas (1933-1945): um estudo comparativo" *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História — ANPUH*, 07,(2011), 01-15.

ETLIN, Richard — *Modernism in Italian architecture, 1890-1940*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

GENTILE, Emilio — *Fascismo di Pietra*. Bari: Laterza & Figli, 2007.

GRIFFIN, Roger — *Modernismo y fascismo- la sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: Akal, 2010.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (Org.) — *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013.

_____. *Pintura Italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM- arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Tese (Livre-docência em História da Arte)

MAIA, Francisco Prestes — *Os Melhoramentos de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1945.

MEHRTENS, Cristina Peixoto — *Urban Space and National Identity in early Twentieth Century São Paulo, Brazil- Crafting Modernity*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2010.

MOREIRA, Lança — Campanhas de Educação Física, Necessidade Nacional, *Stadium*, 80 (junho de 1944), 03.

O Estádio oficial de S. Paulo ficará pronto em 1938, *O Estado de São Paulo*, 31 de outubro de 1935.

OLIVEIRA, Lucia Lippi, VELLOSO, Monica Pimenta, GOMES, Angela Maria Castro — *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PACHECO, João — “Um estádio novo em tempos de guerra”. *Visão História*, 46,(2018),78-83.

PANICONI, Mario — “Criteri informativi e dati sul foro Mussolini”, *Architettura*, 11, (fevereiro de 1933), 77- 89.

PIACENTINI, Marcelo — “Il foro Mussolini in Roma- arch Enrico del Debbio”, *Architettura*, 11, (fevereiro de 1933), 65- 75.

ROSAS, Fernando — *Salazar e o poder. A arte de Saber durar*. Lisboa: Tinta da China,

SAMPAIO, Gustavo de Almeida — *Tradição e modernidade — o Novecento em São Paulo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. (dissertação de mestrado)

_____. — *O Novecento e o jornais: a representação de um modernismo*. DOCOMOMO Brasil ARQUITETURA E URBANISMO DO MOVIMENTO MODERNO patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade, 12. 2018, Uberlândia, MG.

TORGAL, Luis Reis — “O Estado Novo e a Propaganda, A exposição do Mundo Português e a propaganda do Estado Novo”. *Visão História*, 41,(2017),10-17

DELFIN MAYA E A LIBERDADE DE SER E DE CRIAR

DELFIN MAYA AND THE FREEDOM TO BE AND TO CREATE

Maria José Maya

*ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
mdegortes@gmail.com*

RESUMO

Delfim Maya (1886-1978) iniciou a sua carreira artística em 1931, com 45 anos, depois de ter estado preso por razões políticas. Lutou pelas suas convicções monárquicas, o que o levou a ser preso e demitido do Exército em 1919. Fugiu da prisão e exilou-se em Espanha, onde viveu até 1921, o que teve grande influência na sua arte. Ainda que com enormes constrangimentos financeiros, a sua independência do poder político deu-lhe liberdade para criar uma arte diferente e ter um percurso único na arte portuguesa.

O desejo de liberdade revela-se também no movimento que imprime às suas esculturas, característica marcante da obra deste artista.

Delfim Maya foi o primeiro escultor português a construir esculturas em chapa industrial de metal. O processo como o fez também foi original: desenhava uma planificação e erguia a escultura a partir dela numa única chapa, sem soldaduras. Podemos enquadrá-lo num movimento neo-cubista.

PALAVRAS-CHAVE

Escultores de Portugal | Arte portuguesa séc. XX | Escultura em ferro | Impressionismo | Neo-cubismo

ABSTRACT

Delfim Maya (1886-1978) started his artistic career in 1931, aged 45, after being imprisoned for political reasons. For fighting for his monarchical beliefs he was arrested and dismissed from the army in 1919. He fled from prison and sought exile in Spain, where he lived until 1921, which significantly influenced his art. Despite many financial constraints, his independence allowed him the freedom to create a different art and to follow a unique path in the Portuguese art scene.

The desire for freedom is also revealed by the movement imparted into his sculptures, a striking feature of the artist's work.

Delfim Maya was the first Portuguese sculptor to create artworks from industrial metal sheet. The process he used was also original: he drew a blueprint and folded the sculpture from a single metal piece, with no welding points. He can be included in the neo-cubist art movement.

KEYWORDS

Portuguese sculptors | Portuguese art 20th century | Sculpture in iron | Impressionism | Neo-cubism

DELFIN MAYA E A LIBERDADE DE PERCURSO

Delfim Maya (1886-1978) [Fig. 01] foi o primeiro artista português a construir esculturas em chapa industrial de metal. Além disso, fê-lo através de um método absolutamente inovador, o que levou o Arq. José Sommer Ribeiro, Diretor do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, a considerar que a escultura em chapa de metal recortada, “projetada sabiamente o deixa num lugar bem alto da escultura portuguesa” (Ribeiro, 1987: 3).

Por isso, em 1987, a Fundação Calouste Gulbenkian o homenageou com a “Exposição Comemorativa do Centenário do Escultor Delfim Maya”, a que se associaram o Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha, e a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Também a Sociedade Nacional de Belas Artes, de que Delfim Maya foi sócio, já o tinha lembrado numa mostra em 1986.

O esquecimento a que Delfim Maya tem sido votado, deve-se sobretudo a um percurso político contra as correntes e as ideologias dominantes e a uma obra de arte inovadora, que não obedecia aos cânones artísticos da época, apesar do êxito que obteve junto do público e da crítica. Também contribuiu para este esquecimento o singular e único percurso deste artista e o facto de ser autodidata e de ter iniciado a sua vida artística aos 45 anos.

De um ponto de vista político, Delfim Maya foi um monárquico convicto durante toda a sua vida, não por ser de origem aristocrática, mas porque, sendo oficial de cavalaria, jurou lealdade ao Rei no início da sua vida profissional e, sendo homem de uma só palavra, considerou que não podia servir outros regimes políticos.¹

Assim, em 1919, Delfim Maya participou no Movimento de Monsanto, que visava restaurar a monarquia,

na sequência do qual foi preso e demitido do Exército.² Tendo fugido do Forte de S. Julião da Barra, exilou-se em Espanha (Madrid e Sevilha) até meados de 1921, altura em que foi amnistiado.

Em 1930, Delfim Maya voltou a ser preso por motivos políticos, por ter escrito uma carta ao Presidente da República, General Óscar Carmona, em que o acusava de “chefiar um Governo de ladrões e assassinos”.³ A esta prisão se deveu o ter ficado com ficha na PVDE/PIDE.

Deportado para o Funchal, preso no Forte de São Tiago, Delfim Maya começou, de forma sistemática, a pintar aguarelas dos barcos que entravam no porto, tendo decidido nessa altura passar a viver da sua arte, como profissional.

Assim, em 1931, quando foi amnistiado e voltou a Lisboa, instalou o seu *atelier* na grande moradia do séc. XVIII, onde vivia com a sua família – a Casa de Santa Isabel – e, com 45 anos, iniciou a sua vida como artista.

Viver exclusivamente da sua produção artística não iria ser fácil. Desde logo, Delfim Maya tinha uma casa para sustentar, com mulher e quatro filhos: Maria Cristina, com 18 anos, Maria Luiza, com 16 anos, Francisco, surdo de nascença, com 15 anos, e Victor, com 8 anos.

Nessa época, a Europa estava ainda a recuperar da I Grande Guerra e a recessão de 1929 tinha constituído uma dificuldade acrescida para a economia de muitos países. Portugal não escapava à regra: saído da 1ª República, instaurada em 1910 e plena de convulsões, a ditadura militar iniciada em 1926 tinha como grandes objetivos o equilíbrio financeiro e o retorno à ordem.

1. “Servir, na pura e bela aceção da palavra, como sempre a definiu a fina flor da cavalaria de todos os tempos e latitudes, continua a ser alguma coisa de sublime, pela dignidade no sacrifício, pela persistência, pela coragem, pelo carácter e que assim, não pode ter duas, nem três, nem quatro ou muitas faces. Sim... servir tem uma única expressão: – a linha recta que deve ser o caminho na vida e que, para tal força e direito ter, é forçoso que seja: uma, nítida, firmemente traçada e seguida.” Carta de Delfim Maya a Carlos Carneiro, em 1/12/51. Arquivo de Delfim Maya (ADM) pertencente à família.
2. Ao ser demitido do Exército, Delfim Maya perdeu a possibilidade de continuar a sua brilhante carreira de cavaleiro, com vários prémios ganhos, entre os quais o Concurso Hípico Internacional de Lisboa, em 1918.
3. Carta de Delfim Maya ao Presidente da República, 1930. ADM pertencente à família.



Fig. 01 · Delfim Maya em traje de trabalho (fot. A.D.M.).

Em termos artísticos, a situação era muito difícil: não havia galerias nem mercado de arte (Acciaioli, 2013: 111) e o único local existente para exposições era a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa, onde os artistas podiam divulgar a sua obra, criar nome e, a partir daí, vender as suas peças. Só em outubro de 1933, seria criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) que visava, entre outros objetivos, animar o setor das artes

A nível internacional, Paris era o centro da cultura, que atraía todos os artistas – e o *Salon d'Automne* a grande mostra das artes plásticas.

No meio deste tempo adverso aos artistas de todo o mundo, e de modo particular aos portugueses, Delfim Maya apostou corajosamente no seu talento, na sua capacidade de trabalho, na vontade férrea de fazer o seu caminho, no empenhamento em aprender tudo o que pudesse para desenvolver a sua arte.

De um ponto de vista artístico, Delfim Maya teve um percurso único no panorama português, uma vez que a sua obra não obedecia aos cânones de arte vigentes à época.

A escultura de Delfim Maya difere da dos outros escultores portugueses na temática animalista e no tamanho das esculturas, dado que fez escultura pequena, para interior, o que também não era usual entre nós; mas é sobretudo na introdução no nosso país da escultura em chapa industrial de metal e no movimento que imprime às suas obras que ele se destaca dos escultores do seu tempo, na sua maioria próximos da escola alemã de propaganda e cultores da estatuária monolítica e estática do Estado Novo.

Sendo uma *persona non grata* do regime salazarista, o escultor não foi convidado para participar em exposições e nunca obteve qualquer bolsa, nem teve encomendas.

Exemplo do modo como o regime ditatorial silenciava os artistas que não lhe eram afetos foi o boicote ao único convite que António Ferro fez a Delfim Maya, para que integrasse a participação portuguesa à Exposição Internacional de Nova Iorque, em 1939, expondo “alguns dos seus trabalhos de escultura em folha de metal”.⁴

Provavelmente, este convite deveu-se à admiração de António Ferro pela obra do escultor e ao tema da Exposição de Nova Iorque, “O Mundo de Amanhã”, e este tipo de escultura, verdadeiramente inovadora no panorama da arte portuguesa, estava alinhada com uma exposição que pretendia antever o futuro, interessando a António Ferro mostrar a modernidade do país.

O boicote que este convite sofreu inviabilizou a participação de Delfim Maya na Exposição Internacional de Nova Iorque: depois de uma primeira carta, enviada pelo SPN, datada de 6 de fevereiro de 1939, com a morada errada e sem n.º de porta – e em que o prazo máximo para entrega de trabalhos era de 15 de março – foi enviada uma segunda carta, datada de 22 de março, com outra morada também errada, notando-se que penas a terceira carta, datada de 31 de março, tinha o endereço correto, tendo-lhe chegado às mãos no início de abril de 1939.⁵ Mas a Exposição Internacional de Nova Iorque inaugurava no dia 30 de abril, pelo que apesar de convidado, a sua participação foi impossível de concretizar.

Nada justifica o alegado desconhecimento da morada de Delfim Maya. O artista vivia, desde 1930, na Casa de Santa Isabel, na Rua da Arrábida n.º 7, onde

tinha também o seu *atelier* – e esta foi a única morada que teve em Lisboa, uma vez que anteriormente tinha vivido em Caxias e Cascais.

É ainda de realçar que Delfim Maya era um homem do Chiado, que, desde 1932, expunha todos os anos na SNBA, sendo, portanto, sobejamente conhecido e fácil de ser contactado. O próprio António Ferro tinha estado presente na primeira mostra das esculturas em chapa industrial de metal, em janeiro de 1934, realizada na casa do escultor, onde tinha escrito no Livro de Honra: “Delfim Maia criou uma arte. Difícil fazer-lhe maior elogio”.⁶

No reduzido meio artístico de Lisboa todos se conheciam. Delfim Maya era amigo de Francisco Franco e convivia com Leopoldo de Almeida, ambos convidados para a Exposição Internacional de Nova York. Quando a Secretaria do SPN quis verdadeiramente saber a morada do escultor, no final de março de 1939, perguntou ao formador José Oliveira, com o qual trabalhava desde outubro de 1938.

Para além das sucessivas moradas e das datas em que foram enviadas, a análise de conteúdo das cartas do SPN leva-nos a concluir que houve um boicote deliberado ao convite de António Ferro a Delfim Maya feito através da secretaria, de forma administrativa, pelo que é difícil ou impossível identificar quem foi verdadeiramente o seu responsável, apesar de as cartas serem assinadas pelo Chefe da Secretaria, Pedro Batalha Reis, em quem António Ferro delegava a execução das suas decisões (Maya, 2018).

4. Carta de convite do SPN, datada de 6/02/1939. ADM pertencente à família.

5. Cartas de convite do SPN a Delfim Maya, datadas de 22/03 e 31/03/1939. ADM pertencente à família do escultor.

6. Inscrição de António Ferro no Livro de Honra da exposição realizada em janeiro de 1934 na Casa de Santa Isabel. ADM já doado à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), onde está em processo a doação de todo o espólio documental deste artista.

ESCULTOR DO MOVIMENTO

Inicialmente, Delfim Maya fez desenho, pintura e escultura. Todavia, pouco tempo depois passou a dedicar-se exclusivamente ao desenho e à escultura.

Não tendo Portugal uma tradição animalista (Macedo, 1939), os temas principais da arte de Delfim Maya pertencem ao mundo animal, sendo, em primeiro lugar, os cavalos, que foram a sua grande paixão, mas também os toiros, os galgos, os galos, os tigres e os gatos. Todavia, atento ao seu tempo, Delfim Maya escolheu ainda a varina como um tema não menos importante.⁷ Também o baile andaluz lhe ficou gravado na memória dos tempos em que viveu em Sevilha e é recorrente na sua obra. E a sua religiosidade, mais do que na vida, manifesta-se nos Cristos crucificados e algumas outras obras de tema religioso.⁸

Poderemos entender melhor a obra de Delfim Maya, não só em termos de temáticas, mas também do movimento e da energia das suas esculturas, se lermos a explicação que ele próprio dá para o início da sua vida artística:

“Fui oficial de cavalaria do exército português com o posto de Capitão.

Adorando o desporto – o ar livre e o perigo – o cavalo, que era para mim, na minha profissão, a minha arma, foi a minha grande paixão.

As artes plásticas a grande necessidade do meu espírito.

Por desporto, tomei parte em concursos hípicas e em corridas.

Como Artista, por sentimento íntimo, visitei sempre exposições e museus.

Eliminado do exército por ser monárquico, exilei-me em Espanha durante dois anos e meio. Espanha é também um país de luz e sol. Vi touradas.

Continuei a sentir a paixão dos cavalos – era a grande época das corridas em Espanha – e sempre a mesma atração pela arte e por todas as manifestações de vida, da vida ao ar livre!

Impressionou-me o espectáculo dos touros, em toda a sua grandeza, com os nomes de Rafael, Joselito, Belmonte e Cañero, deixando profundamente gravado em mim as atitudes soberbas de agilidade, de força e de beleza.

Impossibilitado de praticar o desporto e sentindo cada vez mais uma aspiração enorme, insaciável, de liberdade, quis exteriorizar as impressões de toda a minha vida, guardadas dentro de mim e talvez possuídas numa igual “anciété”.

Com os pincéis fiz “pochades” a óleo e aguarelas, mas ainda mais do que as cores há o sentimento dos planos – agarrei a argila”.⁹

Assim, concordamos com Paulo Henriques quando escreve:

“Poder-se-ia dizer que mais do que tauromaquia, cenas equestres, sevilhanas e varinas, é o movimento em si a preocupação principal desta escultura, registada na modulação impressiva do barro, sugerida pelos ritmos ondulados das suas chapas recortadas e dobradas, técnica original que elaborou entre o ferro, a prata e até mesmo o ouro.

Ambição difícil a de escrever no peso da matéria a imponderabilidade do fugaz.” (Henriques, 1998: 9)

7. Delfim Maya participou na *Exposição de Motivos de Lisboa*, em 1935. Cf. Maya, Maria José (coord.) – *Delfim Maya*, p. 201.

8. Sendo católico, Delfim Maya apenas ia à Igreja em casamentos e outros acontecimentos marcantes da vida familiar e de amigos. No soneto “Ser Cavaleiro” da autoria de Lourenço Casal Ribeiro, e que lhe é dedicado, diz que ele “olha a Deus de frente e com respeito”. ADM pertencente à família.

9. Carta de Delfim Maya ao Diretor da *Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie*, 1/07/1932. ADM pertencente à família.



Fig. 02. "Jockey". 1932. Bronze. Col. Museu José Malhoa. (Fot. M. Ramalho).



Fig. 03. "A caminho da posição – peça alvejada". 1938. Col. Museu Militar de Lisboa. (Fot. M. Ramalho).

O movimento na escultura de Delfim Maya vem, em primeiro lugar, da sua experiência de cavaleiro e do desejo de colocar na sua arte o desporto que apaixonou a sua vida e a liberdade que sentia quando o praticava.¹⁰

Delfim Maya levou o dinamismo das esculturas até ao limite, criando obras que desafiam o equilíbrio e o centro de gravidade. Tendo visto, desde sempre, exposições e museus, é muito provável que Delfim Maya tenha tido algum contacto com o movimento futurista, fosse em Lisboa ou em Madrid através de algum escrito ou obra. Contudo, pensamos que o amor que ele sentia pelo desporto suplantou quaisquer referências que possa ter colhido do Futurismo.

Seguramente que Delfim Maya colheu referência de outros artistas, como por exemplo, quando viveu em Madrid, de Mariano Benlliure (1862-1947), escultor com variada obra pública e muito reputado, com temática diversa, entre a qual sobressaem motivos equestre e taurinos: "Num primeiro olhar sobre as suas obras, nota-se a influência espanhola de Mariano Benlliure, o grande artista espanhol orientado fundamentalmente para a temática taurina, que soube

impulsionar o impressionismo escultórico através de obras plenas de movimento e vibração. (Barrero, 1998: 37).

Todavia, Delfim Maya tem um estilo muito próprio: "que ninguém lhe exija modificações no engenho, escravidões a processos de outrem, transigências na sua nítida personalidade". (Macedo, 1941: 276)

Delfim Maya manteve em paralelo ao longo da vida dois estilos diferentes nas suas esculturas, com conceções e técnicas diferenciadas: um, de cariz mais tradicional, em que, apesar disso, introduziu a novidade do trabalho direto no gesso, o que contribui para o estilo impressionista das esculturas; outro, de cariz absolutamente inovador, realizado em chapa industrial de metal, de estilo cubista.

Algumas das temáticas são tratadas em ambos os estilos (p. ex. varinas, sevilhanas, cavalos), outras são tratadas apenas em gesso (p. ex. cavaleiros a saltar e motivos militares) e outras apenas em folha de metal recortada (p. ex. Cristos, discóbolos e espadachins). Em qualquer dos dois tipos de escultura, o movimento é uma das características marcantes da sua obra.

10. Ao relatar a sua fuga do Forte de São Julião da Barra, em 1919, o *Diário de Notícias* caracteriza-o como um "sportman conhecido, famoso pelos saltos por cima de oito cavalos colocados a par". (14/04/1919) ADM pertencente à família.



Fig. 04. "Kátia". 1958. Gesso. Col. Museu José Malhoa (Fot. M. Ramalho).

A ESCULTURA EM GESSO

Delfim Maya iniciou o seu trabalho como escultor em 1931, modelando em argila, segundo o processo tradicional.

Logo em 1932 expôs no Salão da Primavera da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em que participou regularmente até 1958.

Ainda no mesmo ano, partiu para Paris a expensas suas, tendo pedido um patrocínio à Rainha D. Amélia (exilada em Versailles) para passar a bronze os gessos que tinha levado de Portugal. (Maya, 1998: 23-24)

Em Paris, concorreu ao *Salon d'Automne*, onde viu admitida uma das suas obras, "Jockey", que representa um cavalo em corrida com o cavaleiro [Fig. 2].

Simultaneamente, apresentou uma exposição individual na Casa de Portugal, tendo obtido críticas muito favoráveis:

"C'est en somme de l'impressionisme en sculpture." (*La Revue Moderne*, 30/09/1932)

"Delfim Maya possède en même temps le goût des masses e de l'équilibre". (*G.*, 7/12/1932).

"A very original artista who deserves to be known." (*The Daily Mail*, 9/12/1932).

A forma como a sua obra foi acolhida levou-o a sonhar ir anualmente a Paris para expor; todavia, as suas enormes dificuldades financeiras, a Guerra Civil de Espanha (1936-1939) e a II Guerra Mundial (1939-1945) impediram-no de realizar o seu objetivo. Em 1945, Delfim Maya tinha 59 anos e estava cansado de lutar contra as adversidades da vida.¹¹

Em 1935, Delfim Maya deixou de modelar o barro, passando a realizar as suas esculturas diretamente em gesso – material muito mais difícil de trabalhar devido à sua rápida secagem e à maior dificuldade de modelação. Deste modo, o escultor eliminava uma

11. "Eu vivo hoje horas da maior descrença em tudo. Sinto que principia a faltar-me a força a persistência na vontade de lutar! É um desânimo amargurado, sensação de desconforto, uma falta de incentivo e de finalidade, que me deixa inânime e me aniquila!" Carta de Delfim Maya a Carlos Carneiro, datada de 16 de novembro de 1950. ADM pertencente à família.

das fases da passagem a bronze. Assim, os gessos de Delfim Maya são o trabalho original do artista e não o molde feito pelo formador, como é tradicional.

A rapidez a que o trabalho em gesso obriga é responsável pela textura rugosa das suas obras e alia-se bem ao movimento e ao carácter impressionista das obras.

“O artista, em geral, não disseca, não pormenoriza, não se demora em modelações laboriosas e exaustivas: procura antes colher impressões globais e nelas vazar o frémio da vida. Esses trabalhos, fortemente impressionistas que, por vezes, parecem inacabados, ganham por isso mesmo, paradoxalmente, em poder emotivo, pois representam impressões diretas, despidas de artifício, em que se sente palpitar ainda o esforço criador.” (Pamplona, 13/07/1941)

O ano de 1938 foi um dos mais marcantes na sua obra, com três esculturas arrojadas e de um dinamismo ímpar: dois “*Gaúchos*” e “*A caminho da posição - peça alvejada*”, considerando o artista esta última a sua obra maior (Gomes, 24/91/71).

Os dois “*Gaúchos*” foram criados depois de, no ano anterior, o artista ter feito no Brasil duas exposições individuais.

Delfim Maya participou, em 1938, na Exposição Histórico-Militar, no Palácio das Exposições, no Parque Eduardo VII, com o conjunto escultórico “*A caminho da posição - peça alvejada*” [Fig. 03] – com o tema da I Guerra Mundial – original em gesso que foi o centro das atenções da exposição, e veio a ser posteriormente adquirido pelo Exército, podendo ser visto atualmente no centro da Sala da Grande Guerra do Museu Militar de Lisboa.

O *Diário de Notícias* publicou uma fotografia desta escultura na primeira página, referindo-se-lhe deste modo:

“Na secção de escultura, sozinho e bastante, Delfim Maia com três obras vigorosas e entre elas, a composição de vulto “*A caminho da posição - peça alvejada*” marca o seu talento excepcional e constitui um dos maiores, senão o maior atrativo desta exposição.” (*Diário de Notícias*, 17/11/1938)

Delfim Maya continuou a trabalhar e a criar obras que revelam a sua mestria, como em 1958 a escultura “*Kátia*” [Fig. 04], uma égua a saltar um obstáculo, em que o joelho traseiro direito é único ponto de contacto entre a égua e o obstáculo e o corpo da égua fica no ar, no dinamismo do salto, num movimento que desafia o equilíbrio e a gravidade.

A ESCULTURA EM CHAPA INDUSTRIAL DE METAL

Como referimos anteriormente, Delfim Maya foi o primeiro escultor português a construir esculturas a partir de chapas industriais de metal, em 1934. Não só introduziu em Portugal um novo modelo de escultura, como novos materiais e novos utensílios de trabalho: serras, tesouras para cortar metal, alicates e martelos.

Até essa altura, a escultura realizava-se por dois processos: modelando (o barro, material frágil que, para ser preservado, tem de ser fundido em bronze) e

esculpindo (a madeira ou a pedra). A partir de Delfim Maya, iniciou-se em Portugal um terceiro processo: a construção de uma escultura em chapa industrial de metal, que ele utilizou principalmente em ferro.

Terá contribuído para o desenvolvimento da inteligência espacial que o escultor revela a formação em Geometria Descritiva e Desenho¹² e os trabalhos de topografia que realizou¹³.

12. Atestado no Certificado do Curso de Cavalaria da Escola do Exército, de 11/10/1907. ADM doado à BNP.

13. Exemplo deste tipo de trabalho é o Levantamento topográfico da Quinta de Nossa Senhora do Monte do Carmo, situado na freguesia da Trafaria, concelho de Almada, pertencente à Sr.ª D. Laura Figueiredo Quintela, em dezembro de 1928. ADM doado à BNP.



Figs. 05, 06. Planificação em papel da escultura varina. A.D.M., e "Varina", 1934. Chapa de ferro recortada. Col. particular. (Fot. M. Ramalho).

Delfim Maya planificava previamente cada escultura, analisando e decompondo os diversos elementos de uma figura em diferentes planos justapostos num mesmo desenho, que depois recortava e dobrava, construindo a escultura numa única chapa de metal, sem nenhuma soldadura. No processo da construção da escultura, o artista partia desta planificação em desenho geométrico bidimensional e reconstruía-a numa escultura tridimensional, já prevista no desenho inicial.

As planificações são produto de um processo intelectual que constitui uma *realidade de conhecimento* (e não uma *realidade da visão*), concretizado numa figura geométrica abstrata, de difícil legibilidade relativamente à figura formada.

Este tipo de escultura em chapa de metal recortada erguida a partir de uma planificação geométrica de diversos planos justapostos permite-nos integrar Delfim Maya no movimento do cubismo analítico.

É de salientar que estas planificações não eram estudos exploratórios para a realização das esculturas – como era habitual os escultores fazerem. Nas

esculturas em chapa de metal, as planificações em papel eram a primeira fase do próprio processo de construção das esculturas, o que é radicalmente inovador, como refere José Augusto França:

"Pela arte do recorte e do corte da tesoura intervindo na folha de papel e depois na folha do metal, o escultor previa o resultado final e antevia aquilo que ia fazer. Olhando esses recortes, podemos verificar que há uma arte espantosa no envolver das formas, de modo a que cada ponta da chapa de metal vá cair exatamente onde devia, para criar o espaço interior e garantir o perfil exterior da forma, para ela se constituir em escultura. Ele foi, entre os grandes e célebres e célebres escultores que trabalharam o metal, o único que assim fez" ¹⁴.

O artista desenhava a planificação em papel ou cartolina, passava-a para o desenho na chapa de metal, que depois recortava. Com mais experiência, em esculturas de estruturas mais simples e mais repetidas, já as recortava diretamente no metal, como nos conta Cargaleiro:

14. José Augusto França na apresentação do livro coordenado por Maria José Maya *Delfim Maya*, editado pela Inapa. Palácio Galveias, Lisboa, em 13/03/1998.



Figs. 07, 08, 09. Planificação de galo, em cartolina. A.D.M.; “Luta de galos”, 1934. Chapa de ferro recortada. Col. particular. (Fot. M. Ramalho); “Luta de galos”, 1934. Chapa de ferro recortada. Col. particular. (Fot. M. Ramalho).

“Numa das vezes em que o vi trabalhar, (...), Delfim Maya fez uma escultura em folha de metal recortada. Uma coisa espantosa! Dava uma força, um volume interior às peças. Brincava com aquilo, parecia que estava a fazer um desenho no ar” (Cargaleiro, 1998: 13).

Este tipo de escultura é constituído por diversos planos côncavos e convexos que encaixam uns nos outros, enriquecendo a obra com cambiantes de luz e sombras, onde até mesmo os espaços vazios têm um sentido no completar da peça.

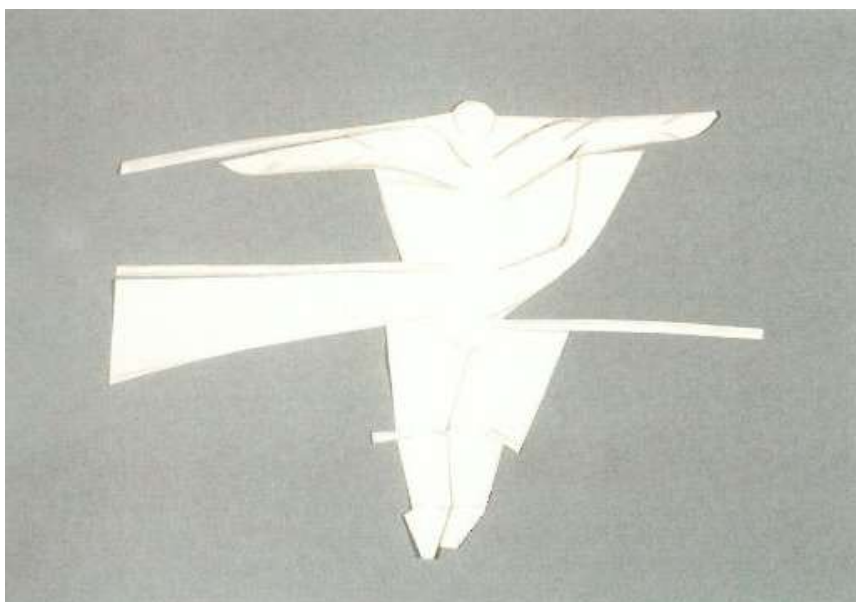
É a tensão do metal provocada pelos planos encaixados uns nos outros que permite, na maior parte das vezes, a escultura manter a sua forma e o seu equilíbrio.

Disto mesmo são exemplo as imagens abaixo da planificação e escultura da “Varina”, em que, desde a chinela do pé até à canastra com peixe, tudo está

desenhado na planificação inicial. [Figs. 05, 06]

Quando, em janeiro de 1934, Delfim Maya fez a sua primeira exposição pública com esculturas construídas em chapa de prata, que ocupavam em exclusivo as três montras da Joalheria Leitão, no Chiado – a mais importante joalheria de Lisboa – a exposição teve um enorme sucesso:

“Há três semanas que o público estaciona em massa ante as montras da Joalheria Leitão e admira com invulgar interesse as originais esculturas em prata que representam figuras e animais – picadores e toureiros, varinas e bailarinas, touros, cavalos, cães, gatos, tigres, tudo com graça, movimento e expressão própria. O processo é novo entre nós – mesmo lá fora, que saibamos – e o original artista chama-se Delfim Maya e merece a nossa admiração. (...) Agora surge Delfim Maya com o novo processo que o público consagrou antes da



Figs. 10, 11 · Planificação em papel. A.D.M. “Cristo”, 1937. Chapa de ouro recortada e pau santo. Col. particular. (Fot. M. Ramalho).

crítica, estacionando em massa ante a joalharia, que pôs as oficinas e as suas montras à disposição deste originalíssimo artista... Cortando com certa tesoura as lâminas de prata e dando-lhes jeito com suas mágicas mãos, dá-nos em modernismo, e com magnífica verdade, figuras e grupos de excelente arte... na sua nova modalidade de lâmina recortada, não creio que haja em todo o mundo quem ainda tivesse igualado o modernista português.” (Perez, 1934:13).

Este tipo de escultura foi largamente admirada. Jorge Vieira refere:

“Da sua obra, interessaram-me sobretudo as peças que fez em folha de metal recortada, que eram inovadoras, de uma grande atualidade. Mais tarde relacionei-as com certas peças de dois escultores catalães, Gargallo e Gonzalez. A escultura portuguesa da altura estava mais ligada à escola alemã de propaganda, baseada no nacional-socialismo, que glorificava o homem germânico e foi esta escola que os escultores portugueses seguiram. (...) Era a escultura da época. Havia um estereótipo, era grande a semelhança entre as obras. Delfim Maya nunca esteve ligado à escultura do regime. Era um homem independente. Dizia

o que pensava e na época isso era perigoso, aliás sempre foi perigoso. Admiro a sua escultura em folha de metal recortada pela novidade que trouxe.” (Vieira, 1998: 39).

Delfim Maya sempre divulgou o seu processo de construção destas esculturas: a partir de uma planificação inicialmente desenhada era depois construída a escultura, numa única chapa de metal, sem soldaduras. Todavia, só em 1987, o catálogo da “Exposição do Centenário do nascimento do escultor na Fundação Calouste Gulbenkian” mostrou, pela primeira vez, a planificação de uma escultura (Catálogo, 1987: 36), podendo ser vistas mais algumas no livro *Delfim Maya* (Maya, 1998: 134, 150, 154, 166, 170, 180, 186). Apenas desde início de 2018 se podem ver algumas planificações no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha¹⁵.

No processo de experimentação que teve de desenvolver para construir este tipo de escultura, pode notar-se, em algumas planificações que chegaram até nós, o fazer e corrigir de algumas linhas, como na planificação em papel de um galo. A partir de uma mesma planificação, o artista podia construir diferentes obras. É disso exemplo as duas esculturas intituladas “Luta de galos”: numa os galos estão em frente

15. Para isso, as planificações tiveram de ser restauradas, trabalho realizado pela Mestre Leonor Loureiro, Coordenadora do Gabinete de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos do Instituto Politécnico de Tomar.

um do outro, em atitude provocatória, na outra, a escultura desafia o equilíbrio, estando um dos galos completamente no ar, esvoaçando no ataque, apenas tendo uma asa encaixada na asa do outro galo [Figs. 07, 08, 09].

Aumentando ou diminuindo o tamanho da planificação, Delfim Maya podia construir esculturas de tamanhos diferentes, do mesmo modo que, se queria alterar alguma parte da escultura, alterava o desenho da planificação.

Por este processo, as mesmas planificações também podiam ser aplicadas a diferentes metais: ferro, folha de flandres, latão, cobre, prata e até mesmo ouro. [Figs. 10, 11].

Apesar de este modo de construção da escultura ser inicialmente semelhante ao de um fabrico em série, as esculturas são todas diferentes e originais, uma vez que eram sempre construídas manualmente e o artista lhes dava torções diferentes ou as agrupava de modos diversos.

As referências para este novo tipo de escultura, encontram-se seguramente em 1932, em Paris¹⁶, onde Delfim Maya terá visto todas as exposições e museus que podia, tendo aproveitado para contactar artistas – não só os que expunham com ele no *Salon d'Automne*, mas outros com quem tivesse oportunidade de trocar ideias e aprender. Falando francês – a língua cultural da época – e espanhol, não lhe terá sido difícil contactar com a maioria dos artistas que lhe interessava.

Só no *Salon d'Automne*, onde foram expostas mais de 2000 obras contemplando várias vertentes artísticas, Delfim Maya teve oportunidade de ver muitas obras de diferentes artistas provenientes de culturas diversas.

É natural que tivesse havido algum relacionamento com vários artistas presentes no *Salon*, particularmente com os espanhóis, e que, através destes, tivesse contactado os mais célebres artistas de Barcelona a

viver em Paris: Picasso (1881-1973), Júlio Gonzalez (1876-1942) e Gargallo (1881-1934). Mas também se tinha radicado em Paris, em 1909, o escultor bielorrusso Zadkine (1890-1967), que fez escultura de influência cubista e Alexander Calder (1898-1976), que viveu em Paris entre 1929 e 1933. Todos eles fizeram esculturas em ferro e/ou fio de ferro.

É quase impossível que Delfim Maya não tenha visto obras de Júlio Gonzalez¹⁷, que expôs algumas esculturas no *Salon des Surindépendants*, na mesma altura em que decorria o *Salon d'Automne*.¹⁸

Delfim Maya conheceu também com certeza a obra de Pablo Gargallo, mas a escultura dos dois é diferente:

“Há quem aproxime Delfim Maya de Pablo Gargallo. Mas também se pode dizer que Delfim Maya não tem influências, porque ele não faz a mesma coisa que Gargallo. Há uma influência estética, ou talvez melhor, há uma semelhança estética, mas a técnica e o modo de trabalhar são diferentes. Gargallo esvaziava as peças, porque queria entrar por dentro das coisas, queria mostrar o seu interior. Delfim Maya resolvia a escultura por planos. As suas obras fazem-nos sentir a força do interior pelo exterior, sem estar a ver o interior. Delfim Maya parece-me mais ligado a um certo geometrismo da escola de Paris.” (Cargaleiro, 1998: 12).

Não sabemos se, em Paris, Delfim Maya teve contacto com algum artista da Bauhaus; todavia, a sua arte é convergente com o ideal experimentalista da Bauhaus, na procura de novos materiais – para além da chapa industrial de metal, aproveitou latas industriais, reciclando-as, o que foi uma prática muito avançada para a época – unindo a arte e a indústria, o artista e o artesão e construindo esculturas originais a partir de um desenho planificado que servia para uma produção em série.

Cargaleiro faz uma apreciação global da sua obra:

16. A estadia de Delfim Maya em Paris ocorreu entre o início de setembro e meados de dezembro de 1932, antes e durante todo o tempo em que decorreu o *Salon d'Automne*.

17. Júlio Gonzalez começou a fazer esculturas em ferro em 1929. Foi a ele que Picasso recorreu para fazer a escultura em ferro de homenagem a Apollinaire, em 1931.

18. Exposição de *Tériade, L'Intransigent*, 24/10; A. Salmon, *Gringoire*, 25/11; *Fierens*, *Jornal des Débats*, 7/11. in <http://www.39ymas.com/temas/cultura/Biografia-Gonzalez/>. Consultado em 29/04/2018

“Quando olhamos para a obra de Delfim Maya somos obrigados a pensar mais nos movimentos da escultura internacional do que na escultura portuguesa. (...) Aqui sempre houve o hábito de se fazerem coisas grandes, monumentos para arquitetura.

Delfim Maya fez escultura de interior, o que entre nós era raro, mas era habitual noutros países, como por exemplo em França. E o facto de serem peças para interior condiz com a feitura de peças pequenas.

O que me parece importante realçar é que ele estava avançado para a época, quer em relação ao que se fazia lá fora, quer sobretudo em relação a

Portugal. E estava atualizado em relação aos movimentos internacionais.

(...) As peças de lâmina são moderníssimas e poderíamos enquadrá-las perfeitamente num movimento neocubista.” (Cargaleiro, 1998: 11,12).

Assim, deduzimos que as referências para este novo tipo de escultura terão surgido em Paris, em 1932, tendo passado o ano de 1933 a experimentar e amadurecer este novo processo escultórico e estando pronto, em janeiro de 1934, para a primeira exposição em chapa industrial de metal.

CONCLUSÃO

Uma vez que, a partir de 1931, Delfim Maya fez da arte a sua profissão, deixou-nos para cima de uma centena de obras e encontra-se representado em muitas coleções particulares em Portugal e no estrangeiro e em diversas instituições: no Museu do Chiado, no Museu Militar, no Museu do Desporto, no Museu do Fado, no Ministério da Economia, no 4º Esquadrão de Cavalaria da G.N.R., no Quartel-General da G.N.R., no Turf Club e no Real Clube Tauromáquico Português, em Lisboa, no Museu Soares dos Reis, no Porto, no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha, no Museu Municipal de Vila Franca de Xira, no Museu de Artes de Sintra e no Museu do Ar, em Sintra, no Museu da Vista Alegre, em Ílhavo, no Museu Militar de Elvas, na Fundação da Casa de Bragança, em Vila Viçosa, na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora, na Fundação Pedro Falcão e Yanrub, em Cascais, e no Museu Taurino de Córdoba, em Espanha. Podemos ainda ver um baixo relevo deste artista na fachada da ex-Escola Prática de Cavalaria, em Santarém e um busto no Pico do Castelo, no Porto Santo. Há obra sua desaparecida do Cemitério de Torres Novas e de Luanda, Moçambique e Goa.

Em toda a sua obra de Delfim Maya pode sentir-se o desejo de liberdade traduzido em movimento e vida.

“A sua obra reflete a coragem e a dignidade com que lutou pelos seus ideais até à morte”. (Ribeiro, 1987: 3)

Delfim Maya viveu segundo as suas escolhas e construiu o seu próprio percurso. Todavia, pagou caro o seu desejo de liberdade, contra as ideologias e os regimes dominantes. Não referimos apenas o ter estado duas vezes preso por motivos políticos. Se a vida de um artista já era difícil em meados do século XX, este escultor sofreu dificuldades acrescidas, nunca tendo tido nenhum tipo de apoio ou encomenda por parte do Estado. Toda a sua vida foi uma luta contra as enormes dificuldades financeiras que sempre o acompanharam.

Também por isso, Delfim Maya, que tinha sonhado a sua internacionalização depois do *Salon d'Automne*, em Paris, apenas conseguiu fazer exposições individuais em Espanha (Madrid e Sevilha, 1935) e no Brasil (Rio de Janeiro e S. Paulo, 1937), onde tinha família que o apoiou¹⁹.

Ainda que com enormes constrangimentos financeiros, a independência de Delfim Maya deu-lhe a liberdade para criar uma arte diferente e ter um percurso único na arte portuguesa, sendo o primeiro escultor português a erguer esculturas em chapa industrial de metal.

19. Delfim Maya ainda enviou obras para a 36ª *Exposition Annuelle au Concours Hipique*, no Grand Palais, em Paris (1933), para a *Bienal de S. Paulo* (1951) e para *Exposição de Artes Plásticas integrada nos Jogos Olímpicos de Helsínquia*, em 1952. In Maya, M. J. (coord). *Op. Cit.*, 1998, pp. 200 e 201.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO DELFIM MAYA (ADM) – Carta do Secretariado de Propaganda Nacional a Delfim Maya, 31/03/1939. Espólio documental pertencente à família do escultor.

_____ – Carta do Secretariado de Propaganda Nacional a Delfim Maya, 22/03/1939. Espólio documental pertencente à família do escultor.

_____ – Carta do Secretariado de Propaganda Nacional a Delfim Maya, 6/02/1939. Espólio documental pertencente à família do escultor.

_____ – FERRO, António - Livro de Honra da exposição “Esculturas de Delfim Maya”, realizada na Casa de Santa Isabel em janeiro de 1934. Espólio documental doado à Biblioteca Nacional de Portugal.

_____ – MAYA, Delfim - Carta ao Diretor da *Revue Moderne Illustrée des Arts et de la Vie*, 1/07/1932. Espólio documental pertencente à família do escultor.

_____ – MAYA, Delfim - Levantamento topográfico da Quinta de Nossa Senhora do Monte do Carmo, situado na freguesia da Trafaria, concelho de Almada, pertencente à Sr.ª D. Laura Figueiredo Quintela, em dezembro de 1928. Espólio documental doado à Biblioteca Nacional de Portugal.

_____ – Certificado do Curso de Cavalaria da Escola do Exército, de 11/10/1907. Espólio documental doado à Biblioteca Nacional de Portugal.

ACCIAIUOLI, Margarida – *António Ferro – A vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Ed. Bizâncio. 2013.

BARRERO, Mercedes Mudarra – “A obra”. MAYA, M. J. (coord) – *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa, 1998, p 37.

CARGALEIRO, Manuel – “Apresentação”. MAYA, M. J. (coord.). – *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa, 1998, pp. 11-13.

“Delfim Maya”. Paris: *La Revue Moderne*. 30/9/1932.

GOMES, Afonso Serrão – “Escultor Delfim Maya”. *Vida Ribatejana*, 24/01/1971,

HENRIQUES, Paulo – “Prefácio”. MAYA, M. J. (coord.) – *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa, 1998, p. 9.

MACEDO, Diogo – “Exposição Delfim e Francisco Maya”. *Ocidente, Revista Portuguesa*. 40 (1941), 275-276.

_____ – “Delfim Maya, escultor animalista”. *Ocidente, Revista Portuguesa*. 12 (1939), 121-123.

MAYA, M. J. – *Delfim Maya e a Exposição Internacional de Nova York, 1939*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. (trabalho de Mestrado não publicado).

_____ (coord.) – *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa, 1998.

M., G. – “Un Sculpteur Portuguais à Paris. Delfim. Maya”. Paris: *L’Echo de Paris*, 7/12/1932.

“More famous pictures to be sold. Paris Exhibitions”. Londres: *The Daily Mail*, 9/12/1932.

PAMPLONA, Fernando – “Escultura de Delfim Maya”. Lisboa: *Diário da Manhã*, 13/07/1941.

PEREZ, Rogério – “As esculturas em prata de Delfim Maia”. Lisboa: *Ilustração*, 1/02/ 1934, 13.

RIBEIRO, José Sommer – Catálogo “Exposição Comemorativa do Centenário do Escultor Delfim Maya”. Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu José Malhoa - Caldas da Rainha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

SOCIÉTÉ DU SALON D’AUTOMNE. *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 11 décembre*. Paris: Ernest Puyfourcat, 1932.

“Uma curiosa exposição organizada pela revista “Defesa Militar” e inaugurada pelo Chefe do Estado”. Lisboa: *Diário de Notícias*, 17/11/1938, 1 e 5.

VIEIRA, Jorge – “Sobre Delfim Maya”. MAYA, M.J. (coord.). – *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa, 1998, p. 39.



“POR UMA REVOLUÇÃO TOTAL”
— ERNESTO DE SOUSA E A PRÁTICA POLÍTICA NA ARTE
EM PORTUGAL NA DÉCADA DE 1970

“FOR A TOTAL REVOLUTION”
— ERNESTO DE SOUSA AND THE POLITICAL ART
PRACTICES IN THE 1970S IN PORTUGAL

Pedro Miguel Mariano Gonçalves

FCSH-UNL
pedrogoncalves3991@gmail.com

RESUMO

Na década de 1970, instigando concepções entabuladas nos anos precedentes, Ernesto de Sousa advoga “por uma revolução total”, que deveria repercutir-se em todos os campos da sociedade. Com o intuito de subverter as normas instituídas, Ernesto de Sousa conduz os processos artísticos sob a sua alçada numa extensão política, procedendo tanto a uma revisão de nomenclaturas linguísticas, substituindo, por exemplo, o termo *artista* pelo de *operador estético*; como na abertura das obras ao espectador, ativando-o como elemento constitutivo das mesmas. Estas transformações situam-se na sua maioria em confronto com a *burguesia*, que, dentro do seu espectro teórico, abarca tanto o mercado artístico como o regime fascista, que perdurou até 1974. O programa que engloba estas considerações atravessa, neste sentido, diversos momentos históricos em território nacional, procurando sempre reflecti-los e abarcá-los na promoção de uma sociedade mais livre e igualitária.

PALAVRAS-CHAVE

Ernesto de Sousa | Arte Política | Burguesia | Operador Estético | Revolução

ABSTRACT

In the decade of 1970s, Ernesto de Sousa while prompting the concepts which had been developed in previous years, called for “a total revolution” which would supposedly have repercussions for all the society’s components. In order to subvert the established norms, Ernesto de Sousa extended conducted under his umbrella artistic processes in political practices, proceeding to a revision of linguistic nomenclatures e.g. through replacing the term *artist* for *aesthetic operator*, whereby opening the artworks to a spectator and activating her as their essential component. Those transformations were mostly an attempt to confront the bourgeoisie institution that in its theoretical spectrum incorporated the art market and the fascist regime, both of which persisted until 1974. The program which comprehends those considerations marks several historical moments on national territory, concurrently always seeking to reflect them and to embrace them in the promotion of a free and egalitarian society.

KEYWORDS

Ernesto de Sousa | Political Art | Bourgeoisie | Aesthetic Operator | Revolution

O ARTISTA ENQUANTO OPERADOR ESTÉTICO

No rescaldo da revolução de 25 de Abril de 1974, Ernesto de Sousa procurou desenvolver uma série de mecanismos teóricos e práticos que fomentassem uma renovação da sociedade em Portugal. Nesta senda associou-se a actividades ligadas às *Campanhas de Dinamização Cultural*, criadas pela 5ª Divisão das Forças Armadas, responsáveis pelo processo revolucionário. No entanto, a sua participação foi negligenciada na maioria dos estudos e relatórios realizados acerca das acções desenvolvidas por estas campanhas, o que se deveu sobretudo às críticas que teceu em relação às mesmas (Tavares, 2018: 172-174). Para Ernesto de Sousa este era um momento propício a alterar as nomenclaturas culturais, políticas e sociais em Portugal, promotor de novos valores de liberdade em detrimento das concepções ditatoriais que haviam vigorado nas últimas décadas. A *revolução*, a acontecer, deveria, nesse sentido, ser *total*, inflexão que o próprio promoveu numa entrevista concebida ao *Diário Popular*, a 6 de Maio de 1975, na qual refere que “o meu interesse pelas actividades de vanguarda, em matéria de artes, está profundamente ligado a esta preocupação revolucionária. Não penso que seja possível desligar uma coisa da outra. Não concebo que se possa ter um interesse, um objectivo, uma preocupação e até uma paixão revolucionária, global, inclusive política, sem se pensar na transformação dos nossos meios de comunicação, de expressão, portanto, de transfusão da arte, daquilo a que chamamos Arte. As actividades artísticas, tal como têm sido desenvolvidas, são actividades burguesas

ou, pelo menos, que trazem em si restos do passado” (Sousa, 2011 [1975]: 113-114).

O fomento de uma nova sociedade, deveria, portanto, de instaurar novos modos de percepção e experiência, objectivo a que se poderiam associar activamente os artistas enquanto *operadores estéticos*, termo que Ernesto de Sousa começou a utilizar após a sua participação, em 1969, nos encontros *Undici Giorni di Arte Colectiva*, que decorreram em Pejo, na Itália. Esta modificação conceitual, propunha, parafraseando Sandra Vieira Jürgens, “a recusa da concepção romântica e a definição tradicional de artista orientada por áreas de especialização e adesão a uma visão totalitária dessa função bem como à experiência da prática artística enquanto intervenção colectiva, questões que [...] haviam estado também na ordem do dia no âmbito da acção do Art Workers Coalition, e um pouco por todo o contexto artístico internacional, fosse em debates teóricos sobre a aplicação da ideologia marxista - substituição dos termos de arte e artista pelos de produção e trabalhador - fosse através da prática efectiva dos criadores” (Jürgens, 2016: 242)¹. Nesta senda, perscrutou igualmente desestabilizar concepções disciplinares hierárquicas², assim como divisões entre artista, historiador, curador e crítico de arte, e entre estes e os espectadores³, papéis que deveriam mesclar-se e serem empregues na promoção de novos modelos de apreensão do quotidiano, convocando a sua participação activa na elaboração colectiva de mecanismos de interferência social e política.

1. Termos análogos ao de *operador estético* foram efectivamente utilizados por diversos artistas nestes anos. Um exemplo é Ana Hatherly, que, numa entrevista concebida a Isabel Carlos em 2007, justifica a sua indumentária na performance *Rotura*, realizada em 1977 na Galeria Quadrum, como relativa a uma posição do artista enquanto *operário* (Cf. Carlos, 2018: 395).
2. Este empreendimento era um dado recorrente no percurso teórico de Ernesto de Sousa. Nas décadas de 1950 e 1960 realizou diversos estudos com foco na *arte popular*, abordando-a sob novas configurações teóricas que a enviesavam num estatuto condigno a superar a inferioridade a que estava até então submetida nos meios académicos, nos quais se fomentava a divisão hierárquica das diversas modalidades de produção artística. A *arte popular* serviu igualmente para inculcar dinamismo na renovação das artes plásticas defendida por Ernesto de Sousa, através do pendor subversivo que denota em relação aos pressupostos académicos, associando-a, em equiparação, às propostas vanguardistas. Como indica João Leal, “tal como noutros praticantes da etnografia crítica que, no decurso das décadas de 1950 e 1960 se distanciam da etnografia do regime, o que está em causa na arte ingénua de Ernesto de Sousa é uma leitura da cultura popular capaz de a tornar um aliado das causas da esquerda na sua luta pela transformação política, cultural e ideológica do país” (Leal, 2002: 276).
3. Por diversas ocasiões Ernesto de Sousa impele as suas alegações na defesa da *morte dos especialistas*, afirmando que “no seu conjunto esta nossa sociedade em que vivemos e nos tentamos produzir pode classificar-se como o império dos objectos teoricamente opacos. A este império corresponde a ditadura dos especialistas que eles só saberiam o caminho para a realidade. A isto opõe-se uma análise do saber (Nietzsche, Kierkegaard, Freud, Marx) e uma produção estética e contra-cultural que consiste, não fundamentalmente na construção de explicações, não na divulgação de etiquetas ideológicas, mas na produção das ferramentas que permitam a todo e qualquer um acesso ao real, à transparência teórica da realidade. O fim dos especialistas” (Sousa, 1998c [1974]: p. 113).

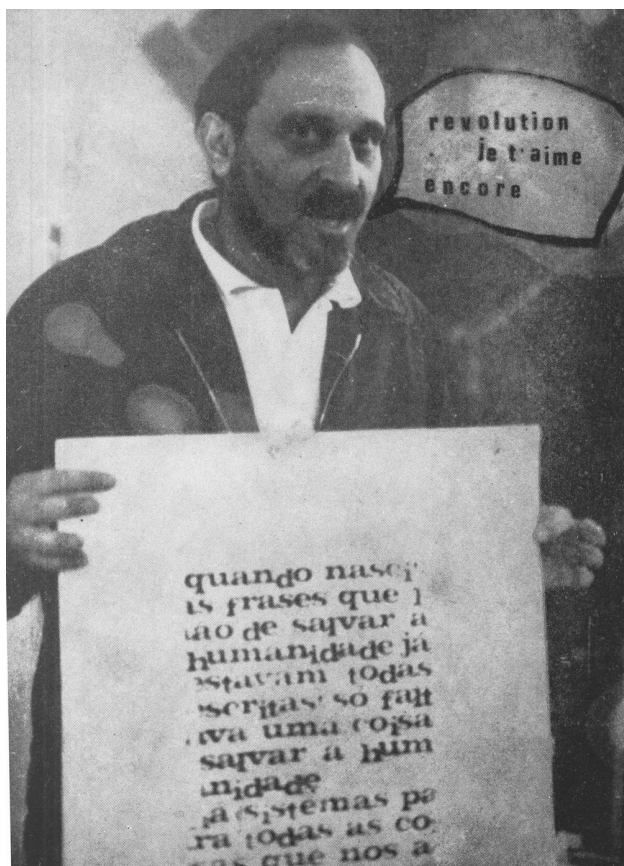


Fig. 01 - Ernesto de Sousa, *A Revolução como Obra de Arte [Nós Não Estamos Algures]*, postal, impressão offset, 15 x 10.5 cm, 1977. Colecção Ernesto de Sousa.

Este posicionamento estava a ocorrer simultaneamente em diferentes contextos geográficos, convocando recursos circunscritos ao domínio artístico na alteração das nomenclaturas políticas e sociais mais intransigentes. Joseph Beuys, artista com quem Ernesto de Sousa manteve algumas afinidades⁴, foi um dos promotores mais profícuos neste panorama. A sua produção remete a diversos níveis para este ideal, onde cada material

tem um significado específico. Como deduz Júlio do Carmo Gomes, “o uso recorrente de materiais provenientes das abelhas nas realizações de Beuys alude a uma sociedade que transforma colectivamente, através do trabalho organizado e cooperativo, o caos em ordem, matérias maleáveis em *esculturas funcionais* ou em *esculturas cristalinas*, como as produzidas por aqueles insectos” (Gomes, 2011: 22-23).

4. O contacto que Ernesto de Sousa manteve com Beuys, entre outros membros ligados às dinâmicas Fluxus, possibilitou a introdução de novos recursos teóricos no seu trabalho, adensando-lhe a politização do discurso que havia pautado o seu percurso até então, de contornos neo-realistas. Como aponta Tânia Saraiva, “a importância das colaborações artísticas entre Ernesto e Vostell, ou as relações artísticas entre Ernesto e Filliou ou Beuys, permitiram introduzir no país a designada crítica da ideologia que coincidiu com uma politização e adopção de práticas explicitamente políticas e sociais que iam ao encontro do que se vivia no mundo da arte” (Saraiva, 2005: 44).

OPOSIÇÃO À BURGUESIA MERCANTILISTA

Seguindo estas aspirações, Ernesto de Sousa procurou corroer os valores *burgueses*, que apresentavam uma configuração bicéfala nos seus textos. Em primeiro lugar, ecoando posicionamentos internacionais⁵, foram associados a determinações mercantis, que intensificavam a disseminação da *sociedade de consumo*, responsável pela adjunção do ser humano em relação ao quotidiano que o circunda. Com efeito, esta propensão é inferida pelo próprio em 1969, quando num artigo referente ao seu projecto *Almada, Um Nome de Guerra* (1969-1983), escreve que “enquanto nos afundamos a olhos vistos numa sociedade de consumo paradoxalmente inquinada de camponeses aculturados, os nossos homens de cultura afastam-se da nossa realidade” (Sousa, 1969: 193)⁶.

A economia portuguesa, de uma forma geral, viveu um forte incremento na década de 1960, que se alastrou até 1974 (Amaral, 2015: 81-90). O mercado artístico acompanhando esta dinâmica económica ampliou-se exponencialmente, sobretudo quando se tem em atenção a sua quase inexistência nas décadas precedentes. O número de galerias a operar em Portugal sofreu, por conseguinte, um aumento bastante significativo, sobretudo na região de Lisboa e do Porto. As três que existiam em 1962 passaram, dez anos depois, a trinta e uma, quinze das quais localizadas em Lisboa, onze no Porto e cinco espalhadas por outras regiões do país (Macedo, 2010: 23). Os factores associados a este crescimento foram diversificados,

resumindo-se os principais, como identifica Gonçalo Pena, à “acção da crítica de arte que se organiza nesta década [1960], a facilidade concebida em meados da mesma à circulação de publicações da especialidade, e a um progressivo aumento da facilidade com que se saía do país ou importavam obras de arte vindas de fora” (Pena, 1994: s. p.). Estas alterações tiveram várias consequências para a malha artística a operar em território nacional, induzindo numa primeira fase, entre 1968 e 1971, dificuldades aos artistas em início de carreira pelo privilégio concebido aos seus pares já consagrados e provenientes de outros períodos históricos. Estes últimos enraizavam-se no gosto oitocentista favorecido pelo Estado Novo, embora abarcar-se igualmente artistas das primeiras vanguardas do século XX, como Almada Negreiros, Eduardo Viana e Maria Helena Vieira da Silva. Apenas numa segunda fase, que decorreu até 1974 - data que assinala o desmoronamento do mercado artístico em Portugal, que só recuperaria na década de 1980 -, o espectro foi alargado a artistas que estavam ainda no activo ou haviam iniciado a sua produção há relativamente pouco tempo, o que lhes possibilitou almejar uma certa liberdade criativa em relação às instituições estatais, que perdiam assim a preponderância na regulação cultural (Pelayo, 1999: 36-55). Se esta vantagem permitiu a alguns artistas obter equipamentos mais dispendiosos, como sistemas de filme e de fotografia⁷, não deixou de potencializar adversidades, no modo como poderia dar

5. Os valores *burgueses* eram associados na maioria dos casos ao mercado capitalista, tendo a sua condenação nos círculos culturais incrementado nas décadas de 1960 e 1970 em comparação com os anos precedentes. Esta escalada levou inclusive a alguns paralelismos que delineavam a *sociedade de consumo* sob uma concepção ditatorial, como é possível perspectivar em artigos escritos por Pier Paolo Pasolini, nos quais afirmou que “estou profundamente convencido de que o verdadeiro fascismo é aquilo a que os sociólogos chamam, com excessiva gentileza, «a sociedade de consumo», definição que parece inofensiva e puramente indicativa. E não é nada disso. Se observarmos bem a realidade e, sobretudo, se soubermos ler nos objectos, na paisagem, no urbanismo e, acima de tudo, nos homens, vemos que os resultados dessa despreocupada sociedade de consumo são os resultados de uma ditadura, dum racismo puro e simples” (Pasolini, 1979: 272).
6. Refira-se que em 1967 Guy Debord publica *A Sociedade do Espetáculo*, em que ataca ferozmente a *sociedade de consumo*. Como o próprio escreveu: “o mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o espectáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois o seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação ao seu produto global” (Debord, 2012: 23).
7. Este factor permite re-equacionar leituras que dispõem o surgimento de dinâmicas artísticas mais experimentais, que utilizaram novos formatos técnicos como o vídeo e a fotografia, sobretudo ligadas aos conceptualismos, com a queda abrupta do mercado em 1974. Como aponta Raquel Henriques da Silva, “de modo nenhum se pode relacionar a situação de ausência de mercado com a implantação de práticas artísticas oriundas do Conceptualismo e/ou da experimentação de novos meios. Pense-se, por exemplo, no caso de Ângelo de Sousa afirmando que foi o sucesso da venda da sua pintura, no início dos anos 70, que lhe criou condições para adquirir equipamentos para se dedicar à fotografia e ao vídeo. Noutros casos relevantes, em áreas estéticas e técnicas afins, Ana Vieira, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, entre outros haviam iniciado experiências à margem das expectativas do mercado que continuarão depois” (Silva, 2009: p. 28).

origem a um novo sistema de poder que submetesse os artistas às suas estruturas, fazendo-os produzir de acordo com os seus moldes e trâmites⁸.

Neste âmbito, Ernesto de Sousa questionou o funcionamento do mercado, não na apologia anarquista da sua destruição, mas na prevenção das desvantagens que poderia acarretar para a produção artística. Como infere Sandra Vieira Jürgens, “para Ernesto de Sousa os malefícios da relação do criador com o mercado residiam na possibilidade de o artista perder a sua distanciação e o seu poder de intervenção e acção crítica na sociedade, tornar-se incapaz de implicar o espectador numa forma consciente de ver e conhecer a realidade” (Jürgens, 2016: 251)⁹. Num texto publicado em 1974 na *Colóquio/Artes*, intitulado *Alberto Carneiro. A Arte Ecológica e a Reserva Lírica*¹⁰, Ernesto de Sousa argumenta que o artista somente consegue furtar-se às normas impostas pelo mercado se conservar uma *liberdade instrumental* (Sousa, 1998b: 142), isto é, se gerar constantemente novas possibilidades de realizar e percepcionar as obras de arte, instalando-as sob o signo do *experimentalismo*,

apologético da *desordem* e adverso a regulamentos padronizados na produção artística¹¹. Este caminho é, na sua opinião, bifurcado em estratégias simples e complexas. As primeiras situam-se na linha de actuação dos artistas dadaístas, mormente de Marcel Duchamp, pelo pendor destrutivo em que envolveram a obra de arte *reificante* e todas as modalidades de fascínio para com a mesma, responsabilizando o artista pelos seus actos e escolhas (Sousa, 1998b: 143). As segundas, complementares às anteriores, consistem “principalmente na constante reelaboração e fornecimento de novos meios de análise estrutural, linguística e/ou operacional, acesso às modernas ferramentas da tecnologia (frustrando assim o seu monopólio por uma zona privilegiada do sistema); e ainda de novos meios de participação e consumo não alienante. (NB. Não é alienante todo o consumo que permite a invenção de novos usos para o objecto consumido).” (Sousa, 1998b: 143). Seria, deste modo, na subversão das normas instituídas pelo mercado que residiria um dos factores de liberdade artística, e a consequente fuga em relação aos valores instigados pela *burguesia* no tecido cultural.

8. Fernando Pernes, por exemplo, deduz o *empobrecimento* da produção artística como consequência do crescimento do mercado de arte em Portugal. Num texto que escreveu para a *Colóquio/Artes* em 1973, critica a qualidade das obras expostas nesse ano, apontando como principal problema o peso acrescido que os *marchants* estavam a exercer sobre os artistas, cenário no qual “o signo político nacionalista contemporâneo da triste metamorfose artística dos décadas iniciais do século se transferiu para um envolvimento capitalista, pelo qual as obras de arte se tornam «acções bancárias» ou objectos decorativos, enquanto o seu potencial poder irradiante se asfixia em áreas extremamente restritas e em círculos populacionais bastante diminutos” (Pernes, 1973: 65).
9. Num artigo publicado em 1974 no *Século Ilustrado* Ernesto de Sousa demarca este posicionamento, afirmando que “defender a vanguarda não significa necessariamente estar contra a pintura, tampouco contra o “quadro de cavalete”. Tampouco ainda contra o mercado e o consumo - realidades do nosso tempo das quais nos temos de servir, procurando contudo (e, isto sim, é vital) não nos deixar servir por elas. [...] O importante é que o artista não se venda a si próprio” (Sousa, 1998d [1974]: 302).
10. Este artigo, como se pode evidenciar a partir do seu título, discorre sobre a obra de Alberto Carneiro produzida nesses anos, o que torna ainda mais pertinente os apontamentos sobre o mercado que Ernesto de Sousa tece a partir deste artista, uma vez que o mesmo se proclamou por diversas vezes avesso à lógica do mercado artístico, escrevendo manualmente no *Caderno Preto* (1968-71) afirmações como: “a cáfila dos pequenos marchands, dos coleccionadores por interesses económicos e dos oportunistas, derivados e anexados, são a gangrena que é urgente extirpar”; ou “espero que os “coleccionadores” por capitalização não me “comprem”, não quero ser metido nos negócios deles, nem mesmo depois de morto” (Vilhena, 2001: 78).
11. Ana Hatherly analisa o percurso de Ernesto de Sousa neste mesmo sentido, alegando que “assim, o criador deixa de ser um *tingidor* para se tornar um *investigador* que persegue vestígios procurando novas pistas, novos contextos, novos materiais, novas maneiras de fazer, ver, pensar e comunicar, muitas vezes por entre escombros. O seu percurso é infinitamente exploratório, sempre cheio de não-saber, de possibilidades a testar. Daí a variabilidade e instabilidade que gera” (Hatherly, 2002: 40).

OPOSIÇÃO AO REGIME POLÍTICO

A segunda face que se pode denotar no ataque que Ernesto de Sousa propeliu em relação aos *valores burgueses* reside no combate ao regime ditatorial português que, como defende Artur Portela, representava “uma expressão da burguesia, em diversas e sucessivas combinações políticas, isto é, culturais” (Portela, 1987: 136)¹². O artista poderia participar nesta contenda ao dinamitar as normas com que o Estado Novo dispunha o papel da arte no seio da sociedade, sobretudo na vertente monumental e comemorativa a que era sujeita a produção oficial do regime. O modo como Ernesto de Sousa sugeriu a supressão de divisões disciplinares em campos autónomos, confinados a especialistas, possibilita entrever um expediente para proporcionar não apenas ao *operador estético* discorrer na sua obra sobre dimensões políticas e sociais, como também dispor o espectador no mesmo patamar de competência. Como indica Jacques Rancière, as disciplinas são muito mais que o estudo de um campo de objectos e questões, elas delineiam um território, o que significa uma operação que exclui aqueles considerados inaptos a explorá-lo, por não disporem das competências específicas por elas demarcadas (Rancière, 2007: 85). Ao procurar subverter estes limites de especialidade, aproximando arte e vida, Ernesto de Sousa, entrevê as condições necessárias para que todas as pessoas, independentemente da sua formação ou habilitações, reflectam sobre qualquer objecto de estudo, participando, de

modo livre e igualitário, nos discursos que o envolvem.

Esta propensão está explícita no mote que Ernesto de Sousa utilizou em diversas obras que produziu na segunda metade da década de 1970: “teu corpo é o meu corpo é o”. Apresentado sob a forma circular, como em *Revolution My Body N°2* (1976), remete para uma justaposição de *corpos*, que se estabelecem em complemento. Composta por um filme super 8, montado a partir de várias bobines, numa duração aproximada de vinte minutos, a obra mencionada projecta sobre serigrafias brancas registos de uma manifestação de trabalhadores da Lisnave, ocorrida no rescaldo da revolução de Abril de 1974. Nas serigrafias, estampadas com o referido mote, os espectadores poderiam intervir livremente, “deixando marcas do seu próprio corpo nas folhas brancas” (Pinto, 2014: 23). Os *corpos* dos espectadores mesclam-se, deste modo, com o do artista e com os dos operários que se manifestam, dando continuidade às acções uns dos outros, num constante processo de actualização das acções precedentes¹³. Neste sentido, Ernesto de Sousa estende temporalmente a manifestação para lá da data da sua ocorrência, convocando novos participantes para a mesma, consubstanciando aquilo que entrevia ser uma das faculdades da *vanguarda* artística: facultar, através da *criação consciente de situações*¹⁴, instrumentos para o ser humano conquistar a sua própria liberdade. Como o próprio expressou:

12. Eduardo Lourenço partilha deste julgamento quando numa entrevista a Mário Mesquita, realizada em 1972, refere que “se nós observarmos a história política do Ocidente, pelo menos a partir de 1917, como a história de uma burguesia em diversas fases de adiantamento, que se defende com unhas e dentes de uma perspectiva anunciada pela revolução [russa] de 1917, não há dúvida nenhuma de que Salazar é um dos grandes teóricos dessa contra-revolução, e na medida em que a sociedade burguesa do Ocidente recusou até hoje o modelo soviético, é evidente que é sempre possível encontrar nos discursos de Salazar certo número de enunciados, de afirmações, que se encontram em qualquer líder da burguesia ocidental, mesmo naqueles que são líderes de estruturas democráticas autênticas que nós não possuímos”. (Mesquita, 1996: 54).

13. Miguel Wandschneider incorre a sua análise da obra de Ernesto de Sousa numa direcção análoga, enunciando que “Ernesto de Sousa parte da sua experiência vivida, das suas memórias autobiográficas, para falar utopicamente de uma revolução total em que o colectivo não é mais importante que o individual, o público não é mais importante que o privado, e a transformação implica todas as dimensões da vida (a começar pela intimidade) e não apenas as relações de produção. Parafraseando o final do texto da obra [“*Revolution My Body N° 1*”, 1977]: a memória (de um corpo, de uma revolução) ilumina o que ainda não aconteceu, o conhecimento que há-de vir, a realidade em incessante transformação” (Wandschneider, 2000: 19).

14. Expressão retirada de um texto de Ernesto de Sousa, publicado na *Colóquio/Artes* em 1977, onde aborda as concepções que estiveram por detrás da elaboração da exposição *Alternativa Zero* realizada nesse mesmo ano, e que, como aponta José Miranda Justo, “faz parte de um jogo de linguagem que momentaneamente se privilegia: o da acção política. Então, é como se se dissesse: todo o experimentalismo é criação de situações, mas a «criação de situações» é tanto mais eficaz quanto mais ela se confunde com uma concepção de acção política, ou seja, com um modo activamente experimental (e portanto produtivo, «criativo») de estar na *polis*. Nesta acepção é a própria noção de vida política, enquanto jogo institucional de representações especializadas, que fica totalmente posta em causa. O «experimentalismo» de Ernesto de Sousa, quando encarado por este ângulo, significa a impossibilidade de levar a sério uma política em diferido, seja ela qual for. Ora, transformar a ideia de vida política diferida numa ideia de vida política enquanto acção directa é uma «revolução» em tudo análoga à do sujeito que se transforma na identificação dos corpos” (Justo, 1998: 302-303).

“a vanguarda das «artes» e a vanguarda ideológica e política complementam-se; ambas pretendem não libertar o homem mas fornecer-lhe as ferramentas necessárias para que se liberte a si próprio” (Sousa, 1998e [1975]: 127).

No seu entender ao ceder ao espectador uma maior capacidade participativa, activando-o, permitia apresentar-lhe novas condições de percepção e extrapolá-las para a sua vivência quotidiana. As duas exposições colectivas que comissaria ainda durante a vigência do Estado Novo, *Do Vazio À Pró-Vocação* (1972) e *Projectos-Ideias* (1974), são espelho dessas noções. Atentando ao título da primeira, o vocábulo *pró-vocação* detêm um peso importante no pensamento teórico de Ernesto de Sousa, inferindo uma demanda em transformar a sociedade no seu conjunto. Como o próprio escreveu: “a vocação é o Novo: transformar o mundo” (Sousa, 1998f [1977]: 163), dimensão conceitual que tinha por ensejo “despertar ideias e provocar respostas” (Sousa, 1998a [1972]: 33). Colocada no contexto político de então, esta inflexão discursiva detinha um pendor subversivo, ambicionando uma conjuntura democrática apenas putativa de ser realizada em comunidade, na partilha de ideias perfilhadas na intensificação da capacidade comunicativa do ser humano, dispondo o *outro* em *comunhão* consigo¹⁵. Ao reconhecer uma extensão artística na prática curatorial¹⁶, a escolha das obras e artistas para a exposição em causa consolida os desígnios que Ernesto de Sousa perspectivava na orientação política da arte.

Consideremos, neste sentido, a obra de Alberto Carneiro exposta: *Comunicação de A a Z* (1971), composta por um conjunto de jornais publicados no dia de abertura da exposição, afixados na parede, sob os quais se encontrava uma mesa com diversos materiais que os visitantes podiam utilizar para intervir sobre as folhas dos periódicos. Esta obra despontou em polémica, tendo sido retirada da mostra no dia seguinte, devido ao conteúdo das intervenções. Como Ernesto de Sousa descreve, numa carta endereçada a Carlos Gentil-Homem, “já havia demasiados insultos ao chefe do estado o que é considerado crime [...] havia também pornografia e outros insultos [...] Um deles ao Joaquim Correia escultor [...] e director da SNBAL provocou ameaças [da] polícia e conselho nacional de educação. [...] Não se pode dizer que a anti-arte contracultura neo-dadaísmo contestação ou o que quiserem chamar-lhe estão ultrapassados entre nós [...] Um jornal garatujado e os privilégios tremem” (Sousa, 2014: s.p.). Esta situação exemplifica a politização da arte que Ernesto de Sousa defendia nesses anos¹⁷, aproximando-a do contexto social em que era realizada e abrindo-a à intervenção co-criativa dos espectadores, ao mesmo tempo que pressupunha uma cessação da neutralidade¹⁸ convencionalmente indexada às obras de arte e aos espaços expositivos, sinal de uma certa *repressão* institucional¹⁹. A comunicabilidade entre os espectadores, a obra e o artista estendia-se assim a um maior intervencionismo artístico, putativo de ser apreendido e extrapolado, numa leitura potencialmente crítica, para outras áreas

15. Este seria um dos efeitos que Ernesto de Sousa procurava aduzir na sua concepção de *pró-vocação*. Como refere numa entrevista a Artur Fino para o jornal *Litoral*, em 1969, sobre *Almada, Um Nome de Guerra*, “com este filme não é só a crítica brechtiana. O meu ponto de partida é *outro*, porque eu sei que as pessoas não vão sequer à crítica. Portanto é preciso *enjaulá-las* e, nesse sentido, faz-se uma experiência, se for preciso insultando-as, invectivando-as como os artistas dadaístas, não com a ideia puramente provocatória destes mas já com uma técnica em si [...]. A provocação dadaísta interessa-me nesse sentido. Interessa-me muito o movimento neo-dada, mas é completamente diferente, porque os dadaístas-provocação eram anarquistas. O anarquismo era a única coisa que lhes interessava. A mim não: a provocação é apenas um meio [...] para obter depois a tal atitude crítica por um lado e, por outro lado, condições para uma comunhão das pessoas” (Sousa, 1998g [1969]: 194).
16. A eliminação de fronteiras entre curador e artista é alegada pelo próprio quando escreve que “desde essa época [1972-1974] [...] comecei a considerar que produzir uma exposição poderia ser equivalente à produção de uma obra de arte; colectiva, bem entendido, o que coincide de resto com o mais nobre destino da actividade estética («a poesia deve ser feita por todos»)” (Sousa, 1998h [1977]: 234).
17. Este dado é ressaltado por Sandra Vieira Jürgens quando infere que “salvaguardada a condição de independência e da liberdade instrumental do artista, actuar nas galerias poderia constituir uma forma de estimular a comunicação com o espectador e potenciar a reflexão crítica sobre o que se lhe depara. E essa via seria sempre aceitável desde que houvesse uma atitude de vanguarda, um empenhamento na luta contra a tendência elitista da arte e do entretenimento passivo” (Jürgens, 2016: 251)
18. Alberto Carneiro refere-se igualmente a esta convicção em alguns dos seus textos, nos quais afirma que “mantenho que mostrar arte é um acto de afirmação de não neutralidade, é um acto cultural projectado sobre a comunidade, político no sentido das implicações éticas que ele consubstancia como vontade estética transformadora. Mas, antes de ser actos dos outros, foi-o vitalmente do autor, como aprofundamento da sua realização. É um acto que não inscreve apenas os meus gestos criadores, mas tudo o que se passou e passa em redor” (Carneiro, 1991: 168).
19. Esta concepção neutral dos espaços expositivos, promotores de um distanciamento das obras de arte em relação ao quotidiano, enquanto *cabos brancos*, foi cunhada na década de 1990 por Brian O’Doherty, que os descreveu enquanto “um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem directa para o atemporal” (O’Doherty, 2007: 91).

da sociedade²⁰, inferindo-as numa mesma dimensão participativa e *igualitária*²¹.

Neste sentido, é no modo como a produção artística defendida por Ernesto de Sousa promove novas formas de percepção, de leitura e de interação²² que reside o seu poder subversivo em relação aos estatutos institucionais com que a arte era então gerida tanto pelo mercado artístico como pelo regime fascista, numa prática de *dissentimento* que perdurará nos anos seguintes à revolução de 1974, aliando arte e política. Como explicita Jacques Rancière, “a política é a actividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objectos comuns. A política rompe a evidência sensível da

ordem «natural» que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um ou outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer. Esta lógica dos corpos nos seus lugares dentro de uma distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é aquilo que propus que se designasse com o termo de polícia. A política é a prática que rompe com esta ordem da polícia que antecipa as relações de poder no próprio seio da evidência dos dados sensíveis. Fá-lo por via da invenção de uma instância de enunciação colectiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (Rancière, 2010: 90).

NOTAS FINAIS

Podemos, assim, concluir que a dimensão política da arte delineada por Ernesto de Sousa encontrava-se, nesta linha de raciocínio, no modo como operava o *dissentimento* em relação às formas de *policiamento* propagandeadas pelo discurso do Estado Novo e pelo mercado artístico, as duas principais dimensões de poder em que se distendia o conceito de *burguesia* na prática discursiva deste *operador estético*. A sua subversão incorreu na utilização de diversos estratagemas, nos quais podemos identificar, a título de exemplo, tanto a promoção de espectadores activos, parte integrante do processo criativo; como a abertura das obras ao contexto em que despontam, quebrando nomenclaturas que as afunilavam tanto num estado de neutralidade e de auto-referencialidade, como na simples representação dos ideais do regime salazarista,

comemorando-os e enaltecendo-os. Determinação que encaminharia o espectador e o artista para uma liberdade sem condicionamentos e que Ernesto de Sousa continuará a preservar inclusive na década seguinte. Parafraseando o próprio, num texto que data de 1985, “estamos num país de memória curta, em que cada sujeito está em grande parte dependente do discurso do Poder (e eu acrescento: não só o Poder do dinheiro, político ou administrativo; mas ainda pior; o Poder dos que sabem ou pensam saber). Nestes casos, a actividade estética precisamente terá que desdizer, subverter o discurso do Poder, e suas regras... E não temer ir em busca do inesperado... para encontrar eventualmente o Novo. Um outro discurso que nomeie as coisas a partir de nomes possíveis” (Sousa, 1985: s.p.).

20. A defesa desta inflexão pode-se assinalar noutros artista a operar em Portugal nestes anos. Para Salette Tavares, por exemplo, como assinala Rui Torres, “a experiência estética é intermediária na relação do leitor com o mundo. Representa uma oportunidade para o sujeito receptor se recriar, redescobrir e transformar. Recepção e percepção são co-autoria, criação do mundo exterior na recriação de si próprio. Tavares entende, por isso, que a própria criação é já uma leitura activa do mundo” (Torres, 2014: 141).
21. A igualdade entre os espectadores é uma das condições que Jacques Rancière perspectiva para a *emancipação do espectador*. Como o próprio argumenta: “o poder comum aos espectadores não tem a ver com a respectiva qualidade de membros de um corpo colectivo ou com qualquer forma específica de interactividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas actividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. O que as nossas *performances* comprovam - quer se trate de ensinar ou de representar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de vê-la - não é a nossa participação num poder encarnado na comunidade. É, sim, a capacidade dos anónimos, a capacidade que faz com que cada um(a) seja igual a todos(as) os(as) outros(as)” (Rancière, 2010: 28-29).
22. O posicionamento da produção artística de modo subversivo em relação às dinâmicas de percepção e análise instituídas é recorrente em diversos autores da década de 1970 e dos anos precedentes. Um exemplo é Herbert Marcuse, que em 1977 escreveu que “toda a verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresente uma acusação à realidade existente e deixe aparecer a imagem da libertação” (Marcuse, 2016 [1977]: 10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Luciano - "O Processo Económico". PINTO, António Costa (coord.), *A Busca da Democracia 1960-2000*. Lisboa: Fundação MAPFRE; Penguin Random House, 2015, pp. 81-110.
- CARLOS, Isabel - "Conversation Between Ana Hatherly and Isabel Carlos on *Rotura*". *OEI*, 80/81 (2018), 393-396.
- CARNEIRO, Alberto - "Momentos/ Fragmentos/Analogias". *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. [cat.]. Lisboa; Porto: CAM-FCG; Casa de Serralves, 1991, pp. 164-175.
- DEBORD, Guy - *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012.
- GOMES, Júlio do Carmo - "Beuys, Homem-Arena". BEUYS, Joseph, *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7NÓS, 2011, pp. 7-55.
- HATHERLY, Ana - "Ernesto de Sousa ou a Difícil Responsabilidade da Desordem". *Margens & Confluências*, 5 (Dez. 2002), 38-45.
- JUSTO, José Miranda - "Posfácio. Ernesto de Sousa: «O Fim do Fim do Mundo» ou Depois da Tautologia". SOUSA, Ernesto de *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, pp. 293-305.
- JÜRGENS, Sandra Vieira - *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.
- LEAL, João - "Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa". *Etnografia*, 6 (2002), 251-280.
- MACEDO, Rita - "1968-74. Renovação na Continuidade". *Anos 70. Atravessar Fronteiras* [cat.]. Lisboa: FCG-CAM, 2010, pp. 18-24.
- MARCUSE, Herbert - *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições70, 2016 [1977].
- MESQUITA, Mário - *Eduardo Lourenço. Cultura e Política na Época Marcelista*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- O' DOHERTY, Brian, *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo - *Escritos Póstumos*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- PELAYO, Maria Raquel - *Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal 1968-1974*. Porto: Faculdade de Letras, 1999. [Tese de mestrado].
- PENA, Gonçalo - "Instituições, Galerias e Mercado". *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta* [cat.]. Lisboa: Livros Horizonte, 1994, sem paginação.
- PERNES, Fernando - "Carta de Lisboa e do Porto". *Colóquio/Artes*, 11, 2ª série (Fevereiro de 1973), 65.
- PINTO, Paula - "Ernesto de Sousa (1921-1988): O Teu Corpo É O Meu Corpo". PINTO, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES, 2014, pp. 1-40.
- PORTELA, Artur - *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques - "On Medium Specificity And Discipline Crossovers In Modern Art. Jacques Rancière Interviewed by Andrew McNamara And Tony Ross". *Australian and New Zealand Journal of Art*, 1, Vol. 8 (2007), 101-109.
- _____ — *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SARAIVA, Tânia - "Se não é arte, o que é? Colaborações artísticas entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell". *Margens & Confluências*, 10 (Dez. 2005), 37-47.
- SILVA, Raquel Henriques da - "Os anos 70 depois do 25 de Abril". *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. [cat.] Lisboa: FCG-CAM, 2009, pp. 26-30.
- SOUSA, Ernesto de - "Almada. Um Nome de Guerra". *Pintura&Não*, 3 (Agosto 1969), 192-193.
- _____ — "Carta de Ernesto de Sousa a Carlos Gentil-Homem". PINTO, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES, 2014 [1972], sem paginação.
- _____ — "O Estado Zero. Encontro Com Joseph Beuys". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998a [1972], pp. 27-37.
- _____ — "Alberto Carneiro. A arte ecológica e a reserva lírica". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998b [1974], pp. 111-120.
- _____ — "José Rodrigues. Vanguarda e com-Sentimento". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998c [1974], pp. 111-120.
- _____ — "Pintura... Pintura". *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. [cat.]. Lisboa: CAM-FCG, 1998d [1974], pp. 301-302.
- _____ — "Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance das mãos". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998e [1975], pp. 111-120.
- _____ — "Helena Almeida e o vazio habitado". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998f [1977], pp. 155-165.
- _____ — "A Procura Inquieta. Entrevista conduzida por Artur Fino". *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. [cat.]. Lisboa: CAM-FCG, 1998g [1969], pp. 193-194.
- _____ — "Uma Criação Consciente de Situações". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998h [1977], pp. 227-239.
- _____ — "Estou convencido de que não há senão uma revolução total". ALVES, Isabel (org.), *Ernesto de Sousa. Oralidade, Futuro da Arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras, 2011 [1975], pp. 113-114.
- _____ — "Diálogo In-diferente sobre Arte Contemporânea ou as Distracções do Poder". *Diferença/Diálogo* [cat.]. Lisboa: Galeria Diferença, 1985, sem paginação.
- TAVARES, Emília - "Grafic Arts, Language And Total Aesthetics", in *OEI*, 80/81 (2018), pp. 167-176.

TORRES, Rui - "Poema-Objecto Em Salette Tavares". TORRES, Rui — *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014, pp. 137-151.

VILHENA, Joana da Cunha e Costa Consiglieri de - *A Arte e a Natureza Nas Práticas Ambientais Conceptuais. Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2001. (Tese de mestrado).

WANDSCHNEIDER, Miguel - "Ernesto de Sousa. Revolution My Body N.º1". *Arte Ibérica*, 40 (Out./Nov. 2000), 19.

ARTE E MEDICINA COMO INSTRUMENTOS DO PODER: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE UM PAINEL CERÂMICO DE MANUEL LIMA PARA O HOSPITAL DO ULTRAMAR EM LISBOA (1973)

ART AND MEDICINE AS TOOLS OF POWER: CONSIDERATIONS ABOUT A CERAMIC TILE PANEL BY MANUEL LIMA FOR THE HOSPITAL DO ULTRAMAR IN LISBON (1973)

Ana Mehnert Pascoal

ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
anapascoal@campus.ul.pt

RESUMO

Este texto pretende abordar o painel cerâmico realizado por Manuel Lima (1911-1991), em 1973, para decoração do então ampliado Hospital do Ultramar, em Lisboa (actual Hospital Egas Moniz). A análise da composição considera a conjuntura sociopolítica de então, cruzando-a com as opções iconográficas tomadas pelo artista e com a integração no espaço arquitectónico para o qual o painel foi concebido. É objetivo deste artigo contribuir para uma reflexão acerca da apropriação das artes plásticas pelo poder político para veiculação de mensagens ideológicas, concretamente no período do Estado Novo.

PALAVRAS-CHAVE

Painel Cerâmico | Hospital | Poder | Ultramar | Ideologia

ABSTRACT

This text aims to address the ceramic panel created by Manuel Lima (1911-1991) in 1973 to decorate the then expanded *Hospital do Ultramar* (Overseas Hospital; today *Hospital Egas Moniz*), in Lisbon. The analysis of the composition considers the socio-political conjuncture of the time, crossing it with the iconographic options taken by the artist and with the integration in the architectural space for which the panel was designed. The purpose of this article is to contribute to a reflection on the appropriation of visual arts by political power in order to convey ideological messages, specifically during the Estado Novo regime.

KEYWORDS

Ceramic Panel | Hospital | Power | Overseas | Ideology

INTRODUÇÃO

“Todas as artes têm uma influência incalculável em qualquer agregado social humano, como agente sedimentador, que são, de uma cultura que gradualmente, insensivelmente, sem aparente esforço objectivo, cada um e todos vão assimilando.” (Melo, 1942: 18-19)

O presente texto visa analisar um painel cerâmico realizado para o então designado Hospital do Ultramar, em Lisboa (actual Hospital Egas Moniz), assinado pelo pintor Manuel Lima (1911-1991) em 1973, procurando integrar-se no tema da manifestação ideológica do poder político através das artes plásticas. Executado no período final do regime do Estado Novo para decoração de um equipamento hospitalar dedicado à medicina tropical, importa contextualizar o painel cerâmico nesse ambiente. Num primeiro momento do texto, considera-se o edifício para o qual o painel cerâmico foi criado, atentando na evolução deste espaço no domínio das políticas de saúde vigentes e no programa de decoração artística aplicado. Este enquadramento, maioritariamente baseado em fontes documentais inéditas¹, reveste-se de importância acrescida. Por um lado, a bibliografia acerca da construção do complexo hospitalar cinge-se a fontes coevas; por outro, a documentação arquivística que poderia suportar, de forma precisa, as etapas e os intentos da encomenda do painel está ausente. Segue-se uma proposta de leitura da iconografia representada no painel. Atendendo ao diminuto destaque conferido ao pintor Manuel Lima no seio da historiografia artística², apesar da sua recente recordação através de uma exposição³, esta análise integra alguns dados biográficos para entendimento do seu percurso na conjuntura de fomento das artes plásticas pelo Estado Novo.

As ligações entre poder e arte sob o regime do Estado Novo, concretamente no que respeita à apropriação

ideológica das artes plásticas pelo regime, têm sido analisadas por diversos autores (Acciaiuoli, 1991; Ó, 1999; Rosmaninho, 2006). Incluem-se, neste contexto, investigações dedicadas à representação, com recurso a diferentes suportes artísticos integrados na arquitectura, de determinados valores que importavam ao regime exaltar e difundir, tanto através de monografias dedicadas a artistas (Leandro, 1998; Mega, 2012; Santos, 2017), como da análise de casos de estudo, como exposições (Acciaiuoli, 1998; João, 1999; Neto, 2017), encomendas de arte pública (Elias, 2006) ou diferentes tipologias de obras públicas oficiais (Bártolo, 1998; Rosmaninho, 2006; Brites, 2014).

Por sua vez, os estudos dedicados à produção artística como forma de disseminação de valores imperiais ou coloniais pelo Estado Novo revelam-se mais circunscritos. Para além da atenção dada às representações fotográficas e cinematográficas, e à apresentação de nativos do ultramar em ambientes expositivos (Matos, 2012; Vicente, 2014), refiram-se os estudos concernindo o desenvolvimento arquitectónico e urbanístico nas antigas colónias (Fonte 2007; Martí, 2011; Milheiro, 2012a, 2012b; Tostões, 2013), e a salvaguarda patrimonial levada a cabo pelo regime (Mariz, 2016). A questão da implantação e permanência, nos territórios ultramarinos, de monumentos escultóricos homenageando figuras e momentos históricos destacados também foi abordada (Verheij, 2011, 2014). Referencie-se, também, uma investigação referente a Angola (Pereira, 2011), na qual se contextualizam e examinam as relações entre Portugal e África, particularmente através de representações pictóricas (e sua ligação com outras manifestações artísticas), que reflectem tanto a vivência em ambiente colonial como contestações a essa realidade, executadas por artistas portugueses e angolanos quer durante a vigência regime, quer após a independência do país.

1. Alguns dados sobre a investigação concernindo estas instalações hospitalares foram publicados recentemente (Autor *et al.*, 2018).
2. À semelhança de outros artistas seus contemporâneos, Manuel Lima carece de um estudo monográfico contextualizado, sendo apenas pontualmente citado no âmbito de estudos mais generalistas, ou que abordam assuntos como exposições e decoração de obras públicas. José-Augusto França, por exemplo, apenas lhe dedica uma breve citação no contexto da participação na Exposição dos Independentes (França, 1991: 197).
3. CS/GCI — “Exposição Mestre Manuel Lima no arranque das comemorações do 32.º aniversário do IPL”, 2018.04.23. Disponível em: <https://www.ipl.pt/iplisboa/comunicacao/noticias/exposicao-mestre-manuel-lima-no-arranque-das-comemoracoes-do-32o> (2018.09.12); Morais-Alexandre, Paulo — “Exposição Manuel Lima: Cenografia e Desenhos”, 2018.04.05. Disponível em: <https://www.estc.ipl.pt/exposicao-manuel-lima-cenografia-e-desenhos/> (2018.09.12).



Fig. 01. Painel cerâmico de Jorge Barradas, *Paquete Uíge*, c. 1954. Col. Estúdio Mário Novais | FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos, cota: CFT003.102372.

No que se refere à fixação da imagem do “outro” como instrumento pedagógico pejado de intenções ideológicas concretas, mencione-se a atenção conferida ao caso do Portugal dos Pequenitos, em particular à secção originalmente designada como “Portugal de Além-Mar” e à sua cenografia expositiva, abrangendo esculturas estereotipadas figurando nativos africanos, pavilhões das diferentes ex-colónias e réplica de padrões, que sublinhavam as narrativas mitificadas acerca das epopeias da expansão marítima difundidas pelo Estado Novo (Matos, 2012: 228-239). A manutenção da estrutura original deste espaço tem sido alvo de alguma reflexão, inclusivamente na obra de artistas contemporâneos⁴.

Mais raros são estudos que consideram a análise de obras de arte figurando representações do quotidiano das populações, da fauna ou da geografia dos territórios ultramarinos⁵ [Fig. 01], realizadas no período do Estado Novo⁶. Este texto pretende contribuir para uma abordagem desta natureza, focada na interpretação das opções iconográficas.

O painel cerâmico de Manuel Lima localiza-se no actual Hospital Egas Moniz, em Lisboa, num edifício que ampliou o então denominado Hospital do Ultramar, através de uma intervenção decorrida entre o final da década de 1960 e inícios da seguinte.

4. Recorde-se a polémica gerada em torno da obra *Parque temático*, de Vasco Araújo, entre 2016 e 2017. Cf. LUSA — “Proibido de filmar no Portugal dos Pequenitos, Vasco Araújo apresenta obra a negro”. *Público*, 2016.05.31. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/05/31/culturaipilon/noticia/proibido-de-filmar-no-portugal-dos-pequenitos-vasco-araujo-apresenta-video-cego-1733603> (2018.09.15); Caetano, Maria João — “Bem-vindos ao Parque Temático de Vasco Araújo, agora sem censura”. *Diário de Notícias*, 2017.03.04. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/bem-vindos-ao-parque-tematico-de-vasco-araujo-agora-sem-censura-5703285.html> (2018.09.15).
5. Poucos terão sido os artistas que assumiram a missão de fixar o ambiente natural e humano nas denominadas províncias ultramarinas. Neste domínio, tem sido sobretudo destacada a produção plástica na linha do discurso oficial por parte de Jorge Barradas, Fausto Sampaio, Eduardo Malta e Albano Neves de Sousa (Castro, 2007; Pereira, 2011).

AS INSTALAÇÕES DO HOSPITAL DO ULTRAMAR: BREVE ENQUADRAMENTO

A origem do Hospital do Ultramar remonta a 1902, aquando da criação do Hospital Colonial. Instalado no edifício da antiga Cordoaria Nacional, na Junqueira, tinha por missão o tratamento de “doentes militares, civis e eclesiásticos dependentes da Direcção Geral do Ultramar”⁷. O ensino da medicina tropical foi criado em anexo ao hospital, com incorporação da escola⁸ no mesmo edifício em 1904. As instituições partilharam instalações durante alguns anos, e os seus percursos mantiveram-se relacionados. A partir de 1919, o hospital foi transferido para edifícios localizados em terrenos contíguos.

No contexto da reorganização dos serviços de saúde do Império Colonial Português⁹, em 1945, o hospital foi reformulado¹⁰. Refira-se que nesta altura foi estipulada a organização hospitalar do país¹¹, procurando colmatar lacunas significativas na prestação de cuidados de saúde à população. No ambiente que se seguiu à II Guerra Mundial, e perante a pressão internacional acompanhada da emergência de movimentos de libertação das colónias, o hospital, na senda da revisão constitucional e da alteração de nomenclatura do Ministério que integrava¹², recebeu a designação de Hospital do Ultramar. O regime procurava reforçar uma imagem de unidade entre a metrópole e as províncias ultramarinas, legitimando a sua presença nesses territórios.

Necessidades de modernização das estruturas e dos serviços, adaptando-se ao aumento do internamento

hospitalar, levaram à construção de novas instalações para o hospital. A empreitada foi acometida à recentemente criada Comissão de Construções Hospitalares¹³, cujo arquitecto Artur Evaristo Bentes (1921-?) desenhou um conjunto de edifícios, em estreita colaboração com a direcção do hospital. Entre 1953 e 1957, foram sucessivamente inaugurados o Pavilhão para Infecto-contagiosos, o central Pavilhão de Medicina e Cirurgia, o Pavilhão de Física Médica e Isótopos Radioactivos, a capela, e o Prossectorado de Anatomia Patológica.

Apesar destas ampliações, as cerca de 120 camas do pavilhão central não seriam suficientes para responder à crescente afluência verificada no dealbar da década de 1960¹⁴. O acréscimo era particularmente evidente nas consultas externas, visto que o hospital recebia tanto indigentes como funcionários das províncias ultramarinas e suas famílias, incluindo os sediados na metrópole. Acorriam também nativos africanos, o que no entendimento do Director do hospital lhes provia os mais modernos meios de acção terapêutica e tratamento, e constituía uma mais-valia para o ensino e a investigação no campo da nosologia tropical (Faria, 1966). O incremento da procura do hospital neste período poderá estar relacionado com o fomento do povoamento branco das províncias africanas¹⁵, particularmente notório após o eclodir das guerras em 1961 (Castelo, 2014). Embora uma das incumbências do Gabinete de Urbanização Colonial (GUC), criado em 1944¹⁶, consistisse em supervisionar os planos das

6. Na realidade, exceptuando casos como a decoração artística de pavilhões expositivos e a ilustração de publicações periódicas como *O Mundo Português* e de livros (Carvalho, 2005), o impulso do regime à criação artística subordinada a tais assuntos terá sido diminuto (Castro, 2007: 246, 255), pese embora a exaltação coeva da necessidade de incentivar os artistas a viajar para as colónias por forma a colocar as artes ao serviço do Império (Jorge, 1939: 361; Melo, 1942; Pereira, 2011: 194-195). Não obstante, o Secretariado Nacional de Propaganda e a Agência Geral das Colónias promoveram algumas exposições com temática ultramarina (Pereira, 2011: 54, 201).
7. Decreto de 28 de Fevereiro de 1903. Diário do Governo, n.º 85, 1903.04.20, pp. 100-120.
8. A Escola de Medicina Tropical autonomizou-se em 1920 (Decreto n.º 7096, 1920.11.06), sendo reformulada como Instituto de Medicina Tropical em 1935 (Lei n.º 1920, 1935.05.29).
9. Decreto n.º 34417. Diário do Governo, n.º 38, série I, 1945.02.21, pp. 95-111.
10. Decreto n.º 35913. Diário do Governo, n.º 241, série I, 1946.10.23, pp. 981-983.
11. Lei n.º 2011. Diário do Governo, n.º 70, série I, 1946.04.02, pp. 201-204.
12. Decreto-Lei n.º 38300. Diário do Governo, n.º 121, série I, 1956.06.15, p. 422.
13. Criada no seio do Ministério das Obras Públicas e Comunicações pela Lei n.º 2011, 1946.04.02 (base XXI).
14. Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), MU/DGSA/RSH14, Cx.15, PC.14/21. Lucínio Cruz, António Pinto Coelho, *Projecto de Ampliação e Remodelação do Hospital do Ultramar*, Lisboa: *Memória Descritiva e Justificativa*, 1967.07.18, p. 1.
15. Entre 1940 e 1960, a presença europeia em Angola e Moçambique terá quadruplicado (Jerónimo, 2018).
16. Decreto n.º 34173, Diário do Governo, n.º 269, série I, 1944.12.06, pp. 1167-1168.



Fig. 02. Hospital do Ultramar: ampliação, arq. Lucínio Cruz. Fotografia de autor desconhecido, s.d. Arquivo Municipal de Lisboa — Fotográfico, cód. ref.º PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/PEL/009/000025.

construções hospitalares nas colónias, o investimento na área da saúde nestes territórios não foi considerado prioritário (Pereira, 2012). O desenvolvimento, através da edificação de hospitais e acesso a cuidados médicos, circunscrevia-se sobretudo aos núcleos urbanos e beneficiaria primeiramente os europeus, apesar das aparentes intenções de promover a igualdade entre todos os habitantes das províncias ultramarinas. Outro factor terá sido o regresso de contingentes militares feridos ou acossados por doença, sem tratamento possível nos territórios ultramarinos (Barrocas, 2016: 89).

As dificuldades de funcionamento do Hospital do Ultramar resultavam da falta de espaço, num momento em que as suas funções haviam sido alargadas, integrando outras especialidades que extravasaram as patologias tropicais. Ademais, partilhava funções de preparação de pessoal

médico e auxiliar com o Instituto de Medicina Tropical¹⁷.

O arquitecto Lucínio Guia da Cruz (1914-1999) foi incumbido dos estudos de ampliação do hospital em 1964¹⁸. O arquitecto, autor do edifício do Instituto de Medicina Tropical, inaugurado em 1958 e localizado nas imediações, laborara no GUC, tendo sido responsável por um conjunto de unidades hospitalares no continente africano. A solução viável para o hospital lisboeta consistiu na extensão em altura do pavilhão central, calculando-se uma capacidade total de 284 camas e a distribuição eficiente pelos diversos pisos¹⁹. As obras tiveram início em 1968 [Fig. 02]. O hospital apenas iniciaria o seu funcionamento pleno nas novas instalações em 1975. Entretanto, fora renomeado como Hospital Egas Moniz²⁰, integrando o Ministério dos Assuntos Sociais²¹.

17. Decreto-Lei n.º 43353, art.º 19.º Diário do Governo, n.º 273, série I, 1960.11.24, pp. 2584-2588.

18. AHU, MU/DGSA/RSH14, Cx.15, PC.14/21. Lucínio Cruz, António Pinto Coelho, *Projecto de Ampliação e Remodelação do Hospital do Ultramar, Lisboa: Memória Descritiva e Justificativa*, 1967.07.18, p. 1.

19. AHU, IPAD, MU/DGOPC/DSUH, 9273. Lucínio Cruz, *Projecto de remodelação e ampliação do Hospital do Ultramar, Arquitectura (vol.1)*, 1967.

20. Portaria n.º 623/74. Diário do Governo, n.º 277, série I, 1974.09.28, p. 1156.

21. Decreto n.º 506-B/75. Diário do Governo, n.º 216, série I, 1975.09.18, p. 1426(2).

A DECORAÇÃO ARTÍSTICA COMO REFORÇO DA MISSÃO HOSPITALAR

Nos edifícios projectados por Artur Bentes já haviam sido integradas algumas obras de arte. Os pavilhões de Infecto-contagiosos e de Física Médica receberam, respectivamente, baixos-relevos dos escultores Leopoldo de Almeida (1898-1975) e Joaquim Correia (1920-2013), que apresentaram propostas por intermédio do arquitecto²². O primeiro materializou uma alegoria à maternidade, através de uma figura feminina que acolhe crianças desnudas de diferentes etnias sob o seu manto de caridade; o outro incorporou a figura de uma doente reclinada, observada por um médico. A iconografia seleccionada remete para uma imagética de apologia à “missão civilizadora” que o regime entendia como seu dever para com os nativos das províncias ultramarinas, concretamente no desenvolvimento da assistência materno-infantil. O relevo de Joaquim Correia espelha, por seu turno, a valorização do avanço científico e tecnológico da medicina, colocado num edifício dedicado a novos meios de tratamento e à investigação então em progresso no campo dos radioisótopos. A capela, pela sua natureza de culto, recebeu cuidada decoração, destacando-se o vitral concebido por Euclides Vaz (1916-1991), dedicado a São João de Brito, patrono do espaço, cujos milagres se relacionam com a cura de doenças.

Na memória descritiva relativa ao projecto de ampliação do hospital, Lucínio Cruz demonstra a intenção de decorar o “austero” edifício, que necessitaria de “uma nota de arte que se pode traduzir por um baixo relevo situado à direita da entrada principal dos serviços administrativos (...) e ainda no ‘hall’ de entrada em painel cerâmico ou em azulejo policromado”²³. Da documentação consultada relativa ao processo de

construção²⁴, ao contrário das peças realizadas para os edifícios projectados por Artur Bentes, não foram identificadas propostas ou notas de encomenda para as obras de arte mencionadas por Lucínio Cruz²⁵. Não se encontrou vestígios, no hospital, da existência do citado baixo-relevo. No átrio de entrada, preservava-se o painel cerâmico realizado por Manuel Lima para o local, datado de 1973.

A composição representada no painel cerâmico [Fig. 03], enquadrada por vegetação densa, integra uma figura feminina ao centro, rodeada por um antílope e por várias figuras de origem africana. Duas mulheres estão colocadas do lado esquerdo da composição, como que aguardando, e do lado oposto encontram-se um homem e uma criança, em tronco nu e acompanhados, respectivamente, por um médico e por uma enfermeira. O médico ausculta o adulto — tendo sido omitido, na passagem à peça definitiva, o estetoscópio que constava do estudo²⁶ —, e a enfermeira tem as mãos ocultadas pelo rapaz. Junto à enfermeira, encontra-se um balde. A figura feminina central constitui uma alegoria à medicina, ostentando atributos comuns: a serpente enrolada no caduceu, e um pergamino que pende de um dos braços.

O facto de Manuel Lima demonstrar colaboração de longa data em obras patrocinadas pelo regime, encontrando-se num momento em que realizou trabalho para edifícios públicos e possivelmente ter ligação a algum dos intervenientes, poderá concorrer para explicar a sua presença neste hospital. Formado em Pintura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa²⁷, Manuel Simões Freire de Figueiredo Lima participou nas Missões Estéticas de Férias (Costa, 2016), integrou o

22. AHU, MU/DGOPC/SC, A1/Cx.100, OP11960. Leopoldo Neves de Almeida, Proposta, 1952.03.07; Proposta de Joaquim Correia constante de ofício de João Pedro Faria para Director Geral do Fomento do Ministério do Ultramar, 1955.11.29.

23. AHU, MU/DGSA/RSH14, Cx.15, PC.14/21. Lucínio Cruz, António Pinto Coelho, *Projecto de Ampliação e Remodelação do Hospital do Ultramar, Lisboa: Memória Descritiva e Justificativa*, 1967.07.18, p. 41.

24. Identificada no Arquivo Histórico Ultramarino e no Sistema de Inventário do Património Arquitectónico — Direcção Geral do Património Cultural.

25. A existência de documentação de suporte à peça poderia elucidar os intentos da sua execução, e eventuais orientações fornecidas ao artista durante o processo de encomenda.

26. Este estudo pintado foi identificado num leilão on-line. BestNet Leilões — “Lote Manuel Lima” (Leilão 1780, lote 45284). Disponível em: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-390/manuel-lima-10> (2018.08.13).

27. Agradeço à Dra. Maria Conceição Vieira, da Divisão de Biblioteca e Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, a disponibilização de informação sobre o percurso académico de Manuel Lima na Escola de Belas-Artes de Lisboa (anos 1930-1938).



Fig. 03. Painel cerâmico de Manuel Lima, 1973, Hospital Egas Moniz. Fotografia de Ana Mehnert Pascoal, 2018.

Grupo de Artistas Portugueses²⁸ e participou em múltiplas exposições colectivas, obtendo diversos prémios. Dedicou-se, desde a década de 1930, à pintura cenográfica para teatro e realizou cartazes para cinema (Trancoso, 2018: 53). Nesse período colaborou, também, na decoração mural de salas da Exposição Histórica da Ocupação²⁹ (1937), e de pavilhões da Exposição do Mundo Português³⁰ (1940) [Figs. 04, 05]. Com particular incidência a partir dos anos 60, Manuel Lima explorou técnicas de decoração mural, designadamente tapeçaria, pintura e cerâmica

(Pamplona, 1988: 207), acompanhando o impulso dado à construção de determinados equipamentos públicos, como tribunais e hospitais³¹.

À semelhança de diversos artistas com quem terá convivido, Manuel Lima desenvolveu grande parte da sua carreira sob vigência do Estado Novo. A ausência de um mercado de arte privado estruturado, capaz de dar resposta à produção artística, implicou que os artistas se integrassem no sistema de exposições e prémios implementado por acção do SPN/SNI, se

28. O Grupo de Artistas Portugueses foi fundado em 1945, no âmbito da Sociedade Nacional de Belas-Artes, com o objectivo de “contribuir [...] para a elevação do seu nível de cultura artística. Todos os artistas, assumindo a responsabilidade das obras enviadas, ali podem expor, sem distinção de ideais ou de escolas, desde o momento que se mantenha o equilíbrio necessário que deve presidir a toda a obra de arte [...]” (Sociedade Nacional de Belas Artes, 1945, s/paginação).
29. Manuel Lima pintou uma tábua cronológica dos feitos levados a cabo a nível da instrução, e concebeu, em colaboração com João Augusto Silva, um painel mural para a Sala da Marinharia, cuja composição integrava um conjunto de navegadores em torno do Infante D. Henrique (Agência Geral das Colónias, 1937).
30. Na Exposição do Mundo Português, Manuel Lima integrou o grupo de artistas que laboraram no conjunto dos Pavilhões da Fundação, da Formação e Conquista, e da Independência. Adicionalmente, foi autor, com Joaquim Rebocho, da composição dedicada à viagem de Fernão de Magalhães pintada na sala sobre a exploração marítima do Pavilhão dos Descobrimentos (Castro, 1940: 93), de “elegantes trechos de pintura mural” (Pamplona, 1940: 171) na Sala do Oriente localizada no Pavilhão da Colonização (Castro, 1940: 109), bem como do painel que celebra a Oceânia, pintado na sala que lhe é dedicada no Pavilhão dos Portugueses no Mundo.



Fig. 04. Pintura mural de Manuel Lima e Joaquim Rebocho, Pavilhão dos Descobrimentos, Exposição do Mundo Português, 1940. Col. Estúdio Mário Novais | FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos, cota: CFT003.201740.



Fig. 05. Pintura mural de Manuel Lima, Sala da Oceânia, Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Exposição do Mundo Português, 1940. Col. Estúdio Mário Novais | FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos, cota: CFT003.202011.

dedicassem à ilustração de publicações ou de cartazes, e buscassem trabalho junto do Estado. As encomendas oficiais constituíam uma parte significativa do rendimento, e muitos artistas dependiam de mecanismos informais, nomeadamente o conhecimento

e amizade com agentes oficiais, arquitectos ou ministros. O eventual limite à criatividade, dada a generalizada orientação, não só temática, das obras encomendadas, foi uma das consequências desta conjuntura³².

UMA PROPOSTA DE LEITURA DO PAINEL

“(…) a fixação do *outro* numa imagem, fotografia ou grelha pode não nos dizer tanto sobre quem está aí representado, mas sim sobre quem está a dirigir a representação.” (Matos, 2012: 82).

Aquando da concretização do painel cerâmico, em 1973, o Estado Novo encontrava-se no seu momento final. Desde 1968, a orientação do país fora assumida por Marcelo Caetano. As guerras no continente africano vinham esgotando os recursos nacionais e a população. Importava ao regime manter a sua aura de civilizador capaz e soberano, apto a comandar a evolução e a contribuir para a salvaguarda das populações sob

seu domínio. A representação artística constituía um meio privilegiado para cimentação destas ideias, conforme já em décadas anteriores se verificara através dos actos propagandísticos e de reforço da imagem de Portugal enquanto potência colonial, particularmente plasmados na imprensa, e em cartazes e colecções de postais³³, associados às diversas exposições, no país e no estrangeiro, que integraram a temática colonial (e.g. Matos, 2012: 153-156, 162-247). Como foi referido, Manuel Lima estava familiarizado, desde a década de 1930, com esta ideologia, através da decoração pictórica em exposições.

31. Refiram-se, a título de exemplo, a pintura mural intitulada *A Justiça divina sobrepondo-se à Justiça do Homem* (1967) realizada para o Palácio de Justiça de Almada (Nunes, 2003: 282, 408), e os cartões para tapeçarias murais executadas na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, destinadas ao Palácio da Justiça de Alcácer do Sal (Nunes, 2003: 299, 407), e ao Hospital Distrital de Portalegre, ambas datadas de 1975. Agradeço à Doutora Rosário Salema de Carvalho a partilha de informação sobre a tapeçaria do hospital portalegrense.

32. Sobre este assunto, veja-se, por exemplo: Nunes, 2003: 232-258; Santos, 2006: 85-108; Autor, 2012: 144-153.

33. Refira-se, como exemplo, o conjunto de postais desenhados por Eduardo Malta, que circularam tanto por ocasião da Exposição Colonial do Porto (1934), como da Exposição Histórica da Ocupação (1937).

Procurar-se-á, de seguida, clarificar como a iconografia seleccionada para o painel do Hospital do Ultramar encerra um intento de fixação e comprovação da acção civilizadora perpetuada na fase derradeira do Estado Novo nas suas províncias ultramarinas africanas, transmitindo uma imagem do regime como motor do desenvolvimento das populações locais através da prestação de cuidados de saúde.

A medicina — e, mais concretamente, a figura do médico — foi oficialmente encarada como um dos pilares da colonização. Esta concepção reflectiu-se, por exemplo, no *Monumento ao Esforço Colonizador Português*, executado para a Exposição Colonial no Porto (1934), no qual uma das seis figuras estilizadas colocadas na base representa o médico, identificável pelo caduceu de Asclépio. No painel de Manuel Lima, o médico e a enfermeira surgem como personagens humanas, reais, envergando batas brancas, como mensageiros que difundem questões de higiene e de saúde em prol das populações.

Não deixa de ser notório que, tratando-se de um painel destinado a decorar um hospital localizado na “capital do Império”, se tenha representado a prestação de assistência médica a nativos africanos no que se entendia ser o seu ambiente natural, e não em meio hospitalar. Apesar da distinção evidente entre os estádios evolutivos das figuras, através da roupa ou do tronco desnudado, dos adereços como o pote de água sobre a cabeça de uma das figuras, e do ambiente de selva como que intocado (embora o seu aspecto pareça idealizado, sem referentes concretos), parece haver, simultaneamente, uma tentativa de demonstrar o carácter benigno da colonização portuguesa, que se deslocaria ao encontro das populações, respeitando a fauna e a flora. A musculatura acentuada na figura masculina poderá, se assumíssemos uma análise mais conjectural, evidenciar a valorização do trabalho braçal e a necessidade de manutenção da saúde dos nativos. Não se olvide que o regime os considerava essenciais enquanto “trabalhadores nas fazendas ou ao serviço do Estado — construindo pontes, estradas e hospitais no mundo ultramarino.” (Matos, 2012: 243).

Foi anteriormente referido que, mesmo desde a década de 50 e a par da promulgação de planos de fomento ultramarino, o investimento na saúde e na escolaridade não foi prioritário, e que a construção de equipamentos hospitalares se centrava sobretudo nas zonas urbanizadas. Embora o regime propalasse

a noção de *welfare colonialism*, isto é, de integração e assimilação das populações nativas, provindo-lhes bem-estar e desenvolvimento social de forma igualitária, esta ideia não se efectivou, mantendo-se uma administração diferenciadora e de atitude paternalista (Castelo, 2014; Jerónimo, Pinto, 2015). A agenda era clara: a promoção da saúde interessava como o forma de controlo da mão-de-obra, evitando a propagação de doenças, ou seja, constituía um mecanismo capaz de prover segurança e manter o *status quo*.

Importa compreender que, ao contrário do que sucedeu em companhias privadas como a Diamang, que organizou os seus serviços de forma autónoma (Varanda, 2007), a implementação da assistência médica oficial aos nativos em ambiente rural revelou-se complicada. A dificuldade de penetração e acesso aos meios rurais, a falta de financiamento, equipamento e pessoal qualificado, e o choque a nível cultural, patente na necessidade de convencer os habitantes — com concepções distintas de doença e crenças particulares, privilegiando curandeiros — a adoptar os preceitos da medicina ocidental, definiram o modelo a seguir (Havik, 2013; 2017). Intentou-se a difusão de brigadas itinerantes para rastreios e prestação de serviços de assistência, a par de campanhas de erradicação de doenças endémicas, como as dedicadas à doença do sono, à malária e ao combate à lepra, almejando-se a educação sanitária das populações, e ensaiou-se a construção de enfermarias influenciadas na habitação dos nativos, embora com materiais perenes e baseadas em noções de higiene coevas (Bastos, 2014).

Atentando na legislação acerca dos serviços de saúde ultramarinos produzida na década de 1960, denota-se a tónica na defesa da saúde pública e na profilaxia, bem como na orgânica da rede sanitária, cuja base seriam os hospitais, delegacias e centros de saúde de cariz rural. Desejava-se, também, incrementar a formação do pessoal médico e auxiliar e as suas condições de trabalho, e assistiu-se à criação de cursos universitários médico-cirúrgicos em Angola e Moçambique.

A mensagem patente no painel cerâmico de Lisboa é relevante no contexto em que foi produzido. O ambiente hostil das guerras em África, obrigando a uma cooperação entre os serviços de saúde e as administrações locais, sublinhou a necessidade de equipas médicas móveis que pudessem assistir as populações mais remotas (Havik, 2017: 49). Os relatos e os

registos fotográficos de médicos que então trabalharam em África, em estreito contacto com as populações locais através de visitas periódicas, contribuem para uma melhor compreensão desta realidade³⁴ (Pinto, 1963; Mendes, 2012; Mota, 2013; Ribeiro, 2017). O empenho destes médicos na propagação de uma medicina social foi decisivo para a promoção da saúde entre as populações, muitas vezes dispersas e com dificuldade de acesso aos hospitais³⁵.

Manuel Lima contribuiu para transmitir uma imagem próxima do que então se passava quanto à assistência médica às populações nativas, mesmo que os intentos ideológicos por detrás da representação não fossem despidiendos³⁶. Neste período, a defesa da saúde e o valor da medicina já se difundira, ultrapassando-se as noções de assistência caritativa, predominantemente prestada por membros religiosos em missões. O auxílio deixara de ser exclusivo das enfermeiras sob auspício da caridade cristã, conforme fora promovido no painel pintado por Ricardo Bensaúde (1894-1974) para a Sala da Fé da Exposição Histórica da Ocupação³⁷.

Por outro lado, a forma como o pintor representou os nativos confere-lhes um carácter humano, aproximando-os das pessoas que viriam a observar o painel no átrio do hospital. Recorde-se a vasta e diversificada afluência a este equipamento nos anos 70, cuja suposta capacidade de convívio está patente no tom laudatório de um artigo de um periódico oficial: “Vimos gente de todo o

Ultramar. E se alguém não acredita na nossa multirraciedade e, de modo particular, na não discriminação racial, que vá ver como se dão bem todos, brancos, pretos, pardos, amarelos, naquele Hospital que recebe todos, filhos iguais da mesma Pátria, apenas que nasceram em locais distantes.” (Reis, 1970: 24). No painel de Manuel Lima afastamo-nos do estilo, porventura mais idílico, assumido por Jorge Barradas (1894-1971) e Lino António (1898-1974) no final da década de 1950 na decoração do edifício do Instituto de Medicina Tropical, localizado nas imediações do hospital. A representação do “outro”, nesses casos, parece identificada com uma certa noção de exotismo, mas sem perder de vista os valores que importavam ao encomendador. Barradas concebeu um tríptico em cerâmica, cujas cenas remetem para os ambientes de selva, doméstico/familiar e de subsistência, através do trabalho de recolha madeiras exóticas e no estaleiro naval³⁸. A composição cerâmica assinada por Lino António, que se estende nas paredes da sala originalmente concebida como restaurante do Instituto³⁹, incorpora elementos soltos de fauna e flora, pontuada por ilustrações da vida quotidiana dos nativos, parecendo ressaltar o seu primitivismo através das tarefas e das vestes.

O tom ideológico transparece no painel cerâmico de Manuel Lima através da inclusão da figura alegórica representando a Medicina, como que aludindo à capacidade salvífica da medicina providenciada pelo Estado português, pela da sua capacidade de encontro e de inclusão das populações locais no grande Império que constituía Portugal.

34. Sobre este assunto, veja-se o roteiro da exposição *O Médico em África*, realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa em 2017 (Amaral, s.d.).

35. Refira-se também a intervenção de instituições privadas na assistência médica, por exemplo patente na criação do Serviço Médico Aéreo em Moçambique, com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian. Veja-se a reportagem da RTP de 1974, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/servico-aereo-medico-em-mocambique/> (2018.09.12).

36. Apesar da indicação de que o artista terá trabalhado durante alguns anos no Brasil, na década de 1950, não foi possível confirmar se terá efetuado alguma viagem ao continente africano.

37. Fotografia disponível em: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/36851293132/in/album-72157606577280953/> (2018.09.12).

38. Fotografia disponível em: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/28739731610/> (2018.09.12).

39. Fotografia disponível em: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/29025221315/> (2018.09.12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação do painel cerâmico concebido por Manuel Lima para o então Hospital do Ultramar levantou um conjunto de questões, cuja conjuntura sociopolítica da sua realização ajuda a compreender e clarificar. O apoio em estudos científicos nos domínios da história da ciência e da antropologia, por exemplo, permitiu elucidar a iconografia representada, colmatando lacunas provocadas pela ausência de documentação específica sobre a encomenda do painel.

A investigação realizada possibilitou o reconhecimento de um pintor com actividade considerável no domínio das artes plásticas fomentadas pelo Estado Novo, embora pouco considerado pela historiografia. Importa, perspectivando pesquisas futuras, desenvolver um estudo aprofundado em torno de Manuel Lima e da sua produção artística, identificando de forma sistemática a sua presença em edifícios públicos e em colecções museológicas⁴⁰. Na realidade, é fundamental promover o mapeamento dos vários artistas que colaboraram na decoração de equipamentos

patrocinados oficialmente, incluindo nesta pesquisa arquivos institucionais e espólios na posse de familiares. Um estudo desta natureza poderá esclarecer diversos assuntos respeitantes às ligações entre arte e poder durante a vigência do regime estadonovista. Uma outra linha de investigação em aberto, relacionada com a produção artística nas antigas colónias, decorre dos estudos anteriormente citados acerca do fomento construtivo nesses territórios, e refere-se à integração de artes plásticas sobretudo nos equipamentos públicos.

Acresce, paralelamente, o desafio da salvaguarda desta tipologia de obra artística em espaços de densa circulação diária e cuja função hospitalar se mantém, conjugada com a sua divulgação e contextualização para o público que com ela se depara⁴¹. O conhecimento, aliado à sua identificação em plataformas existentes e a estratégias de valorização ensaiadas em outros equipamentos⁴², poderão contribuir para resgatar a memória deste património integrado.

40. Está documentada a aquisição de uma pintura da autoria de Manuel Lima pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea em 1937 (Perez, 2012: 68, 82). Trata-se do retrato de sua irmã, datado desse ano, e existente nas colecções do Museu (Inv. 864). Agradeço ao Dr. António Chaparreiro, da Biblioteca/Centro de Documentação do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, a partilha desta informação.

41. De notar que este painel é referenciado na página da Secretaria Geral do Ministério da Saúde como exemplo de tesouro do património artístico da região de Lisboa e Vale do Tejo. Disponível em: <http://www.sg.min-saude.pt/sg/conteudos/galeria/galeria+lv.htm> (2018.08.10).

42. Como sucede no adjacente Instituto de Higiene e Medicina Tropical, para o qual foram desenvolvidos alguns estudos, originando brochuras, visitas guiadas e disponibilização de informação on-line. Ressalve-se, porém, que esta instituição possui um pólo museológico com competências específicas, uma realidade que porventura o Museu da Saúde poderá suprir para o caso do património artístico integrado em contexto hospitalar.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a colaboração do Dr. António Chaparreiro (Biblioteca/Centro de Documentação, Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado), da Dra. Maria da Conceição Vieira (Divisão de Biblioteca e Arquivo, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), e da Doutora Rosário Salema de Carvalho (Az — Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Agradecemos a autorização para utilização de fotografias do Arquivo Municipal de Lisboa — Fotográfico e da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Este artigo resulta de investigação desenvolvida no âmbito do projeto *CuCa_Re: Curar e Cuidar_Reabilitar* (FCT-PTDC/ATP-AQI/2577/2014).

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Fundos: Direção Geral de Saúde e Assistência / Repartição de Saúde e Higiene (MU/DGSA/RSH14, Cx.15, PC.14/21); Direcção Geral de Obras Públicas e Comunicações (MU/DGOPC/SC, A1/Cx.100, OP11960); Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento / Direcção Geral das Obras Públicas e Comunicações (IPAD, MU/DGOPC/DSUH, 9273).

ACCIAIUOLI, Margarida — *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

_____ — *Os anos 40 em Portugal. O País, o Regime, e as Artes. Restauração e Celebração*. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 1991. 2 vols. (Dissertação de Doutoramento).

AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS — *Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação*. Vol. 1. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1937.

AMARAL, Isabel (coord.) — *O Médico em África. A outra face da medicina portuguesa no século XX. Roteiro da exposição*, s.d. Disponível em: https://omedicoemafrika.files.wordpress.com/2017/11/roteiro_exposiccca7acc83o_mecc81dico_em_acc81frica3.pdf (2018.09.10).

BARROCAS, Rita Alpiarça — *Contributo para o estudo da organização médica nos territórios de Angola, Guiné e Moçambique (1961-1974)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. (Dissertação de Mestrado).

BÁRTOLO, Carlos — *Desenho de Equipamento no Estado Novo: as Estações de Correios do Plano Geral de Edificações*. Porto: Universidade do Porto, 1998. 2. Vols. (Dissertação de Mestrado).

BASTOS, Cristiana — “«No género de construções cafreais»: o hospital-palhota como projecto colonial”. *Etnográfica*, 18: 1 (2014), 185-208.

Brites, Joana — *O Capital da Arquitectura. Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Prosafeita, 2014.

CARVALHO, Liliana Dias — “Paisagens sem rosto. Para o estudo da primeira edição ilustrada de *A Selva*”. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, 21 (2005), 177-182.

CASTELO, Cláudia — “«Novos Brasis» em África: desenvolvimento e colonialismo português tardio”. *Varia Historia*, 30: 53 (2014), 507-532.

CASTRO, Augusto de — *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

CASTRO, Maria João — *A viagem e a arte em Portugal no Estado Novo: as visitas presidenciais às ex-colónias*. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 2007. (Dissertação de Mestrado).

COSTA, Diogo — *Missões Estéticas de Férias. Estética, Academia e Política numa iniciativa de formação artística do Estado Novo*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. (Dissertação de Mestrado).

ELIAS, Helena — *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006. (Tese de Doutoramento).

- FARIA, João Pedro — “O Hospital do Ultramar na Assistência, Cultura e Saúde Pública”. Sep. *Boletim Clínico e Estatístico do Hospital do Ultramar*, II s., a. XIX, 17 (1966), 29-40.
- FONTE, Maria Manuela — *Urbanismo e Arquitectura em Angola — de Norton de Matos à Revolução*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2007. (Dissertação de Doutoramento).
- FRANÇA, José-Augusto — *A Arte em Portugal no século XX*. 3.ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.
- HAVIK, Philip J. — “From Hospitals to Villages: Population Health, Medical Services and Disease Control in Former Portuguese Africa”. *Portuguese Studies Review*, 25: 1 (2017), 17-56.
- _____ — “Reconsidering Indigenous Health, Medical Services and Colonial Rule in Portuguese West Africa”. CEAUP, IICT (coord.) — *O colonialismo português — novos rumos da historiografia dos PALOP*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2013, pp. 233-265.
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira — “Portuguese Colonialism in Africa”. *Oxford Research Encyclopedia of African History*, 2018. Disponível em: <http://africanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-183?rskey=B6sd7U&result=1> (2018.08.17).
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira, PINTO, António Costa — “A Modernizing Empire? Politics, Culture, and Economy in Portuguese Late Colonialism”. JERÓNIMO, Miguel Bandeira, PINTO, António Costa (eds.), *The Ends of European Colonial Empires. Cases and Comparisons*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 51-80.
- JOÃO, Maria Isabel — *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999. (Dissertação de Doutoramento).
- JORGE, Pelayo — “Necessidade de criação de uma arte moderna imperial”. *O Mundo Português*, 6: 69 (1939), pp. 201-209.
- LEANDRO, Sandra (coord.) — *Lino António. 1898-1974*. Leiria: Câmara Municipal, 1998.
- MARTÍ, Paz Nuñez (coord.) — *La Modernidad Ignorada. Arquitectura Moderna de Luanda*. Alcalá de Henares: Fundación General de la Universidad de Alcalá, 2011.
- MATOS, Patrícia Ferraz — *As Côres do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. 2.ª ed. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- MARIZ, Vera — *A “Memória do Império” ou o “Império da Memória”: A salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. (Dissertação de Doutoramento).
- MEGA, Rita — *Vida e Obra do Escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. 2 vols. (Dissertação de Doutoramento).
- MELO, Lopo Vaz de Sampaio e — “A Arte ao Serviço do Império”. Agência Geral das Colónias (ed.) — *Fausto Sampaio, Pintor do Ultramar Português*. Lisboa: Ateliers Gráficos Bertrand, 1942, pp. 17-38.
- MENDES, José Azevedo — *O sítio onde se está. Fotografias médicas nas sanzalas da Gabela (1963)*. Coimbra: Tenacitas, 2012.
- MILHEIRO, Ana Vaz — *Nos Trópicos sem Le Corbusier. Arquitectura luso-africana no Estado Novo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012.
- _____ — “O Gabinete de Urbanização Colonial e o traçado das cidades luso-africanas na última fase do período colonial português”. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 4: 2 (2012), 215-232.
- MOTA, H. Carmona da — *Cartas de um médico na guerra de Angola. 1962-64*. s.n.: Escrytos | Ed. Autor, 2013. [eBook]
- NETO, Teresa — *Arquiteturas Expositivas e Identidade Nacional. Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais 1915-1970*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017.
- NUNES, António Manuel — *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo: Templos da Justiça e Arte Judiciária*. Coimbra: Minerva, 2003.
- Ó, Jorge Ramos do — *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política de Espírito”, 1933-1949: Ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Estampa, 1999.
- PAMPLONA, Fernando de — *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. vol. III, 2.ª ed. Lisboa: Livraria Civilização, 1988.
- _____ — “Uma obra de arte. A Exposição do Mundo Português”. *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. IX, 31 (1940), 164-180.
- PASCOAL, Ana Mehnert — *A Cidade do Saber. O património artístico integrado nos edifícios de Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934-1961)*. Lisboa: Universidade de Lisboa/tinta-da-china, 2012.
- PASCOAL, Ana Mehnert, NETO, Maria João, SOARES, Clara Moura — “Arquitetura e Medicina Tropical: o polo da Junqueira - ecos de um património artístico integrado”. SOARES, Clara Moura, MARIZ, Vera (ed.) — *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, pp. 233-241. Disponível em: <http://artispress.letras.ulisboa.pt/index.php/artispress/catalog/view/4/2/8-1> (2018.12.22)
- PEREIRA, Teresa Isabel Matos — *Uma travessia da colonialidade. Intervisualidade da Pintura, Portugal e Angola*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. (Dissertação de Doutoramento).
- PEREIRA, Victor — “A economia do império e os planos de fomento”. JERÓNIMO, Miguel Bandeira (ed.). *O Império Colonial em questão (sécs. XIX-XX): Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70, 2012, pp. 251-286.
- PEREZ, Maria Felisa — *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 2012. (Dissertação de Mestrado).
- PINTO, Guilherme Abranches — “O meio humano da nossa África. A ‘Acção Médica’ presta homenagem aos médicos que trabalham no ultramar português”. Sep. *Revista Acção Médica*, 1 (1963), s/paginação.
- REIS, Fernando — “Uma casa que honra Portugal. Hospital do Ultramar está a ser ampliado”. *Permanência. Revista Mensal de Actualidades Ultramarinas*, 6 (1970), 23-24.

RIBEIRO, Isabel (coord.) — *África, Médicos e Memórias*. Lisboa: Sítio do Livro, 2017.

ROSMANINHO, Nuno — *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.

SANTOS, Mariana Pinto (ed.) — *José de Almada Negreiros, uma maneira de ser moderno*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

SANTOS, Miguel Dias — *Arlindo Vicente e o Estado Novo: história, cultura e política*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES (ed.) — *1.ª Exposição de Artes Plásticas do Grupo de Artistas Portugueses*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1945.

TOSTÕES, Ana (ed.) — *Arquitetura Moderna em África: Angola e Moçambique*. Lisboa: FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013.

TRANCOSO, Paulo (coord.) — *O Cartaz de Cinema em Portugal. Uma exposição, uma viagem*, 2018. Disponível em: http://www.academiadecinema.pt/wp-content/uploads/2018/04/LIVRO_CARTAZES-DO-CINEMA-PORTUGU%C3%8AS-web.pdf (2018.09.10).

VARANDA, Jorge — *"A bem da Nação". Medical Science in a Diamond Company in Twentieth-Century Colonial Angola*. Londres: University College of London, 2007. (Dissertação de Doutoramento).

VERHEIJ, Gerbert — Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais. A estatúria de Lourenço Marques". TORRAS, Begoña Farré (coord.) — *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*. 2.ª ed. Lisboa: APHA, 2014, pp. 36-45.

_____ — *"Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940: Dois casos de estudo*. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 2011. (Dissertação de Mestrado).

VICENTE, Filipa Lowndes (ed.) — *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70, 2014.

MEMORIALIZATION OF WAR BETWEEN CONFLICTS OF INTEREST BEFORE AND AFTER THE ISLAMIC REVOLUTION: PUBLIC ART AND PUBLIC SPACE IN IRAN

Narciss M. Sohrabi

*Université Paris Ouest, Nanterre La Défense, Laboratoire LADYSS-UMR7355
sohrabinarciss@gmail.com*

ABSTRACT

Since 1800s, numerous wars have impacted the cities of Iran. Regarding the urban artwork in Tehran, the capital of Iran, the following question comes to mind: What approach has the urban artwork adopted to represent the war and its related concepts? Adopting a documentary research approach and investigating the concept of war in different eras, this paper attempts to study the sculptures in urban spaces as documents. Based on the books and historical documents, a total of 192 sculptures, which were built from the Qajar dynasty to 2016 have been examined in this study. During the Qajar dynasty, the governments have used sculptures, especially the ones placed in city squares, to demonstrate their power. After the Constitutional Revolution, figures denoting concepts of justice and freedom became pervasive in the squares up until the end of the Pahlavi dynasty. After the Islamic Revolution, the Iran-Iraq war has been called Sacred Defense and the goal of creating statues has been changed to express revolutionary and ideological concepts. Figurative sculptures and busts have been made as a tribute to the martyrs of the Iran-Iraq war.

KEYWORDS

Sculpture | Urban art | War | Urban space | Tehran

INTRODUCTION

During the Qajar dynasty (1794-1925) and after the time when Qajar kings traveled to European countries, such as France (1870s), the kings became eager on utilizing sculptures in urban spaces as a sign of modernity. In Iran, art reflects the society and social events. Iran's engagement in various wars over the course of the history brings the following questions to mind: How war as a social reality has been reflected in the urban sculptures of Tehran? And what differences are there in the sculptures with regard to their themes and contents? In Iran, war has had an impact on political, economic, social, cultural, and artistic spheres either directly or indirectly. Iran has been engaged with this issue after the Qajar dynasty. There are several examples: the first period of Russia-Persian wars from 1805 to 1813 during Fath-Ali Shah's reign; the second period of the war with the Russians from 1826 to 1828 after the Russians violated the Treaty of Gulistan and the Iranian clergymen decreed Jihad against them; Ottoman-Persian wars from 1821 to 1823; Siege of Herat from 1838 to 1839 during Muhammad Shah's reign; Naser al-Din Shah's war against the Khawrezmians in 1855; the

Anglo-Persian war from 1856 to 1857 followed by Iran's attacking to Herat for the second time; the Battle of Merv after which Russians took control of some of the eastern regions of Iran; regional wars during Muhammad Ali Shah in 1906; civil wars after the Constitutional Revolution until Muhammad Ali Shah's dethronement; Russian's military expedition from 1909 to 1910; the Second World War in 1942; the Anglo-Soviet invasion of Iran during the Pahlavi dynasty; and the Iran-Iraq war from 1981 to 1989 during the Islamic Republic.

The aim of this study is to answer the question that how the urban artworks, particularly sculptures, in Tehran are adopted to represent the war and its related concepts. Using a documentary research approach and investigating the concept of war in different eras, this paper attempts to study the sculptures in urban spaces as documents. Based on the books and historical documents, a total of 192 sculptures, which were built from the Qajar dynasty to 2016 have been examined in this study.

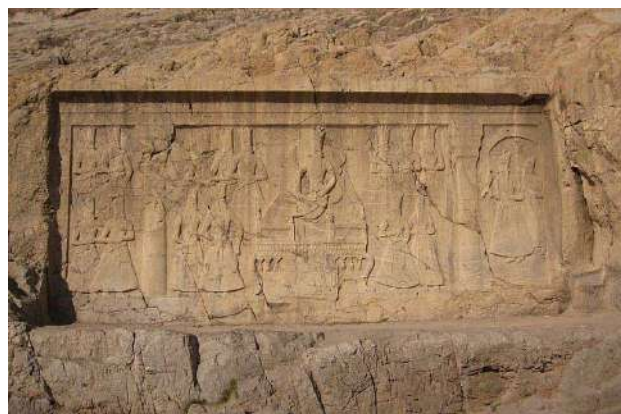
AN INVESTIGATION ON WORLD-WIDE WAR MEMORIAL

By reviewing memorialization in different western countries, the representations of Martin Luther King, Jr. in public art, from 1967 until the present, in the United States can be interesting. Flanagan and Concannon (2017) showed that the depictions of Martin Luther King, Jr. have changed since his death. They believe that before King's death, African American communities thought his methods of activism ineffective, and the government did not hail him as a hero. After Dr. King's death, representations of him in public art differ dramatically depending on the artist or patron, and reflect a version of King that serves the politics of those creating the mural or monument. Most often, this means a positive portrayal of King's work and activism as private citizens hail him as a martyr and government commissions promote his non-violent method of activism.

In a research on the global memory of Lebanon, Haugbolle (2010) investigates the culture of memory work evolving in civil society after fifteen years of bloody civil war. He argues about how to relate the past in public debates, legal processes and cultural production are rife with moral tensions between sub-national perspectives and global scripts for "best practices" of how to "do" memory: how to apologize, atone, remember in public and transform collective memories. Because the Lebanese civil war that lasted from 1975 to 1990 drew in a host of international and regional powers, was heavily covered in the international media and thus became emblematic of state fracture, the lingering memories from that war and the question of how to deal with it have multiple stakeholders and audiences in Lebanon, from deprived communities struggling with aftereffects such as post-traumatic stress disorder and physical destruction, to politicians and



(a)



(b)

Fig. 01 · (a) To commemorate the hunts of Fath Ali Shah, a rock carving in the midway located in the touristic area in the northeast of the Alborz Mountain (b) a rock relief in Cheshemi-Ali, in the south of Tehran, the religious-touristic area of Ray (Photograph of rock relief by Narciss M.Sohrabi)

activists articulating strategies and policies of how to deal, or not to deal, with the past. Several researchers have focused on the mediators of culture—such as the “memory makers” in Lebanon on the economic support for cultural transfer (funding bodies) and the strategies involved on both the recipient and the “exporting” side—as crucial aspects of cultural transfer (Espagne and Werner, 1987; Joyeux-Prunel, 2003).

As another case, David (2017) in the “Lost in Transaction in Serbia and Croatia: Memory Content as a Trade Currency” emphasizes on the series of memorialization standards that promote Western memorial models as a template for the representation of past tragedies or mass crimes. These guidelines require states with difficult and contested pasts to adhere to certain prescribed standards of memory. Those standards are “commonly understood in terms of commemoration, the non-recurrence of

violence and symbolic forms of reparations. While both Croatia and Serbia institutionalized and instrumentalized Holocaust remembrance as proof of good behavior in the hope of gaining benefits in the long run from the EU, it is a standard that needs to be preserved but is not likely to bring new benefits. Thus, the value of memory changes in relation to supply and demand within both the international and local arenas.

According to Buchenhorst (2017), instead of modeling its memory on a foreign discourse linked to clearly defined national borders, Argentine civil society absorbed elements of a larger cosmopolitan politics of memory, especially from Shoah remembrance. He believes that ethnic and national conflicts are being conceived as human rights violations, but existential divisions and generational discrepancies in how to approach the memory of such conflicts cannot be ignored.

URBAN ART AND WAR MEMORIAL IN CONTEMPORARY IRAN

There are numerous sculptures in Tehran in comparison with others cities in Iran. There are two approaches evident in Tehran’s sculptures with regard to the subject of war: first, war as a real issue and its political realities; and second, war as a notional issue through which ideological concepts and values have been advocated

after the Islamic Revolution. During the Qajar dynasty, cannons were used as a city beautification technique for the first time. The cannons, as the first urban sculptures, are considered a form of art in public spaces, before figurative sculptures, emulating the west, became prevalent. The cannons were either relics of the war

cannons which had been stripped of their military use or made only for exhibition purposes, such as Morvarid (=pearl) Cannon. Various versions of stories about cannons have been narrated, one of which was the one put into words by Carla Serena. In her travelogue, she states, "... around this square [Toopkhaneh], there are some arches and there is a cannon in each of them... There are cone-shaped balls with different sizes next to each cannon. To pleasing the king and the residents of the capital, the balls were colored like a rainbow. The coloring idea was put forth by the head of the armory who wanted to put the rusty iron into good use, to decorate the square. It has been said that this type of decoration was according to the idea of the Secretary of War whose purpose of such display of Iran's weaponry was to make the representatives of foreign countries fear Tehran." Because of the weakness of the Iranian army against rival nations, due to the presence of the European military teachers in Iran and also Iran's ammunition deficiency, I believe that the installation of such figures were an attempt to induce power.

After traveling to Europe and visiting museums and seeing the statue of the kings on horses in the city squares, Naser Al-Din Shah (1831-1896) became fond of figurative sculptures and ordered the Minister of Industry (Iqbal Al-Saltana) to make his sculpture on a horseback. This incident might not be directly linked to the concept of war; however, it is linked with cavalry and power display. This theme has always existed in Iranian culture. As it is evident in the remaining artworks and reliefs, the statues of kings on horsebacks were a symbol of their power and conquest [Fig. 01].

Regarding the construction of statues, busts, and sculptures, there are some laws in Islam which prohibit their construction. The notable pre-Islamic sculptures that have remained were built during Parthian and Sassanid periods. During the Achaemenid period, the artworks were in the form of stone carvings. Because of the semantic and structural similarities between statues and idols, there has been a notable decline in statue

making in the Islamic era. There are numerous hadiths and anecdotes in the sharia that verify this notion. In Quran, there are four verses that deal with the issue of casting. For example, He is Allah, the Creator, the Inventor, the Fashioner; He has created the heavens and the earth in just proportions, and has given you shape, and made your shapes beautiful. Nevertheless, during the Islamic period there have been contradictory interpretations of icons; some clergies consider it licit while others consider it illicit. For example, Sheikh Toosi in Tebyan, Tabarsi in Majma Al Bayan, Ibn Jozi in Zad Al Masir, Zomokhshari in Alkeshaf, Beyzavi in Tafsire-Beyzavi, Sheikh Kelini in Alkafi, and Hossein-Ibn-Masood Baghvi in Maalem al tanzil have presented different interpretations of the terms icon. Generally, in all four Sunni schools¹, making lifeless, solid objects is permissible. In Shiite, it is acceptable to make non-living creatures if certain criteria are met.

Upon visiting France, Naser Al-Din Shah became infatuated with European sculptures and wanted to install similar statues in Toopkhane Square, the main square of the city; however, because of people's bias and fear of the clergymen, he decided to install them in the courtyard of the King's Garden, which was under military control. About the unveiling of this sculpture, Etemad Al-Saltana in his 1967 memoir states, "*Today is the sculpture feast day. The royal sculpture was made of cast iron. They have done a fine job. Due to the shortage of tools, it was difficult to build the sculpture. There was no need for a ceremony. Building such a sculpture in the Islamic state is Haram [What is prohibited in Islam]; however, since the king is powerful, he can do as he wishes. But there are those biased people who do not concur. If it had been up to me, I would have prevented the ceremony (1967:597)*".

This is evidence for the fact that the figurative statue's contradiction with the Sharia did not stop the king from demonstrating his power through the sculpture. It was the first time a sculpture was made by an Iranian architect — Mirza Ali Akbar Khan.

1. In terms of Islamic religious jurisprudence, Sunnism contains four main schools of thought including: Hanafi, Maliki, Shafi'i and Hanbali.



Fig. 02. Sculpture of Reza Shah in the Rah Ahan Square in the south of Tehran. Source: Archive of Tehran municipality.



(a)

(b)

Fig. 03. (a) Statue of Reza shah in the Sepah Square (b) Statue of the fight between Garshasb and a dragon, in the Horr Square, this artwork was commemorating Azerbaijan's rescue from the Soviet occupation. Source: Archive of Tehran municipality.

SCULPTURES AS URBAN ARTWORKS IN PAHLAVI PERIOD

In the beginning of Pahlavi period (1925), the sculpture was taken down to be melted and used in making weapons, ordered by the mayor- Bouzarjmevri. During the Pahlavi's reign, because of the diminishing of the Sharia, the number of sculptors, especially in city squares, increased. After Naser Al-Din Shah's statue was melted, "there were no statues of the kings until 1936. Hence, the municipality commissioned the French sculptor- Auguste Maillard, to build the king's statues. The statues were placed in three important locations of the city, namely, Rah Ahan (Railway) Square, Sepah Square, and the newly constructed square in Karaj Highway." Rah Ahan Square is in front of Tehran's train station in the south of Tehran [Fig. 02].

The station itself had a modern architecture, as did the square in front of it. The square is located in the southernmost part of Vali-Asr Street, Iran's longest street with a length of 17.5 kilometers, which continues to Tajrish Square in the north of Tehran.

After the Islamic Revolution, Sepah (or Toopkhane) Square was renamed Imam Khomeini Square. This place is one of the historical squares in Iran which was used for governmental, political, and administrative

purposes. Nowadays, the plaza, being close to Tehran's main market, is used for trade purposes. The statues placed in Sepah and Rah Ahan squares have the same old cavalry structures, being the only difference the use of historical concepts furthermore military themes; for example, the statue in Sepah Square has four Achaemenid soldiers in its column [Fig. 03(a)].

In addition to the cavalry statues, which denote a classical image of the ruling party power, after the Constitutional Revolution, adopting a western approach, revolutionary concepts such as freedom and justice were advocated in statue making. During Muhammad Reza Pahlavi's reign, a statue was built depicting the fight between Garshasb and a dragon (*Mobareziei Gharshaseb va Ejadeha*), commemorating Azerbaijan's rescue from the Soviet occupation. The statue is currently placed in Horr Square in Tehran. The monument shows a dragon at the feet of a soldier and a civilian [Fig. 03(b)].

Another example of such sculptures is the one installed in Mokhber al Doleh Square after the 1953 Iranian coup d'état. The statue was named after Mokhber al Doleh who had helped a lot in the coup; the square was also named after him. Upon the Islamic Revolution,

the statue was taken down. It is worth mentioning that in this period there were sculptures related to the concepts of everyday life placed in parks, cultural centers, and the forecourts of theaters and museums.

The approach of focusing on ancient Persia, which can be rooted in the ideas put forth by the "National Heritage Association", can be traced in the four-headed sword-wielding lions at the entrance of the National Council Parliament (1958) and the Triumphal Arch with reliefs illustrating a fight between a cow and a lion, which was built on the occasion of Eisenhower's visit to Iran (1960). Sword-wielding lion was the symbol of Iran during the Pahlavi dynasty (1925-1979).

Governmental statues, in this period, were placed in public spaces of cities. Influenced by the war and the Constitutional Revolution (1905-1911), the sculptures of this period can be categorized into two groups: first, the statues that show bravery, military power,

hegemony, and authoritarianism of political leaders such as cannons, sculptures of figures and cavalries; and second, iconic statues which have a mythical characteristic and at the same time demonstrate the battle over freedom and justice by employing weapons such as spear and sword. The statues installed in this period were carved figures of Reza Shah and Muhammad Reza Shah. These statues had a political agenda. For this reason, Iran's Intelligence Agency (Savak) monitored the construction and installation of the statues in different cities. The statues had to be impeccable so that they would be a demonstration of solidarity between people as a result of the royal ideology. The environment in which the statues were supposed to be installed had to be flawless because the statues were considered as the illustrations of the regime. The more favorable environment of the statue would implicate that the structure and ideology of the statue has led to the progress of the environment. The statues were taken down after the Islamic Revolution.

IMPLEMENTATION OF ISLAMIC LAW AND THE CHALLENGES IN FRONT OF URBAN ART

We can conceptualize different important stages in this period. In the first stage (1979-1980), the transition and consolidation of power was done and the newly appointed Islamic government strived to implement the Islamic laws accurately and completely. As stated above, some of the Islamic laws prevented the sculptors from making statues. Due to the unstable condition of the new government, religious prohibitions, and the notion that statues were reminiscent of the previous regime, no statues were built in this stage. During the Iran-Iraq War (1980-1988), because of the closure of universities and the fact that making sculptures was a time consuming process in comparison with other forms of visual art such as murals, statue production was stopped.

After the revolution and the Iran-Iraq War, the concept of war was redefined based on the Islamic ideologies. Before the revolution, war connoted invasion and fight for ambitious or aggressive purposes; however, after the revolution war was redefined based on Islamic ideologies and was referred to as Sacred Defense.

In this period, revolutionary views and values such as courage, dedication, loyalty, and sacrifice entered the war, and war was renamed to *Jihad*. War for ambitious purposes was considered secular and profane. A fatalistic interpretation of war with an emphasis on *Ashura* (a tragic religious event at 680 A.D.) was presented in this period. The importance of human values had a profound effect on the formation of a moral, value-based approach to war. War was seen as a personal and moral conduct. It is noteworthy that in spite of the ban, some sculptures were produced denoting concepts such as revolution and martyrdom, a famous example of which is the statues placed in the Enghelab (=Revolution) Square in 1983 [Fig. 04].

"This statue was a round relief depicting the role of different groups of people participating in the protests and the revolution. In this statue, there was an emphasis on the role of women and different ethnicities. Imam Khomeini's hand was extraordinarily large as a symbol of his leadership and support during and after the revolution"



Fig. 04. A statue in the Revolution Square, as a round relief depicting the role of different groups of people. Source: Archive of Tehran municipality.

(Eskandari, 2016). During the war, not only realistic and figurative statues were considered as a symbol of the previous regime, but also the sculptors were faced with the Islamic ban on making life-like statues; hence, symbolic revolutionary elements such as tulips, birds, and pigeons were used. The statues representing symbolic revolutionary elements were installed in city squares. In this period, the sculpture that remained from the former regime, but did not promote the Pahlavi doctrine, were reinterpreted in the light of Islamic and revolutionary concepts. For instance, the Bagh Shah Square in which the sculptures of Garshasb and a dragon were built to commemorate Azerbaijan's freedom was renamed to Horr Square². To many of the viewers, the sculptures are reminiscent of *Karbala* — where the *Ashura* event took place.

From 1989 to 2002, measures were taken to stabilize statuary as a form of art to serve the war and revolutionary concepts. After a rather long break in sculpting, in 1989,

Taher Shikh al Hokamii in a note titled "statuary in isolation" stated, "*In our revolutionary country, most people in the society ask what statuary is. And why has this art become stagnated in spite of its potential to further the goals of the revolution? We believe that sculpting can have a positive impact on the society and save people's values and ideals*" (Sheikh al Hokamii, 1989 :32). In 1989, statuary regains its status as a form of revolutionary art. With all these efforts, finally in 1992, the statue of Palestine Square, depicting human body, made by three artists "Memarian", "Qashqai", and "Garoosyan" was built [Fig. 05(a)]; however, the break still continued until 1994 when the field of statuary became recognized and accepted students.

Also in this period, the first urban statue of the revolutionary activist, the martyr Ayatollah Modarres, was installed in Baharestan Square in 1997 [Fig. 05(b)]. The statue was built by Malek Dadyar Garoosyan and Nader Qashqai.

2. Horr was one of the soldiers of Hussain ibn Ali in event who later became the symbol of freedom.



(a)



(b)

Fig. 05. (a) Statue as a form of revolutionary art in Palestine Square as the first figurative artwork after Islamic Revolution, (b) the first urban statue of the revolutionary activist, the martyr Ayatollah Modarres. Source: Archive of Tehran municipality.

The period of 1989-2002 is known for the establishment of urban sculptures on the theme of war and revolution. There have been four symposiums on the martyr statues in Tehran since 2002. The first three symposiums dealt with building the head of the martyrs and the fourth was dedicated to memorial artworks. In this period, as mentioned above, through the concepts of revolution and the redefinition of the notion of war, making statues, busts, and torsos of the martyrs was a way to pay tribute to their bravery. It is worth mentioning that those revolutionary activists and commanders who were killed during missions or in terrorist attacks were also considered martyrs, not just those who died in Iran-Iraq war (such as martyrs Fahmideh, Jahan-Ara, and Hemat).

In Velayat Park, 20 busts of the martyrs of the war and revolution were installed in June 2012 coinciding with the Liberation of Khoramshahr [Fig. 06]. There are busts or torsos of martyrs in streets, highways, or squares which carry the name of those martyrs. Another approach adopted by the sculptors was making symbolic sculptures using elements such as tulips, cypress, and pigeons and also the colors red, black,

and white to depict concepts of bravery and resistance [Fig. 07]. In addition, in this period we are facing a third approach in which sculptors adopted an abstract and modern approach to promote revolutionary concepts. In general, the features of the sculptures in this period in terms of the techniques used to build them, their subject matter, and display location can be categorized into: using symbolic elements such as cypress, pigeon, flight, hand (in memorial of Abbas ibn Ali). There has always been a patriarchal perspective in sculpture building. In spite of women's influential role during the war (there were 3500 female martyrs in Iran-Iraq war), there are no figurative female statues or symbolic or memorial elements. The scarcity of female statues cannot be attributed to the Islamic laws since there are statues of well-known females such as Parvin E'tesami in Tehran.

As a result, comparison of figurative and symbolic sculptures with war and fight subjects in Tehran, from the beginning of the Qajar dynasty until 2010 is shown in Table 1.

After the Constitutional and the Islamic Revolutions, the concept of war manifested in Tehran's urban statues



Fig. 06- Statues and busts of the martyrs of the revolution and war in the different parts of Tehran like Velayat Park, streets, highways and squares. Source: Archive of Tehran municipality.



Fig. 07- Figurative Statue using symbolic elements such as cypress, pigeon, flight. Source: Archive of Tehran municipality.

tab.01

THE COMPARISON OF FIGURATIVE AND SYMBOLIC SCULPTURES WITH WAR AND FIGHT SUBJECTS IN TEHRAN, FROM THE BEGINNING OF THE QAJAR DYNASTY UNTIL 2010

Feature	Time Period	
	Before the Islamic Revolution	After the Islamic Revolution
Figurative Statue	Emphasis on the authority and military power of the kings (Mythical approach)	Honoring the martyrs without directly referring to the war and its realities (Epic approach)
Figurative sculpture	Representing the concept of freedom using iconic elements	Representing ideological and revolutionary concepts using symbolic elements
Location	Square	Until the 1980s: Square After the 1980s: Sculptures and busts in parks and side of the highways/monuments and abstract elements in squares

CONCLUSIONS

has changed from a reality which emphasized battles, victory, and power to a notion in which defending revolutionary concepts and human values have been highlighted. In both of the periods under investigation, honoring commanders and soldiers through figurative sculptures was advocated. However, it should be noted that before the Islamic Revolution the statues were built to lionize the kings as commanders in chief while the post Islamic Revolution sculptures advocated ideological concepts of bravery, resistance, and perseverance utilizing abstract forms and symbolic colors such as red, black, and white. Martyrs' statues do not reflect the war directly; they have been built to honor the martyrs with an epic approach. Also in both periods the revolutionary concepts, affected by both the Constitutional and Islamic Revolutions, in the statues are presented symbolically; nonetheless, the pre-Islamic Revolution statues were mythical in nature and had a direct reference to war by incorporating the battles with dragons and the use of swords and spears.

These statues represented the concept of freedom. The post-Islamic Revolution statues utilize a symbolic and poetic approach to represent ideological concepts of resistance, bravery, and perseverance. These statues employ symbols such as tulip, cypress, pigeon, and flight and colors red, black, and white to represent war.

In addition to the differences in the definition of war in the two periods, the location where the statues were displayed also differed. Before the Islamic Revolution, the statues were based on European models and their subject matters were chosen to promote the regime; therefore, they were installed in city squares to be seen by the passerby. After the Islamic Revolution, the figurative statues remaining from the previous regime were broken down. The newly built figurative statues, due to their large size, were placed in parks and other public spaces. Furthermore, monuments and abstract elements are usually placed in the city squares.

ACKNOWLEDGEMENTS

Seyed Mojtaba Mousavi is responsible of public art part in the Tehran Municipality, I had the privilege of visiting him in different part of my work, when I talked about the War and Public art project, were granted access to his personal archive and learned about his professional career.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- BUCHENHORST, Ralph — "Meanwhile in Argentina: Cross-References and Distortions in Latin American Memory Discourses". Gabowitsch, Mischa (ed.) - *Replicating Atonement*. Palgrave Macmillan, Springer, 2017, pp. 209-233.
- DAVID, Lea — "Lost in Transaction in Serbia and Croatia: Memory Content as a Trade Currency". Gabowitsch, Mischa (ed.) - *Replicating Atonement*. Palgrave Macmillan, Springer, 2017, pp. 73-97.
- ESPAGNE, Michel. WERNER, Michael — "La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)". *Annales*, 4(1987), 969-992.
- FLANAGAN, Alison. CONCANNON, Kevin. — "Depictions of Martin Luther King, Jr. in Public Art from 1967 to the Present". *Sociology and Anthropology*, 5(2017), 645-650.
- HAUGBOLLE, Sune — "Best Practices of Global Memory and the Politics of Atonement in Lebanon". Gabowitsch, Mischa (ed.) - *Replicating Atonement*. Palgrave Macmillan, Springer, 2017, pp. 47-70.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice — "Les transferts culturels—un discours de la méthode". *Hypothèses* 1(2003), pp149-162.
- M.SOHRABI, Narciss — "Étude comparée de l'évolution de l'art moderne urbain à Téhéran et Paris jusqu'à 2000." *Iwan*. Vol. 1. 2017.
- _____ — "Public Art: Place Making or Focus on Values (Case study: Vali-Asr Street, Tehran)." *Arts and Social Sciences Journal*, Sci J 8.271 (2017): 2.
- _____ — "Les murs comme support politique. Les espaces publics à Téhéran." *L'Harmattan, Esthétiques de la ville. Équipements et usages, L'Harmattan* (2014): 53-63.

OCCUPY BIENNALE? SOCIALLY-ENGAGED ART PRACTICE AND ART INSTITUTION

Urszula Staszko

Independent Researcher, Art Historian

urszula.staszko@gmail.com

AUSSTELLUNGEN

ABSTRACT

The political phenomenon of Occupy Wall Street obtained the global attention in the fall of 2011 with its encampment in the Zuccotti Park (New York). As the movement grew, there also seemed to be an aesthetic component to it revealed in socially-engaged, participatory practices. Those presuppositions provoked the debate focused on the emerging issue of activist art and on the art's capability to transmit the aims of political protest. Consequently, curators and art institutions attempted to endorse the Occupy movement, while incorporating it into various art events. This text seeks to explore those issues through the analyses of emerging discourse on socially-engaged practices and its existence within art institution on the example of Berlin Biennale 7.

KEYWORDS

Occupy | Activist art | Socially-engaged art | Protest | Berlin Biennale



It's been over six years since the decease of the Occupy Wall Street movement (OWS). The events which took place in Zuccotti Park triggered the discussion regarding their aesthetic dimension viewed by many as complied to their political ambitions. Some, like BBC reporter Paul Mason, went as far as suggesting that Occupy was the sign of the end of contemporary art, stating: "it is beginning to feel like a new artistic movement" (Mason, 2012). In his publication entitled *Strike Art! Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (2016) Yates McKee, claims the role of OWS in fostering a shift within contemporary art production stating: "Occupy as a movement grounded in direct action decisively changed horizons in which art is produced, received, and judged in a manner comparable with earlier moments of rupture." (McKee, 2016: 237). In a similar manner, Gregory Sholette refers to the Occupy phenomenon as "the birth of a new artistic subject" which is yet to be defined (Sholette, 2015: 185).

The political phenomenon of OWS may remain quite difficult to grasp. This difficulty is conditioned by the refusal to create precise demands, definitions, and hierarchical structures while promoting the idea that a unified message would mean to reduce and narrow the discourse to the very specific terms (Harcourt, 2012: 35). The impulses which driven OWS were embedded in the "feeling of mass injustice"¹ expressed through the useful rhetoric 99% versus 1% that allowed to cast light on the examples of immoral use of power by the 1% i.e. climate change, racism, declining wages, study loans, etc.² While those stances resisted the tendency to oversimplify complex issues, they were simultaneously the biggest source of critique for the movement. Regardless of those premises OWS managed to create a new form of resistance, one which "liberated itself from imposed stereotypes and projections and from others' prejudgments—from the tyranny of facile solutions and narrow-minded policy talk" (Harcourt, 2012: 35). As pointed Rosalyn Deutsche the OWS movement created a "new relationship to the political" (Deutsche, 2012: 42).

This swing in protest strategies was traced by Jalen Mansoor et al. through the French and Italian Marxist

theory known as 'communization currents'. (Mansoor et.al., 2012: 48). Those ideas emphasised by various writers (i.e. Jacques Camatte and Giles Dauvé) and collectives (i.e. *Théorie Communiste* and *Endnotes*) comprehend a revolution as a "continuous process" of implementing change (i.e. 'communization') through 'direct', 'immediate' and commonly accessible means (Mansoor et.al., 2012: 48). If we are to perceive Occupy not only as a political, but also artistic phenomenon (Fischer, 2015; McKee, 2016; Sholette, 2015), this theory may allow us to interlace the occupy movement with the 'social turn' (Bishop, 2012) in the art world which sprung up in the 1990s as an aftermath of the Fall of Berlin Wall followed by transformation of the left-wing politics.

The active engagement of artists and other creative workers in Occupy led to the discussion regarding art as a trigger that helped the movement itself to grow. While some consider the encampment in the Zuccotti Park as a form of art in the manner of Joseph Beuys' *Social Sculpture* (Biddle, 2014), others point at a creative character of designed posters, signs and "cheaply printed texts, and Internet media effusions" (Apter, 2012: 89) circulating between the participants. Notwithstanding, what remains important is the fact that most of the artists whose working situation is subsumed under neoliberal precarity, are referencing various grievances of the 99%. Consequently, the events of Occupy gave birth to various movements which aim to address those unfair power relations within the art world i.e. Arts & Labour, Occupy Museums, Gulf Labour Coalition and its spin-off organisation G.U.L.F. (Gulf Ultra Luxury Faction).

To artistically depict the protest, especially in its occupational dimension creates unprecedented problems among critics and art historian due to difficulty with its proper theoretical qualification. The concept of 'activist art' is a fairly new encounter of art and politics, which positions itself differently than the concept of 'critically engaged art' (Groys, 2014). Presumably, the activist art requires new measurement methods, which involve a radical embedment of aesthetic categories in social sciences.

But the question of measurements simultaneously raises

1. Declaration of the Occupation of New York City" (2011.09.29), NYC General Assembly. Accessed at: <https://archive.org/details/DeclarationOfTheOccupationOfNewYorkCity> (2018.06.05).

2. Ibidem.

the question about the actual difference between art and activism nowadays.³ Hence, is it possible that the border is completely blurred? One may argue that the practice of merging aesthetic and social standpoints has its longstanding roots in the early avant-garde tradition as well as in SI actions which (at least in theory) aimed at resisting the “bourgeois institution of art” (McKee, 2016: 27). This argument is emphasised by McKee who claims: “Occupy took the avant-garde dialectic of “art and life” to a new level of intensity” (McKee, 2016: 32). This indiscernibility of life and art was supposedly revealed in the very structure of encampment established by OWS in Zuccotti Park. However, pointing at early avant-garde as a reference and source of validation for art activism creates various inconsistencies. As states Boris Groys: “The Russian avant-garde artists of the 1920s believed in their ability to change the world because at the time their artistic practice was supported by Soviet authorities. They knew that power was on their side. And they hoped that this support would not decrease with time. Contemporary art activism has, on the contrary, no reason to believe in external political support.” (Groys, 2014). The affirmation by former political system was supplemented by a “rejection of artistic tradition”,⁴ which does not fit the McKee’s attempt to aestheticize and spectacularise the historical moment of OWS through inserting it into the wider pedigree of art history.

Those issues are tackled by the fact how art in the era of advanced capitalism is perceived, hence as a product predestined to fulfil goals of the neoliberal market. Artistic production aims, according to certain “critical orthodoxy” (Bishop, 2016: 18), at affirming or suppressing the neoliberal system. Those distinctions cultivated by art criticism since the 1970s are usually supported by the idea of art liberating itself from the burdens imposed by the early modern theory. This concept of the political art lies closely to developed by Jacques Rancière idea of ‘aesthetic regime’ which grew out of the French Revolution (Rancière, 2006). Rancière’s theory informs us that art is unable to disconnect itself from politics. As pointed by Claire Bishop ‘aesthetic regime’ creates a certain paradox within the field of art,

according to which art always tries to shift away from politics but remains political in its attempt to promote “a better world” (Bishop, 2016: 27). Following those premises art activism as we experience nowadays does not seem to repress the idea of art, but rather focus on a usefulness of aesthetic practices (Groys, 2014), enacted in its political engagement and participatory politics.

Protest art supposedly endeavours participation, while taking into account its own spatiotemporal conditions and referring to such genres as “theatre, spectacle, and representation” (McKee, 2016: 101). The global diffusion of participatory art modes, which frequently challenge the artistic objecthood mark certain ‘social turn’, which constitutes the “change-factor altering the art world landscape” (Sholette, 2015: 177). Those modes were mediated through recent theories of socially engaged art practises such as Nicolas Bourriaud’s ‘relational aesthetics’ (2002) or Grant Kester’s ‘dialogical aesthetics’ (2004). ‘Social turn’ in art was traced by Claire Bishop (2016), who points at the growing importance of such terms as ‘interventionist art’, or ‘socially-engaged art’ (Bishop, 2016: 1). Those practices shift away from the autonomous artwork which prompts a passive mode of perception replacing it with an open, socio-political process predestined to elicit participation, or specific reaction among its spectators.

Without a doubt to consider protest as art requires to move beyond its traditional boundaries. As points Sylvia Kolbowski protest itself is the evidence of increasing disappointment with art institutions and art criticism which seem not to fulfil their role as a mediator of artistic practices in the era of crisis (Kolbowski, 2012: 78). The occupiers’ desire to disconnect themselves from the mainstream art institutions associated with the interest of 1% lead to the idea of “de-disciplining” of art, which “include nonart disciplines alongside or in place of curatorial practices and alongside or in place of institutionalized art practices.” (Kolbowski, 2012: 76). The exclusion of nominalism within art practices supposedly would allow artists to leave the institutional frames identified as a neoliberal construct.

3. Noah Fischer, member of Occupy Museum group, when asked about differences between an artist and activist today answered: “Right now I am not interested in these definitions and actually don’t accept them. They must open up to and change to be useful in the world we are heading towards”. In: Stange, Raimar. “An Occupied Biennial” (Interview, 2012.06.26). Available at: <https://frieze.com/article/occupied-biennial> (2018.08.29).

4. This is one of the points made by Claire Bishop in the discussion on Yates McKee’s book carried on e-flux platform. Available at: <https://conversations.e-flux.com/t/strike-art-question-1-lets-talk-about-yates-mckees-2016-book-on-art-activism-occupy/3483> (2018.09.01).

So how can we pinpoint the very idea of the protest art? Following Yates McKee's rhetoric, we may determine the art of protest as an attempt to deconstruct the art world "as it exists within the discourses, economies, and institutions" (McKee, 2016: 6). Those actions usually aim to elicit participation through "direct action, collective affect, and political subjectification" (McKee, 2016: 6). The art of protest supposedly recognises our living situations with all economic, spatial, social, and historical preconditions which define it. Supposedly it is willing to ask uncomfortable questions regarding those premises, pointing at the urgency and validity of certain issues. Those conditions may be a sign of a shift from the political art which takes as its mission to critically reflect upon the present to the one which takes as its aim to occupy various spatiotemporal concepts in an attempt to transform those matters.

But what happens when those impulses of protests are moved from the street to the mainstream art institutions? The OWS movement attempted to include all voices,⁵ wishing for people to "assert power"⁶ through presentation of their grievances addressing the political, economic and social matters. Those effective attempts to elicit participation constituted one of the biggest powers of the movement, materialized in such actions as the *People's Mic*. As the political and social power of Occupy lied in its ability to engage, enclosing the movement within the walls of art gallery may jeopardize those efforts due to a rather passive model of spectatorship prompted by the most of art institutions. Furthermore, the political content and ambitions of the project may be compromised and exchanged for a commodity consumed by the gallery public.⁷

Since OWS obtained public attention in the late 2011, the contemporary art world had attempted to benefit from its historical momentum implementing it into various art events, which addressed the Occupy as the political and artistic phenomenon. While the activists often attempted to use those invitations from mainstream art institutions as a possible platform to promote the movement itself, the curators seemed to be willing to endorse the political moment of Occupy, but not without using its rhetoric "for their own power structures and

practices" (Fowkes, 2012). The implementation of protest art in the institutional frames besides risking of being contained and appropriated by the art institution with all cognitive capitalism it entails (Fowkes, 2012) creates a dichotomy regarding the actual function of the presented artwork which is not allowing us to recognize if the presented object is just an aesthetic concept or something aimed at an actual change.

At the forefront of the events which employed the Occupy movement into its structures came Berlin Biennale 7 (BB7) under the title "Forget Fear". The event curated by Artur Zmijewski remains "the most radical experiment to date in incorporating occupiers into a mainstream art event" (Fowkes, 2012). BB7 sought to contain the political message of Occupy, through its documentation and endorsement, but as points Sebastian Loewe became instead a symbol for deterioration of the movement, "at least in the Western world" (Loewe, 2015). What kind of missed strategies did, however, determine the failure of this event?

First of all, it is important to take a closer look at the institution of Biennale and its meaning to the contemporary art world and the global art market. In a certain way, one cannot fail to notice that Biennials have become a certain type of fetishes for the art world. This phenomenon referred to by some researchers as "biennialisation" (Frascina, 2013) depicts institution of Biennale as the powerful establishment, which take as its aim promoting art on the global markets. This emphasis put on the institution of Biennale take its roots in a tendency developed since the late 1990s for Biennials to be spaces for critical interventions (Kompatsiaris, 2017: 4) which chase the goals of the early avant-garde to present renewed art for the renewed society. They are, doubtlessly quite prestige events, which are consequently "harnessed to urban and national campaigns of branding" (McKee, 2016: 13). Contemporary Art Biennale supposedly redefines art and its approach, "opening itself to the world and its contradictions; to the world of politics and critical theory; to the world of business and creative branding; to the world of flexible labour and urban renewal; to the world of left-wing activism and social intervention."

5. «Declaration of the Occupation of New York City» states: "Join us and make your voice heard!"

6. „Declaration of the Occupation of New York City”, NYC General Assembly. Accessed at: <https://archive.org/details/DeclarationOfTheOccupationOfNewYorkCity> (2018.06.05).

7. As pointed by Bishop this critique can be extended to the most of participatory practices (Bishop, 2016: 37)

(Kompatsiaris, 2017: 2). Therefore, Biennials are seen largely as spaces which emphasise political over aesthetic experiment (Kompatsiaris, 2017: 5). Those premises are supplemented by the attempts to engage Biennials' visitors in such participatory activities as conferences, workshops, etc.

The implementation of the Occupy movement into BB7 Berlin Biennale took place through the "occupation" of the main space on the ground floor of the KW Institute for Contemporary Art. The activists staged protest camp using "installation" of tents, posters, and signs inhabited by the occupiers. The group of occupiers established from the joint forces of members of Occupy Museums New York, Occupy Berlin, Blockupy and M15 movements attempted to mark their activity during the Biennale through creation of the platform for political discussion, collective learning, and exchange of the ideas, simultaneously using the ability to promote the movement and its aims on the international dimension (Loewe, 2015).

Following this approach, we may assume that the participation in the BB7 served for the activist as an instrument and wasn't aimed at the actual occupation of the Berlin Biennale, or the KW Institute for Contemporary Art (Loewe, 2015; Lütticken, et al., 2012). The independence from the "logic of the institution" and power structures was supposedly guaranteed by the curatorial team of BB7⁸: Artur Zmijewski, Joanna Warsza, Sandra Teitgte and Igor Stokfiszewski who asserted that Occupy is "a situation that we don't curate, supervise, or assess."⁹

Those premises provoked various questions regarding the power relations between occupiers and the BB7 curators. Lütticken et al., while renouncing some of the occupiers' ideas like "Autonomous University" as useful, rendered that "the refusal to go beyond an unfocused montage of accepted signs and slogans does not exactly bode well" (Lütticken, et al., 2012). The issue of occupation "by invitation" (Lütticken, et al., 2012) seemed not to fulfil its proclaimed goals of occupying

and transforming falling rather into the institutional logic and embracing it unwillingly. "If one considers art to be the appropriate instrument to promote political ideas, it is unlikely that the target of one's protest will be the art institution or the art exhibition that one intends to use." (Loewe, 2015).

The Incorporation of Occupy into Berlin Biennale had attracted ferocious critique, which frequently referred to the appropriation of the movement by curators and institution, as well as neutralisation of its political ambitions (Lange, 2012; Pinto, 2012). Zmijewski well known from his polemical artworks to which he refers as "applied social arts" (Zmijewski, 2007) was criticised for exploiting the social movement in order to extend and endorse his own practices (Pinto, 2012; Lütticken, et al., 2012; Lange, 2012). Ana Teixeira Pinto demonstrates one another inconsistency of the curatorial team's strategy: "the biennial relapses into yet another pragmatic contradiction, upholding the very distinctions it seeks to erase. If true art is the art of direct action, why are the "activist" artists neatly distinguished from the "artist" artists?" (Pinto, 2012).

Those accusations, however, seem frail next to the discussion provoked by the bizarre situation in which activist living on the side of the exposition could be seen by Biennale visitors from the viewing platform. As those conditions started to dangerously resemble "nineteenth century colonial exhibitions with their exhibitions of "savages."" (Lütticken, et al., 2012), the ground floor of the KW was quickly denounced as a "human zoo". Consequently, Zmijewski was discredited for instrumentalization of the activists and the movement itself. Similar words of criticism came from the occupiers themselves e.g. Occupy Museum in the statement published on their website refers to Zmijewski's practices at BB7 as "an Occupy time-capsule and tomb that historicizes and deactivates the movement" in which they "unwittingly agreed to play a role".¹⁰ To this critique responded Noah Fischer (a member of Occupy Museums himself), asserting that victimisation of the activists was rooted in a cynicism of

8. The Curators assessed that the Occupiers are "independent and not obligated to follow the logic of the institution". In: "Letter from the Biennale staff to the participants in Indignados/Occupy Biennale". Available at: <https://www.facebook.com/notes/occupy-berlin-biennale/letter-from-the-biennale-staff-to-the-participants-in-indignadxsoccupy-biennale/179728402147458> (2018.09.03)

9. Zmijewski, Artur. "7th Berlin Biennale for Contemporary Politics". Available at: <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/o-archiwum> (2018.10.17).

10. "Occupy Museums and the 7th Berlin Biennale" 01 June 2012. Available at: <http://occupymuseums.org/index.php/actions/43-occupy-museums-and-the-7th-berlin-biennale> (2018.09.06)

the art world “who mostly failed to pay closer attention to the actual political process or cede the possibility of agency to activists” (Fischer, 2015: 29).

Nevertheless, as reported by Fischer, the tension which grew between the occupiers and the curators escalated in “a few acts of vandalism” (Fischer, 2015: 30). Those actions included ejecting from the KW Institute Spanish activists accused of painting on the institution’s elevation, followed by paint spilled on top of Zmijewski’s head by the member of Pixadores group (Fischer, 2015: 30). This backlash except creating resentments within the activist groups simultaneously depicted BB7 as a rather hypocritical institution, which from the one side engages in promotion of the political ideas of OWS, but from the other obeys the logic of the neoliberal market. In this situation Occupy Museums attempted to mark its position submitting a project entitled “You can’t curate a movement” which had as its aim implementation of non-hierarchical structures at BB7 and in the KW Institute. The approval of the proposition and creation of open assemblies and working groups during BB7 were rendered by the occupiers as a success in their attempt politicise the institution (Fischer, 2015: 32), albeit their efforts did not seem to have any lasting effects.

Looking back at the presence of the Occupy movement at BB7 is hard to overlook its failure in challenging the modes in which functions the mainstream art institution. The criticism which grew out of employing the group of activists in the exposition as well as the issue of occupation “by invitation” (Lütticken, et al., 2012) created various antagonisms. Those antagonisms

inform us about certain art power relationships, which remain unnoticed by the most of gallery visitors. It is still the common assessment to consider the major art institutions as neutral platforms for critical evaluation, which do not fall into the logic of the capital market. As points Fischer, challenging this notion was an important motivation for OWS to progress into those institutions (Fischer, 2015: 17). The unfortunate implementation of occupiers directly into the exposition space, which lead to the transformation of the movement within the institution itself (Loewe, 2015) proves only the inability for anyone to stand outside of the neoliberal system.

Even though the heyday of the OWS has passed, the protest culture which sprung up with its activation remains a part of our present. Following the decade marked by various types of crises and a shift to the political right, we are witnessing influential social movements which address various forms of resistance to hierarchical and exclusive structures. The revolts continue to explode, also within the art world. One can mention a boycott of the 19th Sydney Biennale, where artists demanded to revoke cooperation with one of the event’s sponsors Transfield Holding invested in building immigrants’ detention centers, or the artists’ call during the 31st São Paulo Biennale for the institution to return funds received from the Israeli government. The “new artistic subject” (Sholette, 2015: 185) born out of OWS continues to inform us about changing political imagery, placing itself among other socially-orientated, participatory practices, and marking a new current in politically engaged contemporary art rather than proclaiming its end.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- APTER, Emily — "Occupy Derivatives! Politics "smallest p"". *October*, 142 (2012), 86-106.
- BIDDLE, Erika — "Re-Animating Joseph Beuys' "Social Sculpture": Artistic Interventions and the Occupy Movement". *Communication and Critical/Cultural Studies*, 1 (2014), 25-33.
- BISHOP, Claire — *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas — *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du Réel, 2002.
- DEUTSCHE, Rosalyn — "Occupy Response". *October*, 142 (2012), 42-3.
- FISCHER, Noah — "Agency in a Zoo: The Occupy Movement's Strategic Expansion to Art Institutions". *FIELD A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 2 (2015). Available in <http://field-journal.com/issue-2/fischer>. (2018.09.01).
- FOWKES, Maja and Reuben — "#Occupy Art". *Art Monthly*, 359 (2012). Available in <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/occupy-art-by-maja-and-reuben-fowkes-september-2012> (2018.08.20).
- FRASCINA, Francis — "Berlin, Paris, Liverpool: 'Biennialization' and Left Critique in 2012". *Journal of Curatorial Studies*, 1 (2013), 2-31.
- GROYS, Boris — "On Art Activism". *E-flux journal*, 56 (2014). Available in <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (2018.08.28).
- HARCOURT, Bernard E. — "Political Disobedience". *Critical Inquiry*, 1 (2012), 33-55.
- KESTER, Grant — *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- KOLBOWSKI, Silvia, et al. — "The Social Artwork". *October*, 142 (2012), 74-85.
- KOMPATSIARIS, Panos — *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. New York and London: Routledge, 2017.
- LANGE, Christy — "7th Berlin Biennale". *Frieze*, 148 (2012). Available in <https://frieze.com/article/7th-berlin-biennale> (2018.08.29).
- LOEWE, Sebastian — "When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7". *FIELD A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 1 (2015). Available in <http://field-journal.com/issue-1/loewe> (2018.05.30).
- LÜTTICKEN, Sven, et al. — "Propaganda of the Deed". *Texte zur Kunst*, 86 (2012). Available in <https://www.textezurkunst.de/86/propaganda-der-tat/> (2018.09.01).
- MANSOOR, Jaleh, et al. — "Occupy Response". *October*, 142 (2012), 48-50.
- MASON, Paul — "Does Occupy signal the death of contemporary art?". *BBC News Magazine*, (2012). Available in: <https://www.bbc.com/news/magazine-17872666> (2018.04.05).
- MCKEE, Yates — *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. London and New York: Verso, 2016.
- PINTO, Ana Teixeira — "7th Berlin Biennale". *Art Agenda*, (2012). Available in <http://www.art-agenda.com> (2018.08.23) (2018.08.26).
- RANCIÈRE, Jacques — *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2006.
- SCHOLETTE, Gregory — "Occupy the Artworld? Notes on a Potential Artistic Subject". DIMITRAKAKI, Angela. LLOYD, Kirsten (ed.) — *Economy: Art, Production and the Subject in the Twenty-first Century*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015, pp. 174-85.
- ZMUJEWSKI, Artur — "Stosowane Sztuki Społeczne". *Krytyka Polityczna*, 11-12 (2007). Available in <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoleczne/> (2018.06.20).

A OBRA DE ARTE NA ERA DA SUA SELFIEZAÇÃO: EMPODERAMENTO, ENXAMES SOCIAIS E HIGIENISMO ESTÉTICO

THE WORK OF ART IN THE AGE OF ITS SELFIESATION: EMPOWERMENT, SOCIAL SWARMS AND AESTHETIC HYGIENISM

Vasco Medeiros

Artis — Instituto de História da Arte, FLUL
ICLP, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, FLUL
medeiros@campus.ul.pt

RESUMO

Este ensaio pretende analisar o impacto das coetâneas práticas de auto-representação, vulgo *selfie*, nas tradicionais formas de fruição do objecto artístico. As inúmeras transformações do papel ontológico do objecto artístico, decorrentes, na última década, do surgimento de novos conceitos de “socialização visual”, obrigam a uma releitura do célebre ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. Com efeito, por detrás do fenómeno que a recorrente *selfiezação* do mundo impõe, assiste-se hoje a uma clara injunção do sujeito/observador sobre a «aura» e poder do objecto artístico. Esta notória dessacralização promove o empoderamento icónico do sujeito em detrimento da «aura» do objecto artístico, descaracterizando-o e remetendo-o para as inconscientes arenas que os enxames sociais representam. Este facto, tem motivado o ressurgimento de ameaçadores fenómenos de denuncia de “arte degenerada”, promovidos por um renovado e avassalador higienismo estético.

PALAVRAS-CHAVE

W. Benjamin | *Selfiezação* | Empoderamento | Enxames Sociais | Higienismo Estético

ABSTRACT

This essay focus on the impact of contemporary practices of self-representation, also known as *selfie*, in the traditional forms of fruition of the artistic object. The many transformations of the ontological role of the artistic object, resulting in the last decade from the appearance of new concepts of “visual conviviality” have led us to read again the famous essay by Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In fact, behind the phenomenon the recurring *Selfiesation* of the world we witness a clear injunction of the subject/observer on the «aura» and power of the artistic object. This clear desacralisation promotes the symbolic empowerment of the subject in detriment of the «aura» of the artistic object, changing its nature and bringing us to the unconscious arenas the social swarms do represent. This fact has led to the resurgence of threatening phenomena of denunciation of “degenerative art” under a growing and overwhelming aesthetic hygienism.

KEYWORDS

W. Benjamin | *Selfiesation* | Empowerment | Social Swarms | Aesthetic Hygienism

AURAS, XÉROXS E SELFIES

“O sujeito narcísico actual percebe tudo como simples efeitos de sombra de si mesmo. É incapaz de ver o outro na sua alteridade” (Han 2016b, 80).

Para o leitor acostumado às diversas problemáticas habitualmente associadas à história da arte, o título deste artigo certamente recordará algo vagamente familiar. Com efeito, invocamos aqui, oitenta e dois anos depois da sua redacção e sessenta e três da sua publicação, o célebre ensaio de Walter Benjamin *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, um dos legados maiores do efémero filósofo (Benjamin 1992). Efemeridade, entenda-se aqui, enquanto sinónimo da brevidade com que a sua vida decorreu, e não no que respeita à profundidade ímpar do seu pensamento filosófico, caracterizado por Theodor Adorno como uma eterna reconciliação do mito. Será precisamente o mito, enquanto reverberação objectificada da arte, que Benjamin pretenderá caracterizar através do conceito de «aura» do objecto artístico e da impermanência da mesma face às problemáticas associadas à reprodutibilidade das imagens (Benjamin 1992, 16, 70). Para Benjamin, o conceito de «aura» representa uma eterna presentificação de um passado distante que “repousa” em cada objecto artístico, uma espécie de “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja”. Manifestação essa, cujo desígnio último é o de nunca se desligar completamente da sua função ritual: “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro” (Benjamin 1992, 81, 82). Por ritual, entenda-se a transferência tipológica entre uma forma simbólica e um «fazer» específico¹.

Benjamin, não obstante o facto de reconhecer que a obra de arte sofreu desde sempre uma incosequente, e sobretudo, didáctica reprodutibilidade, denota, no entanto, que os novos meios e processos técnicos do século XX, inauguram uma vertigem criadora, mas também todo um conjunto de novas problemáticas e reflexões. No seu entender, a simples introdução destes novos

suportes conduzirá a uma abdução, não apenas do reverberante imagético, mas sobretudo, da função ontológica e autenticidade do objecto artístico: “No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos” (Benjamin 1992, 76, 77). A autenticidade da cópia deflecte-se, porém, da «aura» do objecto real, visto que no seu entender, a autoridade do mesmo dilui-se através dos processos de reprodutibilidade. Esta diluição advém daquilo que Benjamin caracteriza como a ausência mais flagrante que a reprodução impõe ao objecto artístico — “o aqui e agora da obra de arte” — em suma, a sua existência singular num único e determinado lugar. Não obstante esta evidente dissolução e recusa do domínio da tradição que a reprodução do objecto traduz, a sua reprodutibilidade traduz-se numa ocorrência em massa. De facto, Benjamin vê abrir-se com esta inovação, uma renovada e inaudita universalidade do objecto artístico — material ou imaterial — tornando possível a sua reunião remota com quem o apreende (Benjamin 1992, 77 — 79).

Constata-se, porém, que a contemporaneidade trará outras problemáticas que conferem ao ensaio Benjaminiano, se não uma absoluta obsolescência, uma urgente e necessária revisão conceptual. O próprio parece intuir precisamente essa necessária revisão periódica de acordo com os grandes ciclos de transformação/convulsão social: “Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial” (Benjamin 1992, 80). E de facto, que outro período da história se não o presente, ilustra de forma tão cabal esta afirmação? Com efeito, os recentes processos tecnológicos que a revolução digital introduziu, impulsionadores, mas também impulsionados pelos novos «enxames» sociais, sensoriais e imagéticos, obrigam a uma profunda reflexão em torno do poder que a selfieização do objecto artístico introduz tanto na sua

1. Para Martin Heidegger, a obra de arte é com efeito uma coisa fabricada, à qual se reúne, no entanto, algo de «outro», i.e., a alegoria e/ou o símbolo. O carácter de coisa da obra de arte, reside, portanto, na matéria que suporta o campo de enformação artística (Heidegger 2008, 13,14 — 19).



Fig. 01 · Selfieização da obra de arte. A partir de um original de Alessandro Luerti. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/aleluerti/24200632736/> (2018-09-11).

fruição como na sua musealização e realização ontológica. De facto, perante a sobreposição visual do indivíduo face ao objecto artístico, importa reflectir acerca da integridade e continuidade da «aura» inequívoca que Benjamin lhe confere, e sobretudo, meditar em torno dos processos de “contaminação” decorrentes dessa prática. Tratar-se-á de um processo inconsciente que procura fundamentalmente uma transferência e apropriação do “poder” de sedução do objecto artístico? Ou será fruto de uma mera des-sacralização ou até iconoclasmo do mesmo face ao empoderamento do indivíduo?

Byung-Chul Han, procurando responder a algumas questões em torno desta problemática, infere em parte as mesmas conclusões que Walter Benjamin havia já

deduzido no que respeita aos processos de reprodutibilidade imagética: “As imagens, na medida em que, enquanto reproduções, representam uma realidade optimizada, destroem precisamente o valor icónico original da imagem. Tornam-se reféns do real”. Han, porém, identifica na revolução digital contemporânea, uma vertigem iconoclasta indefectível através do aparente dilúvio imagético com que diariamente somos submergidos: “Tornadas consumíveis, as imagens destroem a semântica e a poética particulares da imagem, que é mais do que uma simples cópia do real” (Han 2016a, 39-40). Este ensaio pretende ampliar ainda mais este diálogo encetado por Benjamin e Han, contrapondo às problemáticas associadas à reprodutibilidade técnica e digital das obras de arte, o fenómeno da sua *Selfieização* [Fig. 01].

BREVE HISTÓRIA DA CONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA

Antes, porém, de analisar em profundidade as problemáticas associadas a estas práticas de auto-representação, importa reflectir sobre questões a montante deste processo, ou seja, associadas à musealização dos próprios objectos artísticos. Com efeito, constata-se que o modo e a forma como a sua apresentação é pensada, influi directamente na forma como os processos de *selfieização* decorrem. De facto, para contextualizar de forma congruente esta questão, importa reflectir sobre múltiplos processos de fruição da arte, e sobretudo, analisar a transformação comportamental dos públicos entre os finais do século XIX e a segunda metade do século XX. Efectivamente, alguém que tenha visitado com assídua frequência nas últimas décadas, alguns dos ícones incontestáveis da história da arte como a *Mona Lisa* do Louvre, o *Retrato dos Arnolfini* da National Gallery, as *Meninas* do Prado, a *Guernica* do *Buon Retiro* no Reina Sofia, e porque não, os controversos painéis ditos de *S. Vicente* do MNAA, terá notado certamente grandes modificações no processo de observação dos objectos artísticos, e sobretudo, nos mecanismos de apropriação imagética dos mesmos.

As próprias dinâmicas corporais em que a observação decorre, e a maior ou menor proximidade para com o objecto, transformam-se na exacta medida em que se transforma a percepção sensorial do observador. Diferentes objectivos configuram diferentes processos de assimilação, resultando hoje numa clara fixação do objecto artístico enquanto instrumento de empoderamento intelectual que importa decifrar nas suas mais diversas manifestações. O distanciamento da obra de arte, parece obedecer, de facto, a um qualquer desígnio imperativo incapaz de demover a mistificação. Com efeito, segundo Byung-Chul Han, sem distância, a mística não sobrevive, sendo que este princípio parece igualmente aplicar-se à lenta e progressiva libertação de inúmeros objectos artísticos dos sarcófagos em que se encontravam encerrados nas últimas décadas² (Han 2016b, 14).

Exemplo paradigmático deste processo de humanização do objecto artístico em detrimento da sua mistificação, é o célebre retrato da jovem Lisa Gherardini, eternizada por Leonardo, e de resto, invocada no seu singular poder de atracção e «aura» por Walter Benjamin como exemplo paradigmático de um transcontexto associado a uma reprodutibilidade exacerbada. O que se assiste, com efeito, é que a relação mítica entre o observador e o objecto artístico varia de acordo com os fluxos socioculturais, e sobretudo, com a forma como se comunica e traduz essa mesma relação. O museu enquanto *landmark*, constitui na óptica de Benjamin, uma existência única que, “cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela [a arte] esteve submetida”³ (Benjamin 1992, 77). Será, portanto, também no museu que os grandes movimentos de ruptura e transformação na relação entre o observador e o objecto artístico ocorrem, constituindo a história dos diversos dispositivos de exposição ao longo dos últimos séculos, um claro indiciador dessas mesmas alterações. Com efeito, as transformações ocorridas no modo como a célebre obra de Leonardo tem sido exibida, ilustram de forma eloquente os diversos diálogos estabelecidos ao longo dos últimos duzentos anos — ora em surdina e anonimato, ora com clara vozaria e celebridade — caso da presente solução. Ilustram também, que o próprio conceito de «aura» do objecto artístico, ao contrário da tese Benjaminiana, não se constitui como um somatório progressivo, mas ao invés, assume dinâmicas e variáveis de todo imprevisíveis. De facto, as primeiras representações dos dispositivos de exposição da obra, comprovam precisamente esse facto, i.e., uma perfeita condição de anonimato da mesma face a uma disposição heteróclita, caótica e um impressivo e denotado *horror vacui* [Fig. 2]. Desde a sua entrada no *Musée du Louvre* em 1797, até à sua instalação definitiva na *Salle des États* em 2005, onde se encontra actualmente, a obra tem ilustrado na perfeição os diversos processos de fruição, e sobretudo, o modo como a

2. Caso sintomático, por exemplo, da *Guernica* que exposta desde 1981 num sarcófago no *Casón del Buen Retiro* do Prado, sofrerá uma aproximação singular para com o observador a partir da sua transferência para o Reina Sofia em 1992. A proximidade para com o limiar da obra, destrói em parte a aparente inacessibilidade da sua fruição, contribuindo, paradoxalmente, para uma dessacralização da mesma.
3. Existência essa de que Heidegger questiona a natureza, se intrínseca ou extrínseca à própria realidade ontológica da obra de arte. Com efeito, Heidegger dissocia a verdade do objecto artístico do funcionamento das coisas no mundo da arte, “[...] no meio de toda esta diversa manipulação, vêm as próprias obras ainda ao nosso encontro?” (Heidegger 2008, 31).



Fig. 02. La Grande Galerie, c. 1795, Hubert Robert (1733-1808); Óleo sobre tela; 37x41 cm, Musée du Louvre, Paris. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_The_Grande_Galerie_-_WGA19594.jpg (2018-09-11).



Fig. 03. Vista do Salon Carré, 1861, Giuseppe Castiglione (1829-1908); Óleo sobre tela; 69x103 cm, Musée du Louvre, Paris. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Castiglione_-_View_of_the_Grand_Salon_Carr%C3%A9_in_the_Louvre_-_WGA4552.jpg (2018-09-11).

função do objecto artístico se transfigura de acordo com as grandes transformações sócio-sensoriais da humanidade⁴.

De facto, as primeiras representações imagéticas da obra no Musée du Louvre, confirmam o sintoma da crise da pintura denunciado por Benjamin. Este designa como origem deste processo, as problemáticas associadas à observação simultânea de pinturas por parte dos grandes públicos, desencadeadas pela pretensão da obra de arte em dirigir-se às massas (Benjamin 1992, 101). Com efeito, alguns desses “retratos” do Louvre, ilustram precisamente a multiplicidade caótica e uma denunciada aleatoriedade na fixação e exibição das obras de arte, aparentemente sem qualquer nexu ou critério elegível [Fig. 03]. O momento de transição ocorrerá em 1920, nove anos após o célebre furto da *Gioconda* e seis após a sua devolução ao *Louvre*, com o regresso da obra à *Grande Galerie*, desta vez, enquadrada por um dispositivo expositivo claramente distinto que se manterá até 1966. Esta mudança, anuncia já uma clara transformação na relação do sujeito com a obra de arte, em

grande medida pela inegável celebridade que a acção de Vincenzo Peruggia lhe veio conferir. De facto, com esta disposição, procurou-se uma renovada centralidade seguindo o modelo das tribunas dos *Uffizi* de Florença, tendo o centro da *Grande Galerie* sido isolado por cortinas, fechando parcialmente o espaço e conferindo à pintura uma renovada notoriedade (Delieuvin s.d., 9 – 11). No decorrer da década de sessenta, um outro episódio iria contribuir para a singularidade crescente da obra. Com efeito, entre Março de 1962 e Março de 1963, a obra viajaria aos estados Unidos por anuência do Ministro da cultura, à época André Malraux, a um pedido expresso de Jacqueline Kennedy, tendo a mesma realizado um périplo entre a *National Gallery* de Washington e o *Metropolitan* de Nova York (Gelfand 2013). Será precisamente no decorrer desta viagem, e sobretudo no período decorrente, que a «aura» e a mitografia em torno da pintura encontrarão um substancial vigor. As imagens da época constituem uma preciosa e eloquente prova desta lenta, mas poderosa relação de uma obra com um público massificado. De facto, se por um lado ilustram de forma inequívoca o poder

4. Perdoar-nos-ão o neologismo, mas este assume especial relevância na actual dinâmica dos exames sociais, enquanto prova de como as alterações sensoriais e receptivas do mundo acompanham movimentos de grande dinâmica social. A percepção do mundo, a sua fixação imagética e a relação com este imaginário colectivo, assume hoje especial relevância comportamental, nomeadamente através de processos de integração e/ou aceitação social de contornos claramente bizarros.



Fig. 04. Line of people waiting in front of the Museum to see the Mona Lisa, 1963. Disponível em <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4> (2018-09-11).

mobilizador da arte, através da representação das longas filas de espera no *Metropolitan*, por outro, configuram uma prova cabal das semelhanças entre a fruição artística e a experiência contemplativa [Fig. 04]. A postura de contemplação perante o ícone, e sobretudo, o notório *pathos* com que esta decorre, são aspectos sintomáticos de uma relação de respeito entre o observador e o objecto artístico, algo que Byung-Chul Han caracteriza de forma mais genérica, como condição fundamental da esfera pública (Han 2016a, 13) [Fig. 05]. O acumular de significado que este périplo representou no transcontexto da obra, resultaria, logo após o seu regresso ao Louvre, numa nova reconfiguração do dispositivo de exposição. A partir de 1968, não obstante o facto de figurar lado a lado com outras obras, a *Gioconda* seria enquadrada por um painel de segurança. Em 1974, antes de um segundo périplo que a levaria ao Japão e à ex-URSS, a obra seria exibida na *Salle des Etats* pela última vez como uma obra normal, num enquadramento

expositivo pouco distinto daquele empregue no *Salon Carré* em 1909. Será precisamente durante o período desta ausência, que será construído o primeiro sarcófago blindado na *Salle des États*, onde a obra repousará até 1992, data em que transita novamente para a *Grande Galerie*, onde ficará encerrada num segundo sarcófago obscurecido até 1995 [Fig. 06]. Entre 1995 e 2001, a obra regressará novamente ao primeiro sarcófago da *Salle des États* (Delieuvin s.d., 16 — 19). A obscuridade reinante dentro deste, alterada do exterior por um vigilante em permanência junto à obra, dependia agora do maior ou menor número de flashes que se manifestassem aquando da sua esporádica iluminação. A voragem e devoção de um mundo fotográfico pré-digital, onde a reprodutibilidade técnica das imagens ainda se encontrava limitada por um sem número de condicionalismos⁵, conferia ao objecto artístico uma dimensão desmesurada, cuja contemplação se confundia com um qualquer processo soteriológico. Com efeito, a proibição do seu

5. Nomeadamente a questão da não-instantaneidade, ou seja, o facto de o resultado da experiência decorrer num intervalo de tempo dilatado entre a tomada da imagem e a sua recepção póstera. Essa espera, integrada no vivenciar da obra de arte, comungava de certo modo dos processos de intemporalidade que caracterizam a «aura» do objecto artístico. Os actuais métodos de reprodução digital, não apenas permitem instantaneamente a visualização e manipulação da imagem obtida, como a sua imediata partilha pelos enxames. Essa ruptura imediata com a “lonjura” temporal que a obra transporta, constitui, a nosso ver, um elemento de rasgo com a sua natureza ontológica.



Fig. 05. Elevated view facing west with people waiting in line to see the Mona Lisa, 1963. Disponível em <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4> (2018-09-11).



Fig. 06. A Gioconda na Salle des États, 1995-2001. Disponível em <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf> (2018-09-11).

registro, intensificava as semelhanças entre a obra e uma divindade velada, que repousando no santo dos santos, era revelada esporadicamente, aumentando deste modo o desejo de contemplação dos observadores. Este processo de fixação fotográfica, mediante a brevidade em que decorria, facultava uma transposição contemplativa entre a obra e o sujeito, num qualquer processo com contornos claramente devocionais.

A transferência da obra entre 2001 e 2005 para a *Salle Rosa* por motivos de renovação da *Salle des États*, contribuirá ainda mais para a intensificação do fenómeno, já que a iluminação sumária da obra, se encontraria

agora associada a um espaço exíguo, com inevitáveis consequências no fluxo de visitantes [Fig. 07]. Finalmente em Abril de 2005, com a transferência definitiva para a *Salle des États*, a obra assumirá a sua actual configuração despida do sarcófago que a encerrava, encontrando-se agora protegida por um simples painel de vidro (Delieuvain s.d., 20 – 21). Esta é a disposição actual — aquela que permite que multidões se acotovelem perante a obra — num desejo premente de abduzir um pouco da sua «aura» em proveito próprio [Fig. 09]. De facto, muitos serão os visitantes da *Salle des États* cuja percepção se dissipa exclusivamente no poder da avassaladora «aura» que a pequena obra de Leonardo detém⁶.

6. Com efeito, a configuração expositiva actual, constitui um genuíno e lídimo confronto de dimensões bíblicas. De facto, a disposição eleita contrapõe em paredes opostas, a Gioconda, com os seus efémeros 77x53 cm às Bodas de Caná de Paolo Veronese com uns impressionantes 677x994 cm. Não obstante este diferencial avassalador, a obra do Mestre Florentino parece constituir hoje, um buraco negro para o qual convergem todas as atenções, atraindo toda e qualquer percepção exógena à sua exiguidade. Curiosamente, as duas obras mantêm este diálogo desde pelo menos 1861, data em que a Gioconda foi selecionada para figurar no *Salon Carré*, onde figurava igualmente a gigantesca tela de Veronese. Uma pintura de 1898 de Louis Bérour, representa-as já nesse confronto, no entanto, a exiguidade expositiva típica do século XIX, dissipava por completo a «aura» da pequena pintura. Uma outra pintura de Samuel Morse, reforça esta ideia ao representar a obra de Leonardo num posicionamento claramente aleatório e periférico face à grande obra de Veronese. Uma fotografia de 1909 permite confirmar que este estranho diálogo permanecerá até 1920, data em que a Gioconda foi transferida para a *Grande Galerie*. A partir de 1966, esse diálogo foi retomado com a transferência da obra para a *Salle des États*, local onde permanecem as duas actualmente. Vide (Delieuvain s.d.).

SELFIZAÇÃO: *NON ERAT HIC LOCUS*

Nas últimas décadas, as habituais dinâmicas de observação em torno da obra não se alteraram de forma notória, e a necessidade de fixar um registo icónico da obra manteve-se, não obstante o advento do digital. Nos últimos anos, porém, com o advento da prática da *Selfie*, esta relação seria alterada. Apesar de nomeada como *praxis* fotográfica em 2002, será fundamentalmente a partir de 2010, com o advento da partilha de imagens que o *Instagram* veio instituir, que o método viria a alcançar a notoriedade actual. Com efeito, nos últimos anos tem-se assistido a um fenómeno de inversão no sentido de observação da obra, passando o registo fotográfico da mesma a ser realizado de forma reversa, i.e., de costas para o objecto fotografado [Fig. 10]. Esta inversão de sentido na tomada da imagem, associada à aposição do rosto em primeiro plano, promove um fenómeno que Byul-Chul Han designa por desvanecimento do fundo, ou seja, pela perda do mundo. Esta alteração nos

tradicionais processos de registo/percepção da realidade, formam assim indícios estéticos de uma sociedade profundamente autorreferencial (Han 2016b, 24). Apesar de se constituir como uma prática genérica e pan-visual, importa, no entanto, questionar o papel da obra de arte neste processo. Cremos que será claramente a sua dimensão supra-humana a motivar no observador esse exercício de selfieização da «aura» do objecto mediante a aposição de um “Eu” à entidade que a obra de arte formaliza. Quanto menor a dimensão física da obra, maior o «aprisionamento» total no enquadramento que o sujeito obtém, apoderando-se este, através de um processo de abdução, de parte do estatuto icónico que o objecto detém.

Este processo visa garantir, mediante os mecanismos autoeróticos que o *Gosto* promove, a sua aceitação/satisfação nos exames sociais em que o observador se insere, pois, os processos de adicção do *selfie*,



Fig. 07 - A Gioconda na Salle Rosa, 2001-2005. Disponível em <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf> (2018-09-11).



Fig. 08. A Gioconda na Salle des États, a partir de 2005. Disponível em <https://focus.louvre.fr/sites/default/files/louvre-les-accrochages-joconde.pdf> (2018-09-11).



Fig. 09. A Petit Crowd to See the Dame, 2015, Max Fercondini. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/A_petit_crowd_to_see_the_dame.jpg (2018-09-11).

não resultam de um qualquer processo egocêntrico ou narcísico, mas antes de um tremendo vazio interior (Han 2016b, 24). Nesta materialização simultânea que a *Selfiezação* promove, tanto a aura do objecto como o referente do indivíduo confundem-se, preenchendo através do processo que Kant designa por «transferência sub-reptícia», esse vazio inicial (Kant *apud* Han 2016b, 33). Este fenómeno configura um processo de claro «refúgio na imagem», i.e., uma integração da imagem no quotidiano como princípio apotrópico e revitalizador: “Hoje as imagens não são apenas cópias, mas também modelos. Procuramos refúgio nas imagens para nos tornarmos melhores, mais belos, mais vivos” (Han 2016a, 39).

Para além do mais, constata-se que esta prática de *selfiezação* e de imposição do vulto do observador sobre a imagem reproduzida, motiva um deslocamento do objecto artístico para as periferias do enquadramento, facto que se reveste de especial significado [Fig. 11]. Com efeito, se Benjamin denunciava já a diluição da «aura» através da repetitividade dos processos mecânicos de reprodução, este fenómeno assume contornos

ainda mais lesivos para a integridade ontológica do objecto artístico. De facto, as práticas de reprodução anteriores à *Selfiezação*, apesar de dessacralizadoras, instituíam um enquadramento claramente centrado no objecto. Este aspecto, amplamente anfibológico, constitui-se ainda enquanto resquício devocional da obra de arte enquanto representação daquilo que Mircea Eliade designa por «*Simbolismo e Prestígio do Centro*» zona do sagrado por excelência (Eliade 1990, 22 – 28). A própria instituição do chamado «*Olho Príncipe*»⁷ com o advento da *perspectiva artificialis* no século XV, instalará um inequívoco poder a esta centralidade, configurando uma abertura em tudo semelhante aquela que Eliade entende constituir um inequívoco convite para que o indivíduo se torne periodicamente «*Contemporâneo dos Deuses*»⁸ (Eliade 1999, 104). A imposição do indivíduo sobre o centro outrora habitado pelo objecto artístico, representa, portanto, uma clara transferência mitológica do sagrado para a esfera do «Ser». Na contemporaneidade, essa sacralização do mundo — outrora dedicada à montanha, à árvore, à escultura ou à pintura — é agora preenchida pelo próprio indivíduo, *fons et origo* de toda a experienciação mítica. Segundo

7. O “Olho Príncipe” constitui a localização específica a partir da qual a construção perspectivada de uma obra se manifesta geometricamente coerente.

8. “Reintegrar o tempo sagrado da origem, equivale a tornarmo-nos contemporâneos dos Deuses, portanto a viver na presença deles (...) A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os antepassados míticos estavam presentes (...)” (Eliade 1999, 104).



Fig. 10· Selfiezação da obra de arte. Anónimo. A partir de um original disponível em <http://www.lavoixdunord.fr/308321/article/2018-01-31/le-maire-de-lens-ecrit-au-president-pour-inviter-la-joconde-au-louvre> (2018-09-11).

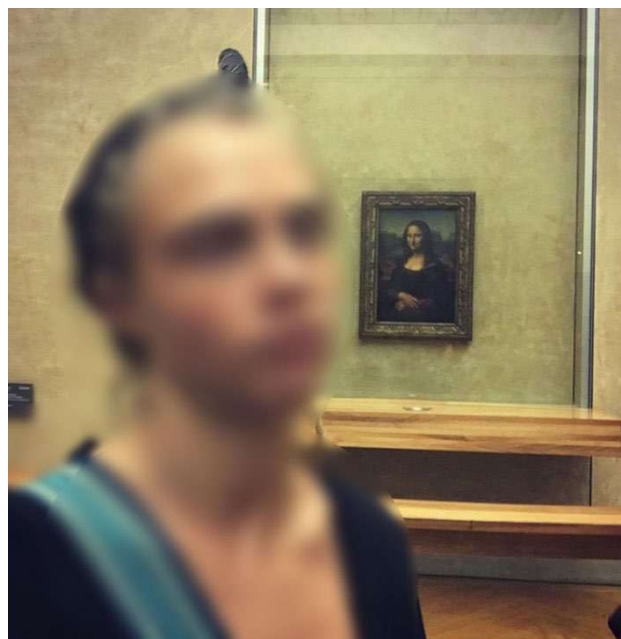


Fig. 11· Selfiezação da obra de arte. Anónimo. A partir de um original de Cara Delevigne disponível em <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3389224/Cara-Delevigne-pretends-flirt-storm-Mona-Lisa-painting.html> (2018-09-11).

Han, a experiênciação da natureza do belo exige do individuo uma figuração lateral e secundarizada, porém, esta encontra-se actualmente dominada por uma centralidade narcísica (Han 2016b, 77). A prática da selfiezação do mundo constitui disso prova, ao emular precisamente um dos princípios míticos que a humanidade sempre votou à divindade, ou seja, a concepção de que o «nosso mundo» se situa sempre no centro. O individuo contemporâneo, suplantando os tradicionais arquétipos, constitui-se assim de forma autónoma como o seu próprio *axis mundi*, substituindo-se à natureza da arte enquanto fulcro de alteridade (Eliade 1999, 55).

As próprias práticas museológicas, emulam ainda hoje e talvez de forma inconsciente, o paradigma dessa mesma centralidade. Cada objecto, constitui um centro no qual o observador é convidado a entrar, num paralelismo em tudo semelhante à fruição religiosa. Estas evidências, constituem ainda traços de uma transição operada entre aquilo que Benjamin classifica como constituição da actual recepção artística em geral, i.e., a alternância entre duas polaridades distintas: uma assente no valor do culto; outra no valor de exposição da obra de arte

(Benjamin 1992, 84). De facto, a descrição que Vincent Delieuvin estabelece sobre a actual disposição expositiva do célebre retrato de Leonardo é claramente eloquente a este respeito: “*La tablette placée au-dessus ressemble à un autel sacré, mais en réalité ce dispositif recueille le système de contrôle du climat et d’éclairage du tableau*” (Delieuvin s.d., 21) [Figs. 08, 09].

A prática da *selfiezação* da arte vem assim instalar uma novidade no espaço museológico, que de certo modo, colide com todos estes pressupostos tradicionais. O impulso inicial parece depender do mesmo desejo que Benjamin traduz no seu ensaio: esse apaixonado desejo de «aproximar» as coisas espacial e humanamente, mas o resultado compositivo revela-se fundamentalmente inovador (Benjamin 1992, 81). De facto, o indivíduo, ao sobrepôr-se lateralmente no enquadramento, impondo desta forma a sua presença física, revoga a centralidade outrora conferida ao objecto artístico, comutando-o definitivamente na sua esfera de culto, seja religiosa, seja museológica⁹. O observador penetra deste modo no *locus* do objecto, materializando-se enquanto centro do seu próprio universo museológico.

9. Sendo que por vezes, e conforme vimo, tratando-se de obras icónicas, os dois sentidos se confundem.

DO «ENXAME» AO «VEXAME»

Este processo configura um fenómeno análogo, mas inverso, ao que Han entende ser a exibição absoluta do privado tornando-o público: “A falta de distância leva a que o público e o privado se misturem” (Han 2016a, 13 — 14). De facto, a *Selfização* da obra de arte promove a integração do que é público na esfera privada. Ao sobrepor o ícone artístico à sua própria fealdade, o observador alimenta a secreta esperança de um processo de transferência e/ou simpatia, i.e., de uma reconfiguração da sua própria realidade: “As belas fotos são imagens ideais que os blindam perante a suja realidade”. Este fenómeno de substituição, decorrerá na óptica de Han, da falência factual das religiões enquanto veículo soteriológico e de uma hiper-realidade que se impõe no quotidiano¹⁰ (Han 2016a, 40 — 41).

O presente «enxameamento» a que se assiste nos museus, onde os objectos artísticos são traficados em face de uma imperativa *selfieização*, resulta assim, não apenas do seu desvirtuamento superficial, mas sobretudo, na destruição absoluta da sua função ontológica e em última análise, do seu poder imanente. A arte tende a diluir-se presentemente nesse pan-óptico digital, passando a figurar a sua essência visual no lugar da coisa em si. De facto, a aposição no presente, de um imperativo «ruído visual» ao objecto artístico, este desvirtua-se na sua função nuclear, secundarizando-se face à singular experiência da sua fruição. Este deslocamento do seu valor na escala de comunicação, decorre do impulso que as profundas alterações nas dinâmicas entre receptor e emissor de informação sofreram nas últimas décadas. Com efeito, os coetâneos participantes na comunicação, segundo a designação de Han, não se limitam já a consumir passivamente a informação, mas geram-na também eles próprios: “Cada um é emissor e receptor, consumidor e produtor, ao mesmo tempo” (Han 2016a, 15, 30). Deste modo, numa sociedade onde impera o pan-óptico, será forçoso que a vivência contemplativa do objecto artístico sofra uma reconfiguração no seu tradicional modelo de transmissão.

O anterior método de análise histórico-artística, baseado na correspondência, através de um canal específico, de uma mensagem e de um código entre o artista/emissor e o observador/receptor, tende a perder validade face aos novos processos de fruição artística. A comunicação deixa de ocorrer apenas num sentido, a mensagem pode agora ser truncada e novamente colocada em circulação nos novos canais adulterando o conteúdo primário do código, tornando-o espectáculo público-privado. Esta observação/diversão espectáculo, opõe-se assim ao tradicional recolhimento por parte do observador, condição *sine qua non* segundo Walter Benjamin, para uma absoluta experiência do objecto artístico: “(...) [apenas] aquele que se recolhe perante a obra de arte, mergulha nela, entra nesta obra (...)” (Benjamin 1992, 109).

Os processos de *Selfieização*, promovem, no entanto, o movimento oposto, i.e., o mergulho da obra nas redes de partilha do observador, conferindo assim ao objecto, um mero estatuto de *landmark* invocador do mote onde o sujeito se pretende posicionar socialmente. Esta nova super-realidade, impõem assim todo um renovado feixe de axiomas que importa reter pelo seu carácter paradigmático e transformador: 1) o individuo não mais observa sem se observar a si próprio; 2) o tempo de fruição da arte será o da passagem apressada; 3) o sofá do museu cederá lugar ao *selfie stick*. A arte, enquanto entidade singular, cederá assim posição a uma permanente encenação onde o observador se impõe como parte integrante do objecto «artístico». A este, não restará senão uma secundária existência nos bastidores do teatro das *personas* que a presença física do observador instala, destroçando definitivamente, nas palavras de Benjamin, o invólucro do objecto e a sua «aura» (Benjamin 1992, 81). O poder da arte, face à avassaladora imposição narcísica que a *Selfieização* representa, sofrerá deste modo um desvirtuamento absoluto através da sua domesticação e acéfala partilha nos enxames/vexames sociais.

10. Para Han, a própria imagem digital coloca em causa o próprio sentido ontológico da fotografia, por apresentar uma hiper-realidade desligada do referente, “Enquanto hiper-fotografia, apresenta uma hiper-realidade que deve ser mais real do que a realidade (Han 2016a, 78).



Fig. 12. Petição de Mia Merrill a favor da retirada da obra *Therese Dreaming* de Balthus. 2017. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/12/06/new-yorks-met-museum-refuses-remove-balthus-painting-despite/> (2018-09-11)

REACENDAM-SE OS ARCHOTES!

Com efeito, as contemporâneas redes sociais, vieram introduzir no espaço público duas paradoxais evidências: por um lado, uma denúncia e perseguição implacável a todos os elementos visuais de ruptura que enfrentam a nova e labiríntica escala de valores; por outro, uma banalização absoluta do quotidiano visuo-sexual, que assume uma força crescente na formatação intelectual das novas gerações. De facto, se por um lado parece instituir-se a ausência de limites ou de simples definições taxonómicas em torno da identidade sexual ou de género; por outro pretende edificar-se barreiras às manifestações artísticas que explorem e dialoguem precisamente com estas definições. Este fenómeno decorre de um processo de *domesticação* das imagens, processo que na óptica de Byung-Chul Han, desvirtua a verdade ontológica do objecto artístico: “As imagens, quando passam a ser consumíveis, são também domesticadas. Esta *domesticação das imagens* faz que a sua *loucura* desapareça. E priva-as, assim, da sua *verdade*” (Han 2016a, 40). A loucura enquanto «aura», ou o simples processo de

sobreposição à lógica da realidade que o processo artístico institui, desvirtua-se em face da sua inclusão na lógica quotidiana que a *Selfie* e a difusão acéfala nas redes sociais promovem. O espectáculo público-privado que esta *Selfieização* da arte promove, confunde e distorce a realidade, abduzindo o objecto ao seu natural repouso museológico, integrando-o nas arenas onde se digladiam a nova e incoerente sociedade da indignação.

Este ruído, assume, no entanto, configurações várias, cujo cotejo parece evocar outros períodos em que semelhantes sociedades da indignação, constituíam uma força activa. De facto, na distópica atemporalidade que parece assolar os exames sociais, estes assumem contornos vagamente familiares com fenómenos iconoclastas anteriores, caso dos recentes casos de higienização visual, onde uma senha moralizadora pretende aniquilar o carácter de alteridade que a obra detém, impondo no seu lugar, novas e “domesticadas” realidades. A questão não é nova, tendo sido virtuosamente

denunciada já em 1936 por Benjamin, que num assomo visionário intuiu a ocorrência de suscetibilidades inevitáveis entre a reprodutibilidade das obras de arte e o seu público: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reacionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin (...) O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão” (Benjamin 1992, 100, 101). Na distante década de trinta, a crítica de Benjamin parece conformar-se com um tradicionalismo e conservadorismo ainda vigente. Já a sua transposição para a actualidade, afigura-se de todo incompreensível. Com efeito, se por acaso se conjecturasse que a contemporaneidade serviria de bandeja todas as liberdades visuais que um pródigo século XX engendrou, a permanência de polémicas em torno das excessivas “liberdades” visuais e da ousadia imagética de alguns artistas desse penoso século, lançam o equívoco e a incerteza sobre que tempos serão estes que vivenciamos onde as «massas» configuram agora autênticos «enxames». Com efeito, a ambiguidade em torno do poder da arte, da sua influência nas sociedades, e da colisão com as concepções totalitárias vigentes são por demais evidentes, se não, vejamos: três circunstâncias avassaladoras em torno de uma singular obra de arte, parecem unificar precisamente essa distante década de trinta, mais especificamente os anos de 1937 e 1938 e os convulsivos «enxames» sociais de 2017.

Em 1937, no auge da purga intitulada *Entartete Kunst*, arte degenerada, o regime nazi lançava as bases de uma perseguição implacável a todas as formas de arte consideradas modernas, degeneradas ou subversivas. Um número considerável de obras, confiscadas a diversos museus e colecções de arte de todo o Reich por Adolf Ziegler, chefe do *Reichskammer der Bildenden Künste*, foram organizadas em torno de uma exposição itinerante e apresentadas ao público sob o pretexto de denunciar um „perverso

espírito judaico” que manifestamente se evidenciava na cultura alemã. Juntamente com as diversas obras confiscadas, seriam expostas obras executadas por deficientes mentais, assim como diversos exemplos de arte africana, num esforço inglório de demonstrar a falibilidade intelectual em torno das principais correntes do modernismo. Semelhante repressão, será aplicada entre 1927 e 1953 na ex-URSS durante a era de Joseph Staline, onde todos e quaisquer desvios aos critérios estilísticos impostos pelo realismo socialista, resultariam na perseguição implacável e na morte certa de incontáveis artistas numa purga de contornos tão ou mais terríveis do que o prévio exemplo alemão¹¹. Inevitavelmente, esse anos de 1937 e 1938, seriam marcados assim, por uma fúria iconoclasta contra todos os indícios de «modernismo» e fuga às normas-padrão estéticas, morais ou ideológicas instituídas, apenas comparável ao terrível iconoclasmo Protestante ocorrido fundamentalmente entre os anos de 1529 e 1549.

Contra todas as forças que no centro e no leste da Europa, procuravam, nesse mesmo ano de 1938, destruir um dos principais pilares da natureza da arte — a liberdade criativa — Balthus pintaria a obra que foi recentemente alvo de uma «degenerada» e contemporânea polémica — *Thérèse Dreaming*¹². A pintura — cerca oito décadas depois da sua concepção — seria em 2017 alvo de uma petição com mais de 10.000 assinaturas a exigir a sua retirada da exposição permanente do Metropolitan de Nova York, sob a acusação de ser «sexualmente sugestiva». A autora da petição, Mia Merrill, que afirmou *não compactuar com qualquer forma de censura, instava simultaneamente o museu a retirar a obra por declarada preverção imagética: “Given the current climate around sexual assault and allegations that become more public each day, in showcasing this work for the masses, The Met is romanticizing voyeurism and the objectification of children”* (Libbey 2017). Procurando um claro processo de alavancagem da polémica, Merrill chegaria

11. Ficariam tristemente célebres os dislates proferidos por Fadeiev no Congresso dos Intelectuais a Favor da Paz de Wroclaw em 1949 contra Sartre e Picasso. O primeiro seria apelidado de «hiena dactilógrafa» e de «chacal munido de uma esferográfica», ao passo que Picasso seria directamente associado a uma arte burguesa e decadente, contrária ao espírito que o «realismo socialista» procurava impor. O relatório Krutchev iria revelar em 1956, que o mesmo Fadeiev seria responsável pelo fuzilamento ou degredo para o Gulag de centenas de escritores e de artistas (Gidel 2009, 339).

12. *Thérèse Dreaming* afirma-se enquanto paroxismo de toda a semântica simbólica que caracteriza a obra de Balthus, a quem o crítico Jed Pearl, conferiu em 2013 o estatuto de “último dos místicos” que transformaram a arte do século XX: “by turns revered, reviled, demonized, and ignored — and at one point or another in his very long career Balthus was regarded in all of those ways” (Alexander 2017).

inclusive a associar a obra de Balthus a outra coeva *shitstorm* da rede digital, i.e., apelando a todos os signatários do movimento *#metoo* para que dessem o seu aval a esta nova polemização: “If you are a part of the *#metoo* movement or ever think about the implications of art on life, please support this effort” [Fig. 12]. Como alternativa à remoção da obra do núcleo museológico, Merrill proporia a inclusão junto da mesma, da seguinte informação: “Some viewers find this piece offensive or disturbing, given Balthus’s artistic infatuation with young girls” (Alexander 2017).

A direcção do Met reposicionou o diálogo na precisa medida em que o mesmo deveria decorrer, i.e., retirando-o do turpor dos «enxames» sociais, remetendo-o novamente para o museu enquanto objectificado espaço de recolha, estudo, conservação e apresentação de obras significativas de todos os tempos e culturas. Salientando a sua principal missão, “connect people to creativity, knowledge, and ideas”, a direcção do Met optou por manter a obra em exposição, não obstante a vontade daqueles que teimam ver no retrato de Thérèse Blanchard, que na altura em que posou para Balthus teria doze ou treze anos, muito mais do que uma obra de arte, i.e., um incitamento à pedofilia (Alexander 2017).

Sanada para já a polémica, aguardamos ansiosamente pelo próximo alvo desta insana demanda higienista, que faz do politicamente correcto e da boçalidade reinante nas redes sociais, a água de cal com que espinafra e mutila toda e qualquer excepção ao perverso e distópico sistema de valores que lentamente se vai impondo. Quem se seguirá a Balthus nesta vertigem moralizadora que a contemporânea sociedade da indignação persegue? A exposição *Picasso 1932 — Année Erotique* que o Musée Picasso e a Tate Modern expuseram em 2017 e 2018, e onde figuravam os retratos de Marie Thérèse Walter, musa aos dezassete anos de inúmeras obras onde a sexualidade constitui a semântica prevalecente? A

obra integral de Paula Rego, de resto, com inúmeras afinidades semânticas com Balthus? Que dizer então, de uma imparável *shitstorm* que pretenda «ver» outras pretensas ofensas às minorias, às liberdades sexuais ou desvios imagéticos ao novo «politicamente correcto» num vasto acervo pictórico? Qual será o destino dos jovens e decadentes *Bacos* de Caravaggio, que denotadamente, deveriam povoar as suas inumeras *bottegias*; ou do célebre e insondável *David* de Donatello? De todo o tecto da Capela Sistina por uma excessiva e misógina masculinização da imagem da mulher? O que pensar da admirável *Adoração dos Reis Magos* de Vasco Fernandes, por ousar expôr e explorar no início do século XVI, as minorias étnicas caricaturadas sob a forma de um Índio Tupinambá?¹³ O que dizer dos incorrigíveis Rubens e Bottero por inequívoco exercício de *Body Shaming*? De Velazquez por parodiar anões nos retratos de *Sebastian de Morra*, de *Maria Barbola* ou de *Francisco Lezcano*? ou ainda por troçar da deficiência mental no retrato do *Bobo Calabacillas*? A lista de obras a interditar, a remeter para os calabozos dos acervos, a expurgar das ilídimas paredes que as redes sociais instituem, seria incomensurável — tão incomensurável quanto a incultura daqueles que aparentemente pretendem repetir a insanidade de estipular categorias visualmente toleráveis como a que grassou na Europa das décadas de trinta e quarenta e na Ex-União Soviética praticamente até à sua dissolução nos anos oitenta¹⁴.

Esta nova sociedade da *Selfie*, da indignação e do escândalo, procura deste modo despojar a arte de um dos seus mais elevados valores — o poder da liberdade criativa — berço de todas as mitologias, fonte de eterna reflexão mas também de agitação, ruptura e beleza. O arquétipo do belo artístico contrapõe-se hoje ao belo digital — uma entidade espoliada de toda a negatividade que natureza instala — um espaço que não tolera qualquer estranheza nem qualquer alteridade. Este contemporâneo despojamento da fealdade que a *Selfieização* e as redes promovem,

13. Acautelemo-nos perante o recentíssimo caso da remoção do Grand Park em Los Angeles de uma estátua de Cristovão Colombo enquanto acto de «justiça reparadora» para com os povos indígenas, monumento caracterizado por Hilda Solis, ex-secretária de comércio, como símbolo “de um capítulo manchado da história, que romantiza a expansão dos impérios europeus e a exploração de recursos naturais e de seres humanos” (Filipe 2018).
14. Veja-se como a voracidade da realidade uma vez mais ultrapassa a própria proficuidade ensaística — caso do recentíssimo escândalo em torno das fotografias de Mapplethorpe, onde a capacidade de vulneração e o escândalo latente de algumas imagens ditou a sua sonegação do espaço museológico. Fundamento? Nudez; carga erótica explicita; voluptuosidade — características passíveis de enquadrar no mesmo index *expurgatório* o *David* de Miguel Ângelo, o *Éxtase* de Santa Teresa de Bernini; *O Rapto das Filhas de Leucipo* de Rubens; *A Origem do Mundo* de Courbet [obra anatematizada há muito] etc., etc., ad nauseam...

introduz aquilo que Byung-Chul Han designa por «belo amaciado», ou seja, um despojamento absoluto de toda a comoção, de toda a vulneração e porque

não, de todo o escândalo — um belo que se esgota na absoluta complacência sem negatividade: a ditadura do *Gosto* (Han 2016b, 17, 37 — 38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Harriet — “New York’s Met Museum refuses to remove Balthus painting despite petition against promoting paedophilia.” *The Telegraph*, 06.12.2017.

BENJAMIN, Walter — *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

DELEUVIN, Vincent — «Les Accrochages de la Joconde dde 1797 à nos jours.» *Média Dossiers du Louvre*. Paris, n.d.

ELIADE, Mircea — *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

_____. *O Sagrado e o Profano A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

FILIFE, Daniela — “Los Angeles remove estátua de Colombo. Descendentes de italianos Protestam.” Novembro 12, 2018. <https://www.publico.pt/2018/11/12/mundo/noticia/los-angeles-remove-estatua-colombo-responsavel-genocidios-1850824> (accessed Novembro 16, 2018).

GELFAND, Aleksandr — “Today in Met History: February 4.” *The Met*. February 4, 2013. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4> (accessed Setembro 07, 2018).

GIDEL, Henry — *Picasso*. Lisboa: Publicações Europa América, 2009.

HAN, Byung-Chul — *A salvação do Belo*. Lisboa: Relógio D’Água, 2016b.

_____. *No Enxame*. Lisboa: Relógio D’Água, 2016a.

HEIDEGGER, Martin — *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LIBBEY, Peter — “Met Defends Suggestive Painting of Girl After Petition Calls for Its Removal.” *The New Times*, 04.12.2017.

O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA É LIVRE?

THE CONTEMPORARY ART SYSTEM IS FREE?

Júlio F. R. Costa¹

Artista Visual
Licenciado em Filosofia, pela FLUL
Mestre em Mercados da Arte, pelo ISCTE
juliofrcosta@gmail.com

RESUMO

A presente reflexão aborda a liberdade artística no âmbito do mundo da arte contemporânea – desenvolvido a partir do conceito de Artworld de Arthur C. Danto. Desta forma, pensa-se a ligação do artista e da sua obra à sociedade, e das restrições e liberdades que advêm desta relação dialéctica. Tendo como base que: a liberdade do artista é definida pelas condições de possibilidade de concretizar a sua obra; sendo que este intervalo de possibilidade vai desde o momento em que a obra é apenas uma “semente” no pensamento até o momento em que é exposta – a partir deste ponto a obra segue também uma vida própria.

Em última instância, procura-se abrir caminho ao debate em torno das relações de poder dentro das hierarquias que formam o mundo da arte, realçando as consequências principais para a cultura ao nível da sociedade ocidental.

PALAVRAS-CHAVE

Arte | Poder | Artworld | Valor | Mercado

ABSTRACT

The present reflection approaches the artistic freedom in the contemporary art world – developed from the concept of Artworld conceived by Arthur C. Danto. Thus, the connection between the artist and his work with the society is thought, as the restrictions and liberties that come from this dialectical relation. Having as fundament the fact that the artistic liberty is defined by the conditions of possibility of concretization of a work of art; being that this range of possibility goes from the moment when the work is only a “seed” in the mind until the moment that the work is exhibited – from this moment on, the work follows a life of its own.

Ultimately, we seek to open the way to the debate around the power relations within the hierarchies that constitute the art world, highlighting the main consequences for the occidental society culture.

KEYWORDS

Art | Power | Artworld | Value | Market

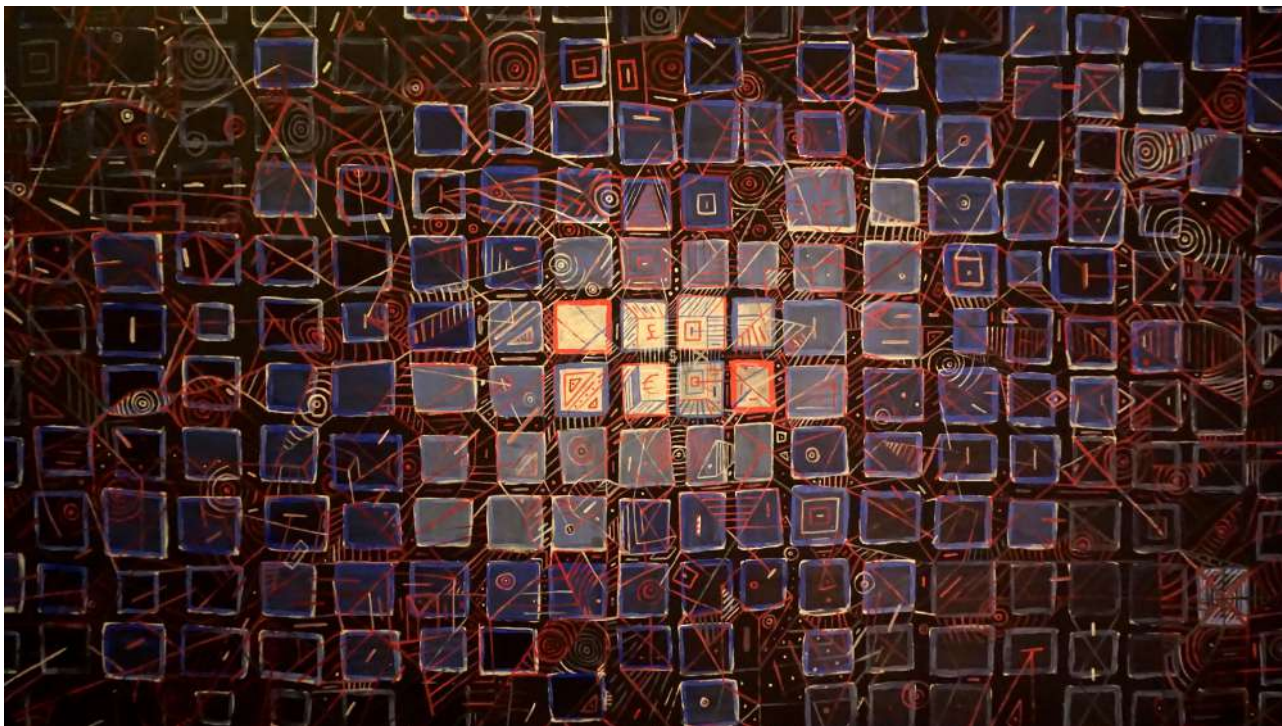


Fig. 01· O Centro do Mundo, 2017, Júlio F. R. Costa (n. 1989); acrílico s/ mdf; 61 x 122 cm; acervo do artista (fot. do artista)

BREVE PRECAUÇÃO

Para aqueles que confiam no autor deste texto – indivíduo de poucos mistérios – a resposta à pergunta disfarçada de título deste artigo é: não, o sistema da arte contemporâneo² (e mais especificamente da arte contemporânea) – período escolhido para afunilamento³ da reflexão – não é livre. Se a preguiça e a crença forem em bastante quantidade, não mais palavras precisam de ser lidas; no entanto, a reflexão, em forma de justificação, prossegue por um caminho que vai desde o pensamento à prática – com todas as viências transformadoras e transformantes aí latentes.

Levianamente, quando falamos de Arte, estamos a falar do conjunto dos produtos “materializados” por

certos sujeitos a que se dá o nome de artistas. Esses produtos artísticos têm uma forma e um conteúdo. A forma é o que é percebido empiricamente (através dos sentidos) e que abre caminho à compreensão do conteúdo.⁴ Todavia, a forma é também um conteúdo, e um conteúdo faz parte da forma: é neste sentido que a obra de arte é algo rico e portadora de sentido(s) ontológico(s), e não um simples objecto cujo funcionamento pode ser percebido pela desmontagem e observação das partes que o constituem.

A forma e o conteúdo, na sua dialéctica conceptual, são primeiramente moldados na mente do artista que, posteriormente, “metendo as mãos na massa”,

1. Por o autor não concordar com o dito “novo” acordo ortográfico, este artigo não foi escrito (mal) agasalhado no mesmo.
2. “Art contemporain, art actuel, art vivant, scène émergente, art d’aujourd’hui, la multiplicité des vocables utilisés pour désigner l’art réalisé par les artistes de notre temps et les distinctions subtiles auxquelles renvoient ces terminologies créent de la confusion. Mais ce n’est là que la partie immergée de l’iceberg, car l’art contemporain aime flirter avec l’idée de confusion.” (Moureau, Sagot-Duvaurox, 2010: 3)
3. Chamemos a atenção também para o facto desta reflexão se desenvolver, principalmente, com as restrições geográficas ocidentais.
4. “‘Forma’ quer aqui dizer a distribuição e a disposição das partes da matéria pelos lugares do espaço, de onde resulta um contorno particular, quer dizer, o de um bloco.” (Heidegger, 2012: 21)

A NOSSA LIBERDADE ACABA QUANDO COMEÇA A DOS OUTROS

reificará⁵ esse pensamento – com todas as alterações (in)conscientes que a prática⁶ exige (o vento sopra mais para um lado do que para outro no momento de execução, a luz está mais ou menos clara, a rocha não tem toda a mesma consistência). Pensar a liberdade é pensar inclusivamente as restrições. A liberdade define-se através das condições de possibilidade de se concretizar algo. Assim, falando de *liberdade artística* estamos a falar da possibilidade de concretizar aquilo que é primeiramente pensado.

Apesar de serem comuns, sob as mais variadas formas - nomeadamente de palavras de ordem -, as reivindicações à liberdade de pensamento, sendo este tido como a mais livre das coisas entre todas as coisas que existem, também este está agrilhado à partida: constringido pelos contextos e realidades em que o seu titular existe. O pensamento também tem de ser libertado, através de uma dialéctica do homem com o meio: vencendo as contradições.

O hermetismo do pensamento ilude a noção de liberdade do mesmo. Como pertence única e exclusivamente ao indivíduo no qual se desenvolve: é a propriedade mais privada de todas, que mais ninguém consegue ler, a quem mais ninguém consegue chegar; a não ser quando o sujeito assim o deseja e decide, sob as mais variadas formas, mostrá-lo ao mundo: a arte é uma dessas maneiras de fazer chegar esse pensamento à sociedade. A partir desse ponto, somos conduzidos à falsa noção de liberdade artística:

como tem origem no pensamento (livre) do criador, a sua natureza é ela também livre. De facto, inconscientemente poderá sê-lo, visto que as restrições nem sempre são sentidas ou percebidas. É comumente esquecido que todo e qualquer sujeito vive (mesmo que por contradição) no seio de uma sociedade, e é nesse âmbito que os conceitos são validados: a própria Liberdade (nos seus vários graus) é o resultado da dialéctica entre as várias partes que constituem a sociedade.

Numa primeira saída para o exterior, exploremos o contexto mais próximo do artista, aquele que, em parte, o define como tal, o *Artworld*. Desprovida de peso histórico, é no âmbito de um mundo da arte, que a obra de arte contemporânea é validada como tal: como Arte.

“To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.” (Danto, 1964: 580)

Ou seja, é necessário: “(...) a knowledge of what other works the given work fits with, a knowledge of what other works makes a given work possible” (Danto, 2014: 165).

O reconhecimento de algo como arte, hodiernamente, não tem que ver com o academismo pré-modernista, ou seguimento de certas regras técnicas,

5. “As obras de arte são fruto do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira. Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão do homem – constrói as coisas duráveis do artifício humano.” (Arendt, 2001: 209)
6. “La pratique de l’artiste, son comportement en tant que producteur, détermine le rapport que l’on entretiendra avec son œuvre: en d’autres termes, ce sont des relations entre les gens et le monde, à travers des objets esthétiques, qu’il produit en premier lieu.” (Bourriaud, 2001: 44)

posteriormente avaliadas em relação à sua qualidade de execução; tampouco, com a ligação a certos manifestos ou intenções artísticas de contradição.⁷ Danto, ao perceber esse paradigma, declara o *fim da arte*. Para o filósofo, o fim da arte tem que ver com este rompimento com as formas ideais de fazer arte. No período contemporâneo, o fenómeno da arte, aquilo que aparece, apresenta-se como livre: não há restrições em termos de forma ou de conteúdo: tudo é possível.⁸ Não existem barreiras àquilo que pode ser integrado no conceito de arte: objectos quotidianos, temas científicos, cultura popular, artesanato, e tantas outras imagens e imaginações fora da caixa.⁹

Arthur C. Danto, comumente utiliza uma citação de Marx/Engels para aludir a esta liberdade da contemporaneidade (Danto, 2014: 37, 45, 46, 127). Na citação, em *A Ideologia Alemã*, os autores estão a referir-se a um período em que o modo de produção de sua época e actual, o capitalismo, não é o sistema que controla a sociedade.

“É assim que o trabalho começa a ser distribuído, cada homem tem um círculo de actividade determinado e exclusivo que lhe é imposto e do qual não pode sair; será caçador, pescador ou pastor ou crítico, e terá de continuar a sê-lo se não quiser perder os meios de subsistência - ao passo que na sociedade comunista, na qual cada homem não tem um círculo exclusivo de actividade, mas se pode adestrar em todos os ramos que preferir, a sociedade regula a produção geral e, precisamente desse modo, torna possível que eu faça hoje uma coisa e amanhã outra, que cace de manhã, pesque de tarde, crie gado à tardinha, critique depois da ceia, tal como me aprover, sem ter de me tornar caçador, pescador, pastor ou crítico.” (Marx, Engels, 1982: 38)

É certo que o filósofo e crítico de arte não usa o supracitado excerto com intenções de comparar o sistema artístico a uma sociedade pós-capitalista, o seu rigor não vai nesse sentido, é uma analogia para melhor conseguir dar a entender a sua forma de pensar. Contudo, na presente reflexão, aproveitamos esta ligação para fazer a diferenciação das liberdades.

Tendo o artista nascido e crescido no seio de uma sociedade capitalista, em que é necessário que a sua produção se torne mercadoria, para conseguir sobreviver através da sua actividade, os princípios (alienatórios) que regem essa sociedade estarão presentes na sua vida: a existência da obra depende desses princípios (por exemplo: competição, validação através do valor financeiro, populismo, linguagem para as massas, etc...) Embora a liberdade de criação, a portas fechadas, não ser total, visto o artista depender sempre de financiamentos e outros recursos para poder concretizar as obras; no momento em que o artista decide expor, é quando as restrições se acentuam mais.

“Artists do, in fact, have a substantial degree of control over production. Artists do, in fact, have a substantial degree of control over many aspects of their work; its tempo and rhythm, techniques of labor, the choice of materials and aesthetic judgments they use to create their products with their own skilled labor. More importantly, they do not have to sell their labor to derive the use value from it, that is, they can actualize their labor without having to sell it. But artists do not have much control of post-production phases in the life-history of the art object.” (Rosenblum, 1986: 173-174)

A “liberdade” do trabalho artístico é o pior e o melhor lado dessa actividade – abordando a posição que esta profissão tem na sociedade. Os traços, pinceladas, modelagens, as escolhas são feitas, em grande

7. “Of course, it is true that every modern art movement has provoked a countermovement, every attempt to formulate a theoretical definition of art has provoked an attempt by the artists to produce an artwork that would escape this definition, and so on. When some artists and art critics found the true source of art in the subjective self-expression of an individual artist, other artists and art critics required that art thematize the objective, material conditions of its production and distribution. When some artists insisted on the autonomy of art, others practiced political engagement. And on a more trivial level: When some artists started to make abstract art, other artists began to be ultra-realistic. So one can say that every modern artwork was conceived with the goal of contradicting all other modern artworks in one way or another.” (Groys, 2008: 1-2)
8. “To say that history is over is to say that there is no longer a pale of history for works of art to fall outside of. Everything is possible. Anything can be art. And, because the present situation is essentially unstructured, one can no longer fit a master narrative to it.” (Danto, 2014: 114)
9. “Um filme, uma performance, uma banda sonora ou uma série de frases numa parede podem ser obras de artes plásticas. A dança pode ser literatura e o vídeo pode ser dança. (O teatro pode não ser texto e o texto pode ser música. E tudo pode ser silêncio ou, pelo contrário, apenas ruído).” (Melo, 2016: 22)

grau, pelo artista – no desenvolvimento da obra ele é dono do seu tempo; mesmo obrigado a cumprir prazos, não tem o típico emprego das nove às cinco, respondendo directamente a um patrão. Por outro lado, esta ausência de entidade a que responder directamente, traz as inseguranças tradicionais da profissão: não há garantias de trabalho futuro. Ou seja, o artista acaba por ter sempre de (cor)responder às exigências, mesmo que abstractas, de um meio e dos agentes que constituem esse meio - que Danto definiu como *Artworld*, passando pelas camadas teóricas que o formam na prática.¹⁰

Como é dito na citação supra-situada, o artista não tem de vender o seu trabalho para extrair um valor de uso do mesmo. O *valor de uso*, sendo este a utilidade¹¹ da mercadoria¹² - neste caso da *mercadoria obra de arte contemporânea* -, adquire a sua dimensão no mundo, na sociedade.¹³ Nesta saída para o mundo, e tendo em conta a forma como o *Artworld* está organizado, a obra de arte e o artista ficarão sujeitos às avaliações daqueles que constituem as outras partes do sistema da arte: galeristas, críticos de arte, historiadores da arte, filósofos da arte, museólogos e por aí a jusante e a montante. Segundo a utilidade

que tiver para estes agentes, crescerá a posição que a obra terá na sociedade.¹⁴ Como em todos os sub-mundos da sociedade capitalista, o mundo da arte também tem a sua hierarquia.¹⁵ Como em qualquer hierarquia, os da base têm de responder aos do topo. Como em qualquer ligação financeira: quem deve, tem a haver, e vice-versa. As trocas de mercadorias por dinheiro e de serviços por dinheiro estabelecem a base das relações que formam o *mundo da arte*, aproximando este ao *mercado da arte*.¹⁶ Resumindo: os interesses económicos regem qualquer indivíduo ou entidade que se encontre inserida, mesmo por contradição, no mundo capitalista (desde o pensamento à vida autónoma do objecto reificado – no caso do artista e sua obra). Mesmo aquele que renega qualquer valor capitalista e se afasta desta sociedade, sendo este o modelo que comanda o “mundo”, está inserido por contradição: pelos valores que nega é obrigado a afastar-se. Contudo, estes valores acabam por atingir até o sujeito mais afastado deste modo de produção, — tão pouco seja pelas alterações climáticas que não são passíveis de afastamentos ou aproximações.

As engrenagens da máquina capitalista são movimentadas a combustível-dinheiro, e a Arte é uma dessas

10. “Entendo aqui, por útil, o conceito operatório (*Artworld*) utilizado pelo antropólogo e crítico de arte Arthur C. Danto para caracterizar as teias relacionais entre artistas, agentes, galeristas, mecenas, críticos de imprensa, fotógrafos, leiloeiros e demais promotores da indústria e do mercado das artes, técnicos de conservação e restauro, museólogos, curadores de exposições, sociólogos, historiadores de arte e os públicos.” (Serrão, 2016: 585)
11. “A utilidade de uma coisa fá-la um valor de uso.” (Karl Marx, 1990: 46)
12. “A mercadoria é, antes de mais, um objecto exterior, uma coisa, que, por meio das suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, quer surjam, p. ex., do estômago ou da fantasia, em nada modifica a questão. Também não se trata aqui de saber como a coisa satisfaz a necessidade humana, se imediatamente, como meio de vida, i. é, como objecto de fruição, ou se por um desvio, como meio de produção.” (Karl Marx, 1990: 45); “For Marx the commodity is a strange and complex thing, being at once a material object valued by its buyer because it has a use and, because of the action of the market, a bearer of monetary exchange-value. While uses are diverse and incommensurable, exchange values are all set on a single scale. For Benjamin Buchloh, in his pessimistic accounts of contemporary art, use-value is increasingly surrendered, and art (like money) has become a commodity of nearly pure exchange-value.” (Stallabrass, 2004: 88)
13. “Pois é somente no mercado de trocas, onde todas as coisas podem ser trocadas por outras, que todas elas se tornam «valores», quer sejam produtos do labor ou do trabalho, quer sejam objectos de uso ou de consumo, necessários à vida do corpo, ao conforto da existência ou à vida mental. Este valor consiste unicamente na estima da esfera pública na qual as coisas surgem como mercadorias; e o que confere esse valor a um objecto não é o labor nem o trabalho, não é o capital nem o lucro nem o material, mas única e exclusivamente a esfera pública, na qual o objecto surge para ser estimado, exigido ou desdenhado. O valor é aquela qualidade que nenhuma coisa pode ter na privacidade, mas que todas adquirem automaticamente assim que surgem em público.” (Arendt, 2001: 204)
15. “Na base da pirâmide da hierarquia da fama começam por estar todos os artistas cuja existência é apenas do conhecimento dos comentadores especializados, que são supostos conhecer tudo o que existe e fazer as primeiras triagens. Isto implica que, mesmo para fazerem parte desta base, estes artistas já tiveram de ultrapassar o limiar da inexistência social, ou seja, da ausência de qualquer tipo de reconhecimento público.” (Melo, 2012: 119)
16. “(...) la spécificité de la configuration artistique actuelle qui réside dans l’interdépendance accrue entre le marché où s’effectuent les transactions et le champs culturel où s’opèrent l’homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques.” (Moulin, 1997: 7); “The art Marketplace is a set of interdependent relations between dealers, museums, collectors and artists. But, most important, the dealership system functions in a regulatory fashion by introducing artificial constraints and artificial homogenization among unique and dissimilar products. The dealership system, by borrowing aesthetic taxonomies generated in the disciplines of art history and art criticism, brings together unique items under a categorical aesthetic designation. By doing so, the suppliers set a pricing structure on the supply side, so that all aesthetic objects which cluster under an aesthetic rubric then come under the price which is generally attached to the value of that category. Therefore, for the dealer to assign an aesthetic label is to automatically obtain a price tag.” (Rosenblum, 1986: 175)

engrenagens. É o dinheiro que faz progredir a arte e possibilita o surgimento de inovações artísticas de dimensões nunca antes alcançadas, não só pelos tamanhos formais, mas pelos investimentos na educação e investigação, bolsas de mérito e de incentivos à produção.

“Il sistema dell’arte non è solo una macchina mercantile, ma è allo stesso tempo una struttura che, attraverso l’azione dei suoi protagonisti, sviluppa (sia pure con molte contraddizioni e distorsioni) anche una vera azione culturale, basata su una dialettica interna che ne definisce i criteri di valutazione estetica, e dunque le modalità di selezione. E l’artista, per essere riconosciuto come tale, deve necessariamente confrontarsi con gli orientamenti e i valori espressi dall’ambiente specializzato (e in particolare dall’élite di questo).” (Poli, 2011: 178)

Quando uma entidade “oferece” dinheiro, seguindo os critérios e necessidades capitalistas, quais contingências culturais, espera algo em retorno que, directa ou indirectamente, lhe trará mais-valia(s).

A capacidade de financiar a cultura traz consigo o poder latente de escolher a cultura que pode ser vista. As obras que vêm a luz do dia são as obras que cumprem os critérios definidos pelos júris a quem lhes foi dado o poder de validar. Estes juizes, por sua vez, têm de responder a quem fez as “leis” que eles executam. Essas “leis” foram feitas em função de proteger quem domina e fazer com que esses mesmos se mantenham nessa posição.¹⁷

Pense-se nas noções de dinheiro e de Arte, mesmo do senso comum: são noções que não são compatíveis, a não ser quando pensamos em valor financeiro e de onde provém esse valor. O dinheiro é aquele intermediário entre mercadorias¹⁸, onde assenta a

razão deturpada de sobrevivência e existência da sociedade humana e de tudo contaminado por ela, é acumulação para estatuto, é conquista de poder. Na Arte, mesmo que a pergunta por “aquilo que é”¹⁹ não seja passível de ser respondida categoricamente, entram conceitos como belo, sublime, criatividade, imaginação – formas de colocar perguntas para o desenvolvimento cultural da humanidade. Quando se juntam os dois conceitos, resulta uma estética especulativa, um estro hipotecado, luminosidades pictóricas *bull* e *dégradés bear*. Alerte-se, a quem lhe surja tal pensamento, que não estamos a confundir a possibilidade de criação artística (no sentido mais puro, quase inefável, do termo) com a possibilidade do artista vender as suas obras de arte (existência da obra de arte enquanto mercadoria). Contudo, seguindo o fundamento de nossa reflexão, uma perspectiva materialista com pretensões dialécticas, o conceito filosófico de Arte não é dissociável da vida material dos artistas, das obras e restante mundo da arte.

Questionemos, à medida que vamos fechando as persianas, usando palavras do filósofo Martin Heidegger:

“É assim que as obras são expostas e penduradas nas colecções e nas exposições. Mas estão aí em si como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aí enquanto objectos da empresa artística (Kunstbetrieb)? As obras são tornadas acessíveis à fruição artística pública e particular. As autoridades oficiais encarregam-se da sua protecção e manutenção. O perito em matéria de arte e o crítico de arte ocupam-se delas. O comércio de obras de arte vela pelo mercado. A história da arte faz das obras objectos de uma ciência. Será, então, no meio desta trama complexa que as obras vêm elas mesmas ao nosso encontro?” (Heidegger, 2012: 37)

17. “As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder *espiritual* dominante. (...) As ideias dominantes não são mais do que a expressão ideal [*ideell*] das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, das relações que precisamente tornam dominante uma classe, portanto as ideias do seu domínio.” (Marx, Engels, 1982: 51)

18. “O cristal-dinheiro é um produto necessário do processo de troca, no qual produtos de trabalho de diversa espécie são efectivamente igualados entre si e, por isso, efectivamente transformados em mercadorias. O alargamento e o aprofundamento históricos da troca desenvolve a oposição, latente na natureza das mercadorias, entre valor de uso e valor. A necessidade de manifestar exteriormente esta oposição com vista ao intercâmbio conduz a uma forma autónoma do valor das mercadorias e não descansa até ela estar definitivamente alcançada através da duplicação da mercadoria em mercadoria e dinheiro. Por isso, na mesma medida em que se completa a transformação dos produtos de trabalho em mercadorias, completa-se a transformação de mercadorias em dinheiro.” (Marx, 1990: 104)

19. “Se trata de buscar los principios y las causas de las cosas que son, pero obviamente, em tanto que cosas que son.” (Aristóteles, 2008: 1025b)

A forma e o conteúdo, à maneira dos Estados despóticos, não é a razão principal de restrição à liberdade; tampouco, existem gabinetes de censura avaliando o teor revolucionário anti-regime (apesar desta situação continuar a existir, inclusive, não oficialmente, em democracia). Hodiernamente, a razão principal de “censura” é a não-rentabilidade da assinatura e, por conseguinte, da obra – deixando a qualidade artística para um plano mais afastado.²⁰ O verdadeiro atentado a quem possui o *poder* não são as obras elas mesmas, enquanto Arte. A diminuição do *poder* pode advir da diminuição do lucro que as obras lhes proporcionam. Assim, a forma como está construído e organizado o mundo da arte enevoa as obras enquanto elas mesmas – dando a ver apenas o que à partida renderá ao “patrocinador”. Qual será a percentagem de visitantes do Louvre que viram realmente a *Mona Lisa* de Da Vinci? E o *Guernica* de Picasso, quem o viu realmente? Quem vê a verdade por trás dos “sapatos” de Van Gogh?

Todavia, visto que é de arte contemporânea que nos propusemos a falar, não só a arte dos defuntos está envolta na bruma, também a arte dos vivos se perde na névoa de cifrões, não conseguindo obter valor para se inserir no mundo/mercado da arte.²¹ E aqui reside o verdadeiro problema que põe em cheque o

progresso cultural da humanidade. Ao se seguir critérios financeiros para seleccionar o que vê a luz do dia, está a travar-se as possibilidades de inovação. Mas do que vale inovar? Trazer algo de novo é combater o seródio, deitar fora aquilo que já não serve, criar estruturas, através de perguntas que originam mais perguntas a respostas que nunca chegarão, mas que a sua busca constitui o motor de evolução derrubando tiranias. Antes de se derrubar a injustiça do despotismo, há que questionar primeiro: a quem ela serve? Só a partir daí é que se cortará o mal pela raiz. É ao artista que cabe essa tarefa? Não só, porém, também este, através da sua imaginação, faz brotar questões, oferece respostas inacabadas em forma de perguntas.

“En d’autres termes, les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d’existence ou des modèles d’action à l’intérieur du réel existant, quelle que soit l’échelle choisie par l’artiste.” (Bourriaud, 2001: 13)

Em última instância, que utilidade teria o artista durante o apocalipse? Provavelmente, nenhuma; porém, certamente, o tornaria sublime!

20. “Sicuramente la qualità del prodotto artistico è una condizione considerata necessaria per la sua affermazione, ma il rapporto fra livello di qualità (riconoscimento storico-critico) e livello delle quotazioni non è affatto automatico e consequenziale. Ci sono, per esempio, artisti di importanza indubitabile le cui opere hanno quotazioni più basse di quanto si aspetterebbe, rispetto a una prevedibile media di mercato, e vice-versa ci sono artisti, del medesimo livello, con quotazioni molto più alte. Questo può dipendere dall’abbondanza o scarsità di opere in circolazione (...), ma dipende soprattutto dal potere delle strutture mercantili e museali di promozione e distribuzione che stano dietro a ciascun artista. Le più potenti sono naturalmente quelle al centro del sistema dell’arte e sono l’espressione della cultura dominante a livello mondiale.” (Poli, 2011: 53)

21. “An artist is theoretically free to set a price that is perceived to be commensurate with the labor that went into the object. Similarly, the artist may set a price in accordance with demand. But, while artists are theoretically free to set any price they wish on an object, in practice this freedom is compromised by the realities of the art market.” (Rosenblum, 1986: 175)

EM JEITOS DE FINALIZAÇÃO

Voltemos ao excerto de Marx/Engels comumente citado por Danto, expliquemos, usando a mesma, a realidade do sistema da arte contemporânea: o artista pode ser pintor de manhãzinha, escultor depois do almoço, poeta à tardinha, músico durante o jantar e cineasta à noite, sob a condição de seguir as imposições feitas pelo mercado, cumprindo as tendências, atingindo patamares elevados na hierarquia financeira — caso contrário, fará a arte para si próprio, com os materiais que consegue adquirir, não vivendo da sua produção artística. Por isso, a nossa resposta inicial: não, o sistema da arte contemporâneo não é livre. Apesar de a

liberdade ser sempre um intervalo de possibilidades, — restrições são transversais a qualquer contexto, — aqui, a margem de manobra está a ser estrangulada pelos critérios económico-financeiros que não têm fundamentalmente nada que ver com a Arte. Contudo, a história evoluiu para um estado de coisas em que não se dissociam os valores monetários dos valores artísticos²²: qualidade e quantidade confundem-se. Imagine-se um maquinista a pilotar um avião: o resultado só poderá ser desastroso. Quando um economista toma decisões no âmbito da Arte, a tragédia cultural toma — metaforicamente — as mesmas proporções funestas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

ARISTÓTELES - *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas - *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.

DANTO, Arthur C. - *After the End of Art*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

DANTO, Arthur C. - "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, 19 (1964), 571-584.

GROYS, Boris - *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

HEIDEGGER, Martin - "A Origem da Obra de Arte". BORGES-DUARTE, Irene (ed.) - *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 5-94.

MARX, Karl - *O Capital, Tomo I*. Lisboa: Edições Avante, 1990.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich (1982) - "Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo primeiro da Ideologia Alemã)". BARATA-MOURA, José. CHITAS, Eduardo. MELO, Francisco. PINA, Álvaro (ed.) - *Obras Escolhidas em 3 Tomos, 1º tomo*. Lisboa: Edições Avante, 1982, pp. 17-88.

MELO, Alexandre - *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.

_____ - *Arte e Poder na Era Global*. Lisboa: Documenta, 2016.

MOULIN, Raymonde - *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1997.

_____ - *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2009.

MOUREAU, Nathalie. SAGOT-DUVAUROUX, Dominique - *Le marché de l'art contemporain*. Paris: Éditions La Découverte, 2010.

POLI, Francesco - *Il sistema dell'arte contemporanea*. Bari: Editori Laterza, 2011.

ROSENBLUM, Barbara - "Artists, Alienation and the Market". MOULIN, Raymonde (ed.) - *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française, 1986, pp. 173-182.

SERRÃO, Vítor - "A produção artística e a história da arte face à globalização. Conceito, criação e fruição das artes no início do século XXI". CURTO, Diogo Ramada (org.) - *Estudos Sobre a Globalização*. Lisboa: Edições 70, 2016, pp. 485-507.

STALLABRASS, Julian - *Art Incorporated*. New York: Oxford University Press, 2004.

22. "La valeur artistique et la valeur économique de l'œuvre ne se recouvrent pas nécessairement. La première est le fruit des actions des instances de légitimation à travers la création de «petits événements historiques», la seconde résulte des actions de l'ensemble des opérateurs du marché." (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2010: 84)



VARIA

em 2 de Mayo de 1787

Giuseppe Trono

GIUSEPPE ANTONIO TRONO E BERNARDINO GAGLIARDINI, PINTORES DE RETRATOS NO REINADO DE D. MARIA I. NOVOS DADOS DE INVESTIGAÇÃO

GIUSEPPE ANTONIO TRONO AND BERNARDINO GAGLIARDINI, PORTRAIT PAINTERS DURING THE REIGN OF MARY I. NEW DOCUMENTS

Celina Bastos

MNAA
celinabastos@mnaa.dgpc.pt

Michela Degortes

Artis, UL
mdegortes@gmail.com

Giuseppina Raggi

CES, UC
giuseppinaraggi@ces.uc.pt

RESUMO

A pesquisa sobre as biografias artísticas dos pintores piemonteses Giuseppe Trono (Turim, 1739-Lisboa, 1810) e Bernardino Gagliardini (Vocca, 1757- Lisboa, 1833), a enquadrar-se no estudo da pintura de retrato durante o reinado de D. Maria I, vem confirmar a colaboração entre Trono, contratado como retratista da família real em 1784, e Gagliardini, cuja atividade na produção de miniaturas valeu-lhe o apelido de “Throno pequeno” (Machado, 1823). A atividade dos dois pintores merece a atenção da historiografia, no que diz respeito ao entendimento das dinâmicas artísticas e da sua implementação, fortemente impulsionada pela soberana.

PALAVRAS-CHAVE

Giuseppe Trono | Bernardino Gagliardini | D.Maria I | Pintura de Retrato

ABSTRACT

The extensive research on the artistic work of the Italian painters Giuseppe Trono (Turin, 1739 — Lisbon, 1810) and Bernardino Gagliardini (Vocca, 1757 — Lisbon, 1833) in Lisbon, focusing into the portrait painting activity during the reign of the queen Mary I, comes to confirm the artistic collaboration between Trono, the leading portrait painter of the royal family since 1784, and Gagliardini or “Throno pequeno” (Machado, 1823), so-called because of his main activity into the production of miniatures. The work of both painters plays a considerable role in understanding the Portuguese artistic context and its implementation, pursued by the queen Mary I.

KEYWORDS

Giuseppe Trono | Bernardino Gagliardini | Queen Mary I | Portrait painting

INTRODUÇÃO

Na prossecução da pesquisa iniciada em 2017 (Raggi e Degortes, 2017:209-221), novos dados de investigação permitem enriquecer o conhecimento sobre o retratista turinês Giuseppe Trono (Turim 1739 — Lisboa 1810) e sobre o miniaturista e retratista Bernardino Gagliardini (Vocca 1757 — Lisboa 1833). Este artigo apresenta algumas antecipações do estudo que estamos a desenvolver sobre os pintores de retratos italianos e portugueses da

época mariana e as suas relações no contexto artístico dos finais de Setecentos¹. Neste contributo apresentamos algumas questões inéditas relativas às biografias artísticas de Trono e de Gagliardini e a elaboração de duas tabelas: a primeira sintetiza as novas fontes arquivístico-documentais, a segunda atualiza e amplia a lista das obras de Giuseppe Trono publicada em 2017² (Raggi e Degortes, 2017.:212-213).

GIUSEPPE ANTONIO TRONO E BERNARDINO GAGLIARDINI

Apesar de ser principalmente pintor de retratos, a atividade de Giuseppe Trono como pintor de temas religiosos é confirmada pelo primeiro pagamento que se encontra nos livros do «Bolsinho particular» da rainha D. Maria I. Acabado de chegar em março de 1785, o artista turinês realizou também uma lâmina em miniatura com a representação da *Nossa Senhora da Soledade*, para a qual em agosto se pagou ao ourives francês «João Luiz Christovão Borde³» a execução da moldura em prata dourada e ao artífice Manuel José de Barros a caixa de marroquim forrada a veludo que a guardava⁴.

Nos livros do «Bolsinho particular⁵», as anotações de despesas têm correspondência com as listas dos gastos mensais e os recibos guardados nas caixas da Casa Real. O cruzamento destes dados, permitiu individualizar, dentro da intensa produção de retratos da família real, a produção dum grupo de seis obras, pois, em maio de 1787, o pintor recebeu o reembolso por ter pago ao artífice João da Mata Gomes a realização de seis molduras «de madeira

dourada», sendo cinco do mesmo tamanho e uma «moldura grande»⁶. As molduras foram realizadas em duas fases: em março, foram pagas a maior e uma pequena; em abril, as restantes quatro pequenas. Para a moldura grande, Giuseppe Trono entregou a Gomes mais do triplo da quantia dada para as pequenas (38\$400 versus 12\$800), como está anotado no recibo assinado pelo pintor [Fig. 01].

O livro regista ainda que o pintor mandou fazer as molduras «para os retratos de S^a Mag e A.A.»⁷. Apesar de significativo, este detalhe não permite identificar, dentro da vasta produção de Trono, os retratos correspondentes às molduras, podendo-se porém supor que, entre estas, as cinco mais pequenas se destinavam a retratos a meio-busto dos membros da família real. Em relação à moldura grande, o fator cronológico permite formular a hipótese de pertencer ao retrato a corpo inteiro da infanta Carlota Joaquina, atualmente no Museu do Prado, assinado por Giuseppe Trono e datado precisamente de 1787 (Sancho, 2001:123)⁸. Por outro lado, o facto de o recibo destacar

1. Os resultados finais serão publicados em tríplice autoria em 2019.

2. A pesquisa documental deve-se principalmente a Celina Bastos (Tabela 1); o catálogo das obras deve-se principalmente a Giuseppina Raggi e Michela Degortes (Tabela 2).

3. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Casa Real (CR), Cx.3140. Veja-se também Parte II, Docs.1

4. Cyrillo Volkmar Machado relata que Trono «tinha feito (...) tanto em miniatura, como a óleo, primorosas cópias de Rafael, Ticiano, e outros Autores» (Machado 1823: 130). Fica por esclarecer no futuro a relação desta obra com a pintura do mesmo sujeito enviada da corte para a Biblioteca de Évora, tradicionalmente atribuída à princesa, irmã de D. Maria I, a partir de uma obra de Trono sobre modelo de Trevisani.

5. ANTT, Casa Real (CR), Cx.3140

6. ANTT, CR, cx.3146 Veja-se Parte II, Docs. 2

7. ANTT, CR, Lv. 510, fl. 23. Veja-se Parte II, Docs. 2

8. O quadro, cujas medidas são 172x128cm, foi enviado a Madrid para integrar o conjunto de retratos da família de Carlos IV na *Sala da Aurora* do palácio real, como testemunho da nova vida da infanta junto da corte portuguesa.

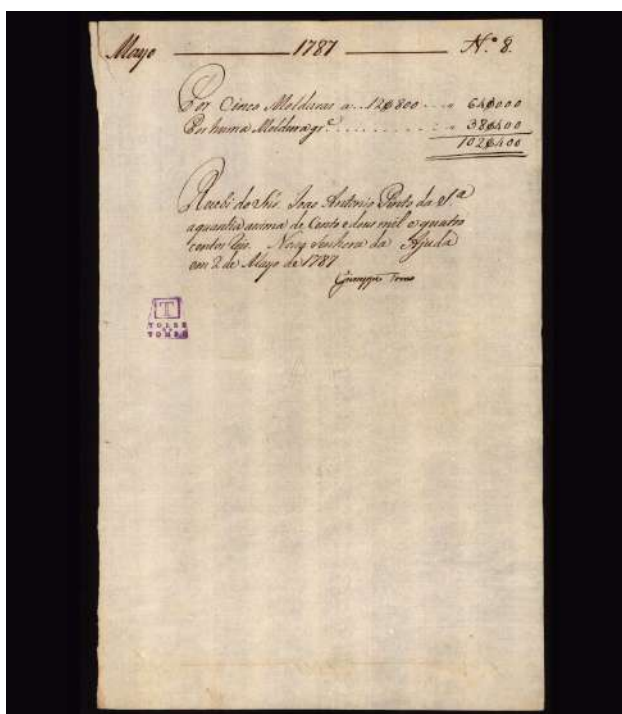


Fig. 01 · Recibo de pagamento para molduras, assinado por Giuseppe Trono. ANTT, CR, cx. 3146

o retrato de «S.ª Magª», poderá também apontar para uma moldura destinada a um retrato de aparato da rainha Maria I, podendo tratar-se dum retrato a corpo inteiro, hoje perdido, do qual deriva o retrato a meio-corpo de Queluz; (Raggi e Degortes, 2018b)⁹, ou, ainda, do quadro enviado ao rei Gustavo III de Suécia, datável entre 1785 e 1788 (Raggi e Degortes, 2017)¹⁰.

Os livros do «Bolsinho particular» registam também a entrega ao pintor de três ajudas de custo¹¹ no valor de 114\$000 e 192\$000 réis, em 1786, 1788 e 1791¹²; especificando a terceira o «pagamento ao Pintor José Trono pelo trabalho do Painel do Coração de Jesus»¹³, relacionando-se com a obra mais importante de Giuseppe Trono: a pintura do altar-mor da capela do palácio real da Bemposta. As ajudas de custo complementavam o recebimento de 700\$000 reis por ano, estabelecido no contrato assinado em Itália em dezembro de 1784 [Figs. 02, 03].

Alguns meses antes, em maio de 1784, D. Maria I começara a procurar um pintor em Roma (Raggi e Degortes, 2017). Em junho, o guarda-joias da rainha escreveu a D. Diogo de Noronha: «também a mesma Senhora quer, e não pode dispensar presentemente hum bom Pintor, que seja igualmente bom Retrartista, e achando V. Exª ahi algum com estas qualidades, e que queira vir para o Real Serviço, verá o partido que pretende; advertindo que o dito Pintor não ha de ter sempre que fazer no Paço, e sendo de merecimento distincto como se pretende, poderá ganhar bastante cabedal em obras para fora de maneira que o partido porque se ajustar há Corte, será unicamente para o seu estabelecimento e poderá adquirir considerável cabedal¹⁴». As condições económicas propostas não podiam corresponder à pretensão de pintores de grande fama como Anton Von Maron que, inicialmente contactado pelo ministro plenipotenciário Diogo da

9. No Museu da Casa Pia, a *Alegoria à fundação da Casa Pia*, retrata a rainha em corpo inteiro tirado de um original perdido de Giuseppe Trono

10. Futuros estudos focados nas cornijas e nas modalidades de transportes das telas poderão trazer resultados mais exaustivos em relação à identificação específica destas pinturas.

11. Trono iria «fazer os retrattos da Real Familia, mas querendo que elle faça outra qualquer Obra de Pintura se lhe dará gratificação», podendo-se entender as gratificações como as ajudas de custa registadas no Bolsinho. ANTT, CR, cx.3505. Carta de Diogo de Noronha de 9 de setembro de 1784 (já em *Documentos*, 1936:68)

12. ANTT, CR, Lv.508, fl.89; Lv.511, fl.119. Veja-se Parte II, Docs. 3

13. ANTT, CR, Lv.511, fl. 110. Veja-se Parte II, Docs. 3.

14. ANTT, CR, Lv. 2989, fl. 112v, carta de 5 de junho de 1784.

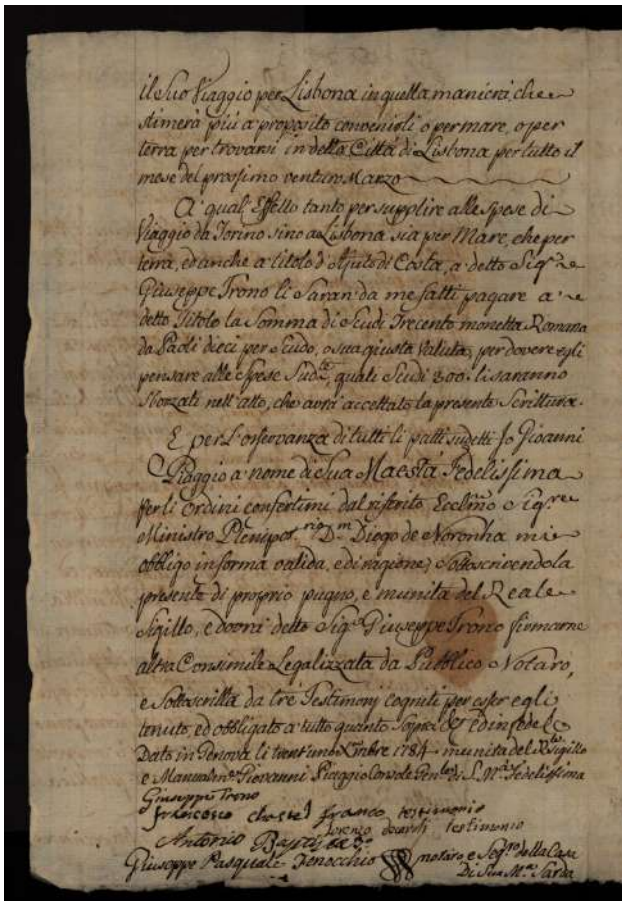
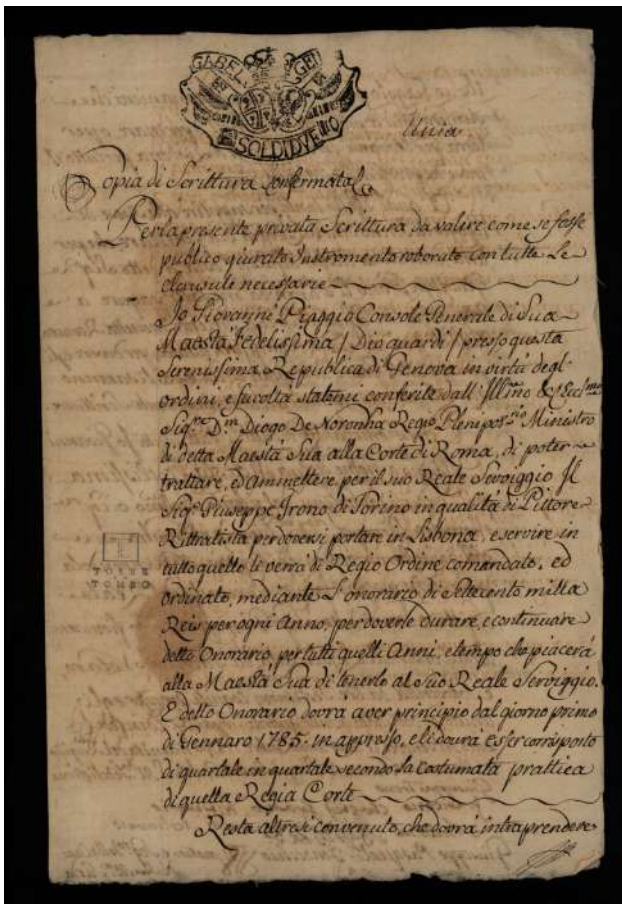


Fig. 02. Contrato assinado por Giuseppe Trono. ANTT, CR, cx.3505

Noronha, pedira 5000 scudi mais elevadas serventias (Documentos, 1936:68). Em julho a resposta ao pedido da rainha tornava-se urgente, pois, em vista do duplo casamento entre as Casas Reais de Bragança e de Bourbon, era preciso «hum Pintor, que seja bom Retratista para vir para o serviço de S. Mag.e, e como presentemente há aqui grandíssima necessidade delle; lembro a V. Ex.ª este Negocio, que não pode admitir demora, porque nesta corte não há, nem hum só, que possa fazer os Retratos, de que agora necessitamos»¹⁵. De Roma, em setembro, Noronha referia que estava à espera de «respostas de Nápoles e de Turim para onde escrevi para saber de alguns Pintores mais capazes, se estão em termos de hir ou não hir e os partidos que deseão; por aqui, tirado Batoni e Marroni, os mais todos são o mesmo. Cada hum se persuade que he excelente, mas todos se enganão; algum há que poderá fazer os retratos melhor que o nosso Parode, mas não são estas as circunstancias que lá requerem; porém se Sua Magestade se contentar com isto pode V.M. mandar dizer pouco mais ou menos quanto lhe querem dar e eu devo mandar logo (...)»¹⁶.

Estas cartas revelam o interesse da rainha em contratar um bom pintor, hábil no campo do retrato também. Este explícito requerimento atesta a determinação de D. Maria I de atualizar e melhorar o contexto artístico da corte. O facto de não considerar os retratistas portugueses adequados à tarefa prendia-se, provavelmente, com a consciência da insigne tradição pictórica vigente na corte de Espanha onde se necessitava enviar os retratos e, ainda, com a arte da miniatura, pois Giuseppe Trono foi contratado por ser também bom miniaturista (Raggi e Degortes, 2018a, no prelo). Infelizmente, ainda não conseguimos identificar o registo dos pagamentos anuais para estabelecer a duração da relação de Giuseppe Trono com a corte portuguesa. O facto de, no seu testamento, redigido em 23 de fevereiro de 1810, ser identificado como «Jose Antonio Trono Pintor Retratista da Caza Real»¹⁷, remete para uma relação consolidada que não impediu ao pintor de acumular riqueza graças ao exercício

15. ANTT, CR, Lv. 2989, fls. 117r-v, 2 de agosto de 1784.
 16. ANTT, CR, cx.3505. A carta, de 2 de setembro de 1784, refere-se aos pintores ativos em Roma Pompeo Batoni e Anton Von Maron e ao pintor de origem genovesa Pellegrino Parodi (1705-1785), ativo em Portugal entre acerca de 1741 até a sua morte, ocorrida «pelos anos 1785», sendo «bem tratado na enfermaria dos Creados de ElRei» (Machado 1823: 107).
 17. ANTT, Registo Geral dos Testamentos (RGT), Lv.365, fls. 89v a 90v. Veja-se Parte II, Docs 4

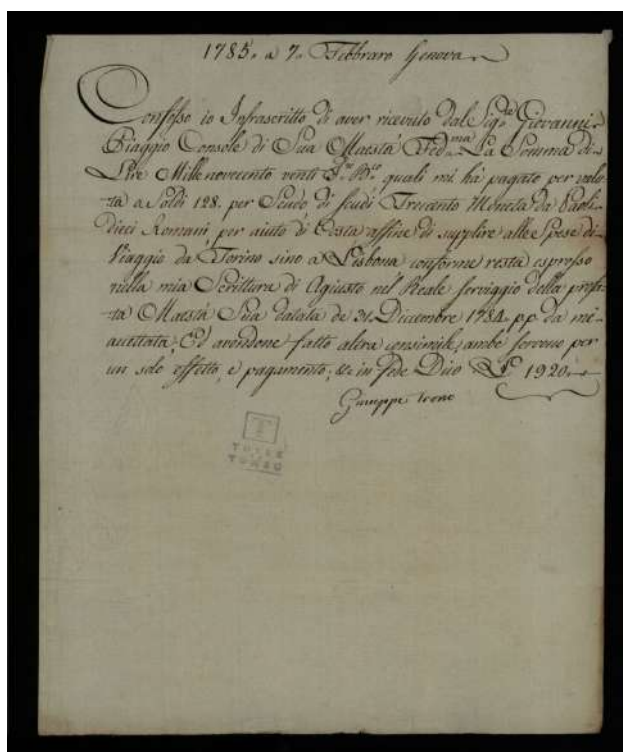


Fig. 03- Ajuda de custo assinada por Giuseppe Trono. ANTT, CR, cx.3505

da livre profissão de pintor (Raggi e Degortes, 2017).

O assento de óbito e o testamento provam que o pintor turinês morreu solteiro e sem filhos e que tinha uma relação de confiança com o cônsul geral da Rússia, «Andre Dobalache» e o vice cônsul holandês «Nicolau Roelis [Roulks]»¹⁸, tendo falecido numa casa na rua das Trinas, propriedade deste último. Foi sepultado na paróquia da Lapa, tendo nomeado seus herdeiros os «sobrinhos filhos de minhas irmãs Barbara Trono e Rosa Trono» residentes em Turim¹⁹. Em Piemonte, a distribuição da herança entre os descendentes tornou-se caso de jurisprudência, pois os *pronipoti* do pintor, isto é, os sobrinhos-netos das duas irmãs apresentaram instância para o reconhecimento do direito de serem considerados também co-herdeiros «do falecido Giuseppe Trono, seu grande tio». (Mantelli, 1846, vol.14:31-36) O caso foi solucionado em 1827 com o reconhecimento do direito sucessório para os descendentes de segundo grau.

A presença dos cônsules da Rússia e da Holanda

como testamenteiros confirma as informações de Cyrilo Volkmar Machado relativas à amizade com o vice cônsul holandês Nicolau Roulks (Machado, 1823: 133). A integração no ambiente diplomático português é um elemento-chave para entendermos a relação entre Giuseppe Trono e Bernardino Gagliardini e para começarmos a reconstruir, também, a biografia e o catálogo das obras deste último pintor. Segundo Machado, o pintor piemontês Bernardino Gagliardini foi discípulo de Trono (Machado, 1823: 136). O facto de o nomear como «Throno pequeno» justifica-se provavelmente com a reprodução em miniaturas de obras de Giuseppe Trono.

No inédito processo de casamento de Bernardino Gagliardini, datado de outubro de 1788, Miguel Bruno, piemontês chamado a testemunhar, declara ter chegado a Lisboa junto com Gagliardini «haverá três anos»²⁰. Gagliardini era natural de «San Maurizio de Vocca no Reino de Novara»²¹, de cuja transposição fonética deriva o nome atribuído por Cyrilo Volkmar

18. Assinalam-se as diversas versões na transcrição destes apelidos nos documentos e nas fontes.

19. ANTT, Registo Geral dos Testamentos (RGT), Lv.365, fls. 89v a 90v. Veja-se Parte II, Docs 4

20. ANTT, Arquivo Distrital Lisboa [ADLSB], Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia da Lapa. Lv. 02, cx. 20, Livro de registo de casamento, fl. 198v. Veja-se Parte II, Docs. 5

21. Em Setecentos, a diocese de Novara era muito extensa e abrangia a área geográfica de Varallo, à qual pertencia Vocca. Atualmente Vocca pertence ao município de Vercelli.

Machado: Bernardino Gagliardini de Voucar (Machado, 1823).

À data do casamento²² com Quitéria Eufémia (Arruda dos Pisões, 1760 — Lisboa 1850)²³, celebrado a 31 de outubro de 1788,²⁴ vivia na Rua de Nossa Senhora dos Remédios, às Janelas Verdes. No rol de confessados dos anos 1786 e 1787, Bernardino confirma a morada nas «Janellas Verdes»²⁵, isto é na rua dos Remédios, na propriedade de José Roiz, onde em 1785 e 1788 se registava a morada de «uns estrangeiros»²⁶. Mas a coincidência mais significativa é que, a partir de 1789 (ou seja, depois do seu casamento), o registo da *Décima da cidade de Lisboa* explicita claramente o nome de «José Trono, mestre pintor retratista» como morador na propriedade de José Roiz por 67\$400 reis, ficando aí até 1791²⁷. Assim, o cruzamento destes dados corrobora a hipótese de que Giuseppe Trono morava na rua dos Remédios junto com Bernardino Gagliardini²⁸, no mesmo andar arrendado pela quantia de cerca 67\$500 reis em 1785²⁹. Por isso, o estabelecimento dos dois pintores no reino de Portugal teria seguido as seguintes fases: Giuseppe Trono chegou a Lisboa em finais de fevereiro de 1785 arrendando provavelmente o andar da moradia de José Roiz até 1791. No verão-outono de 1785³⁰ chegou Bernardino, tendo ido morar com ele até 1788. A partir de 1792, Giuseppe Trono mudou-se para a propriedade de Caetano Álvares da Costa, localizada na rua das Trinas da mesma freguesia, onde ocupava o primeiro andar por 96\$000 réis. A décima foi paga pelo menos até 1805, isto é, até ao aproximar da partida da corte para o Brasil e da sua

escolha em tentar voltar para Itália em 1808 (Machado, 1823:133).

O inédito assento de óbito de Bernardino Gagliardini permite estabelecer com segurança os dados cronológicos da sua vida: faleceu aos 76 anos em Lisboa, na sua casa da Rua de São Bernardo, n.º 37 (freguesia de Santa Isabel) em 7 de outubro de 1833³¹. O assento, assinado pelo prior da freguesia, que o dá como «Bernardino Galiardine com emprego de Retratista», informa que foi sepultado no convento de São Pedro de Alcântara. Calculando pela idade, sabemos agora que nasceu em 1757 e, graças ao processo de casamento, que foi batizado na igreja paroquial de «San Maurizio Martire» de Vocca, santo patrono da pequena aldeia.

A identificação da primeira obra assinada por Bernardino Gagliardini, o retrato do diplomata D. Francisco de Almeida de Mello e Castro, conde das Galveias³² abre o caminho para a constituição do catálogo dos seus retratos,³³ em que estamos atualmente a trabalhar. Antecipando alguns dados inéditos a este respeito, é interessante sublinhar o facto de a condessa das Galveias D. Inês Josefa de Melo Breyner³⁴, viúva de D. Francisco Xavier de Meneses Breyer, ter vivido na mesma rua de Bernardino Gagliardini e que o assento de óbito de Quitéria Eufémia, sua mulher, informa que faleceu em casa de D. João de Melo. A relação com a família Melo e Castro configura uma proximidade física e artística a investigar para compreender melhor a complexa rede social que garantiu o sucesso da arte de Giuseppe Antonio Trono e de Bernardino Gagliardini.

22. Bernardino e Quitéria Eufémia tiveram, pelo menos, três filhos: João Gualdino, José Bernardo e Henriqueta Emília. Veja-se Parte II, Docs. 11

23. ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de São Sebastião da Pedreira, Lv O9 — Cx 43, Livro de Registo de Óbitos, fl. 33v, disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4817118>. Veja-se Parte II, Docs. 10

24. ANTT, Câmara Eclesiástica de Lisboa [CEL], Sumários matrimoniais, mc. 1124. Veja-se Parte II, docs. 5

25. Arquivo da Igreja dos Italianos de Nossa Senhora de Loreto (ANSL), Rol dos confessados, Lv. De 1770 a 1787. Veja-se Parte II, Docs. 6

26. Arquivo Histórico do Tribunal das Contas [AHTC], Décima da Cidade de Lisboa [DC], Freguesia de Santos. Anos de 1785 e 1788. Veja-se Parte II, Docs. 7

27. AHTC, DC, Freguesia de Santos. Anos de 1789 e 1791. Veja-se Parte II, Docs. 8

28. Outra hipótese seria supor a entrada de Giuseppe Trono após da saída de Bernardino Gagliardini, numa troca de casas que acabaria igualmente por confirmar a relação entre os dois. Porém, a indicação de moradores «estrangeiros» em 1785, quando o andar era anteriormente habitado por uma mulher portuguesa, aponta para a partilha do andar pelos dois piemonteses.

29. AHTC, DC, Freguesia de Santos. Anos desde 1785 a 1791. Veja-se Parte II, Docs. 7 e 8

30. Veja-se nota n. 21 e Parte II, Docs. 5

31. ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Isabel, Lv O11 — 80, Livro de Registo de Óbitos, fl. 38v. Veja-se Parte II, Docs. 10

32. Agradecemos pela informação o Embaixador Manuel Corte-Real.

33. Machado 1823: 136. «tem retratado em miniatura toda a Família Real, e grande número de Senhoras da Corte. Também fez a óleo, e em grande, os retratos dos patriarcas para a Camara Eclesiastica, e o do general D. António de Noronha».

34. A condessa faleceu em 25 de junho de 1831. ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Isabel, Lv O10 — 80, Livro de Registo de Óbitos, fl. 100

A diferença etária de 18 anos entre Giuseppe Trono e Bernardino Gagliardini, confirmada pela data de nascimento deste último, comprova a relação de mestre e discípulo referida por Volkmar Machado e justifica a colaboração do pintor mais novo na produção de miniaturas muito em voga entre os séculos XVIII e XIX ou no acabamento dos retratos do turinês. Porém, é preciso ter em conta que Gagliardini chegou a Lisboa já com 28 anos de idade, quando tinha ultrapassado

há muito o período tradicional de formação dos pintores. Por isso, a tipologia de aprendizagem e a colaboração entre Trono e Gagliardini aguarda, ainda, futuros aprofundamentos. Finalmente, considerando que Trono não deixou herdeiros e nenhum dos filhos de Gagliardini parece ter seguido a profissão artística do pai, os herdeiros artísticos dos dois pintores piemonteses foram, de facto, os seus discípulos, alunos e colaboradores portugueses.

tab.01

DOCUMENTOS INÉDITOS

Docs. 1 - 1785	Lâmina para miniatura	Pagamento a	Valor
ANTT, CR, Lv. 508, fls. 65, 66; ANTT, CR, cx. 3140	Lâmina para miniatura Nossa Senhora Soledade (Recibos nº6 e notas de despesas)	João Luiz Cristovão Borde (Ourives)	63\$200 rs
ANTT, CR, Lv. 509, fl. 40 ANTT, CR, cx. 3140	Caixa de marroquim para a mesma miniatura (Recibos nº7 e notas de despesas)	Manuel José de Barros (Banheiro)	4\$800 rs.
Docs. 2 - 1787	Molduras	Pagamento a	Valor
ANTT, CR, Lv. 510, fl. 23	«Pagamento a José Trono por seis molduras que mandou fazer para os retratos de S ^o .Mag.e A.A.» Nota de pagamento, março de 1787	Giuseppe Trono	102\$400
ANTT, CR, Lv. 508, fl. 113	Idem. Nota de pagamento, maio de 1787	Idem	Idem
ANTT, CR, cx. 3146	«Cinco molduras» «Huma moldura gr.de» Recibo nº8, assinado por Giuseppe Trono [Fig. 01]	Idem	12\$800x 5 64\$000 + 38\$400
ANTT, CR, cx. 3146	«Huma moldura de madeira dourada e outra mais pequena» 29 de março de 1787	João da Mata Gomes	51\$200
ANTT, CR, cx. 3146	«Recebi da Mao do Snr Joze Trono a quantia de cincoenta e hum mile dozentos reis persedidos de quatro molduras de madeiras e Douradas que eu lhe fiz» a) João Mata Gomes	Idem	51\$200
ANTT, CR, Lv. 511, fl. 119	«Pagamento ao dito pelo que pagou por uma moldura de madeira dourada», novembro de 1788	Giuseppe Trono	16\$000 réis
ANTT, CR, Lv. 513 ANTT, CR, Lv. 511, fl. 111	«Pagamento ao Entalhador Manuel Antunes pela moldura para o Painel do Coração de Jesus», dezembro de 1791	Manuel Antunes (Entalhador)	79\$450 réis
Docs. 3 - 1786, 1788, 1791	Ajudas de custo	Pessoa paga	Pagamento
ANTT, CR, Lv. 509, fl. 94 ANTT, CR, Lv. 508, fl. 89	Junho de 1786	Giuseppe Trono	144\$000 réis
ANTT, CR, Lv. 511, fl. 119	Novembro de 1788	Giuseppe Trono	192\$000 réis
ANTT, CR, Lv. 511, fl. 110	«Pagamento ao Pintor Jozé Trono pelo trabalho do Painel do Coração de Jesus que fez», Dezembro de 1791	Giuseppe Trono	192\$000 réis

tab.01 (cont.)

Docs. 4 - 1810	Assento de óbito e testamento de Giuseppe Trono, 23 de fevereiro de 1810
ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia da Lapa, Lv.O2, cx.20, Livro de Registo de Óbitos, fl.211v	À margem «Jozé Antonio Trono» «Aos quinze dias do mês de março de mil oitocentos e des, faleceu com testamento e com todos os sacramentos dos Enfermos Joze Antonio Trono solteiro ignorace o mais, assistente na Rua das Trinas e foi sepultado nos covais do santicimo desta freguesia ... a) O Prior Antonio Gomes Barrozo»
ANTT, Registo Geral dos Testamentos, Lv.365, fls. 89v a 90v	Testamento de José António Trono, 23 de fevereiro de 1810 Testamenteiros André Dobateche Cônsul Geral da Russia e Nicolau Roelis (Roulks) «... Me acho gravemente doente por molestias...natural de Turim Capital do Piemonte, filho de Alexandre Trono e de sua mulher Thereza Trono já defuntos...Solteiro... Sem herdeiros ou descendentes que de direito devão herdar meus bens...Herdeiros sobrinhos filhos de minhas irmãs Barbara Trono e Rosa Trono residão em Turim...» «Na cidade de Lisboa na rua das Trinas porta nº155, freguesia de Nossa Senhora da Lapa, caza de morada de Jozé Antonio Trono Pintor Retratista da Caza Real...»
Docs. 5 - 1788	Processo de casamento de Bernardino Gagliardini com Quitéria Eufémia
ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia da Lapa, Lv.O2, cx.20, Livro de Registo de Casamentos, fl.198v	Disponível em https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4815151 Outubro de 1788: Bernardino Gagliardini declara ser natural de «San Maurizio de Vocca no Reino de Novara», tendo chegado em Lisboa «haverá três anos»
ANTT, CEL, Sumários Matrimoniais, mç. 1124	31 de Outubro de 1788: Casamento com Quitéria Eufémia, natural de Santarém
Docs. 6 - 1786 e 1787	Morada de Bernardino Gagliardini «Piemontez» e «Novareze»
Arquivo da Igreja do Loreto, Rol dos Confessados, Livro de 1770 até 1788, ano de 1786 f.250	Bernardino Gagliardini, Piemontez, solteiro, Janellas Verdes, Santos Pedro Lazaro Todio, solteiro, filho de Piemontez, rua da Rosa, Incarnação...
Arquivo da Igreja do Loreto, Rol dos Confessados, Livro de 1770 até 1788, ano de 1787	João Pedro Ughetti, solteiro, Piemontez, rua de São Roque, Sacramento Bernardino Gagliardini, novareze, solteiro, Janellas Verdes, Santos...
Docs. 7 - 1785 e 1788	Décima da Cidade de Lisboa, Freguesia de Santos: Morada de «uns estrangeiros»
DC 1044 AR, 1785, fl.150:	Despesa de aluguel 67\$800
DC 1046 AR, 1788, fl.150:	Idem
Docs. 8 - 1789 e 1791	Décima da Cidade de Lisboa, Freguesia de Santos: Morada de José Trono
DC 1047 AR, 1789, fl.199:	Despesa de aluguel 67\$400
DC 1048 AR, 1791, fl.185:	Idem
Docs. 9 - 1792 a 1805	Décima da Cidade de Lisboa, Freguesia de Santos: Nova morada de José Trono
DC 1049 AR, 1792, fl.140:	Despesa de aluguel 96\$000
DC 1050 AR, 1793, fl.156:	Idem
DC 1052 AR, 1795, fl.166v:	Idem
DC 1058 AR, 1799, fl.171:	Idem
DC 1057 AR, 1800, fl.182v:	Idem
DC 1061 AR, 1805, fl.210:	Idem
Docs. 10 - 1833	Assento de óbito e testamento de Bernardino Gagliardini, 7 de Outubro 1833
ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Isabel, Lv O11 - 80, Livro de Registo de Óbitos, fl. 38v	Disponível em https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4817118 Faleceu com 76 anos, na sua casa da Rua de São Bernardo, n.º 37 (freguesia de Santa Isabel) «Bernardino Galiardine com emprego de Retratista»

tab.01 (cont.)

ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de São Sebastião da Pedreira, Lv O9 - Cx 43, Livro de Registo de Óbitos, fl. 33v,	Disponível em https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4817118 Falecimento de Quitéria Eufémia, mulher de Bernardino Gagliardini.
Docs.11	Filhos de Bernardino Gagliardini
ANTT, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia da Lapa, Lv B4 - Cx 2, Livro de Registo de Baptismos, fl. 64v	Nascimento de José Gualdino Gagliardini (1799) Disponível em https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4815132
ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia de Santa Justa, Lv C16 - Cx 19, Livro de Registo de Casamentos, fl. 105v, ,	6 de Julho de 1835: Casamento de José Gualdino Gagliardini com Maria Carlota Teixeira na igreja paroquial de Santa Justa. Testemunha: José Bernardo Gagliardini Disponível em https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4817253
ANTT, ADLSB, Registos Paroquiais de Lisboa, Paróquia da Lapa, Lv C5 - Cx 13, Livro de Registo de Casamentos, fl. 322	6 de Julho de 1825: Casamento de Henriqueta Gagliardini com António Carrilho Disponível em https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4815154).

tab.02

CATÁLOGO ATUALIZADO DAS OBRAS DE GIUSEPPE ANTONIO TRONO*

Personalidade	Localização	Nº Inventário	Ano **	Observações
D. Maria I				
Corpo inteiro	Gripsholm Castle, Suécia		1785-88	
Corpo inteiro	Capela da Bemposta		1792-93	No grupo da família real
Meio Corpo	Palácio de Queluz	PNQ 54	1785-88	
Meio Corpo	Embaixada Portuguesa, Brasília	ME 39	1788-92	
Meio Corpo	Museu da Cidade	MC.PIN.0236	1788-92	Trono e alunos
Meio Corpo	Museu Imperial, Petrópolis		1788-92	A verificar, repinturas?
Meio-busto	Museu do Coches	HD0017	1788-92	Com moldura oval
D. Carlota Joaquina				
Corpo inteiro	Museu do Prado		1787	
Corpo inteiro	Capela da Bemposta		1792-93	No grupo da família real
Meio Corpo	Embaixada Portuguesa, Brasília	ME 41	1788-92	
Meio Corpo	Academia das Ciências		ca. 1795	Existe gravura com "Trono pinxit"
Meio-busto	Museu Soares dos Reis, Porto	340 MNSR	ca. 1786	
Francisca Benedita				
Corpo inteiro	Capela da Bemposta		1792-93	No grupo da família real
Meio-busto	Museu do Coches, Lisboa	HD 0019	1785-88	Retoques
Meio-busto	Asilo dos Inválidos Militares, Runa		1785-88	

tab.02 (cont.)

Meio-busto	Leiloeira Cabral Moncada		ca. 1793	Leilão nº158, 2013
Meio-busto	Coleção particular		ca. 1788	
Meio-busto	Coleção particular		ca. 1793	
Meio-busto	Palácio de Queluz	PNQ 3928		Leiloeira Cabral Moncada, Leilão nº189, lote 122, 25/09/2017
D. João VI				
Corpo inteiro	Capela da Bemposta		1792-93	No grupo da família real
Meio Corpo	Embaixada Portuguesa, Brasília	ME 40	1788-92	
Meio Corpo	Biblioteca Nacional de Portugal	BNP 10921		Trono e alunos
Meio Corpo	Academia das Ciências			Trono e alunos
Meio-busto	Museu Soares dos Reis, Porto	344 MNSR		
Meio-busto	Coleção particular (Brasil)		1795-99	A verificar
Príncipe D. José				
Meio-busto	Palácio de Queluz	PNQ 3920	1785-88	
Meio-busto	Museu de Évora	ME 657	1785-88	A verificar
Meio-busto	Asilo dos Inválidos Militares, Runa		1785-88	
Grupo da Família Real				
Outros retratos				
Manuel de Figueiredo	Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa	BNP 10944		Assinatura original. Retrato de Marquês de Vagos?
Conde da Barca	Embaixada Portuguesa, S.Paulo (propriedade do MNAA)	MNAA 1710	ca. 1790	
Catarina Naudin Arriaga	Museu de Artes Decorativas	FRESS 393		
Martin Gierk	Museu de Artes Decorativas	FRESS 926		Retoques

* Relativamente à autenticidade das pinturas, classificámos como “Trono e alunos” as telas realizadas com a ajuda de alunos. A visão direta de algumas pinturas, no momento da publicação deste artigo, encontra-se em processo de autorização; estas obras são evidenciadas nas observações com a designação “a verificar”.

** No critério adotado para a datação dos retratos da família real considerámos que: o ano de 1788, com a morte do príncipe José, corresponde à passagem do título de príncipes herdeiros a favor de D. João e de D. Carlota Joaquina enquanto que em 1792 o príncipe D. João assume a regência informal (1792-1799).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDI VESME, Alessandro — *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*. Vol.III. Torino: Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1968.

Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes: Documentos. II. Lisboa, 1936.

FRANÇA, José-Augusto — *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I. Lisboa: Bertrand, 1967.

MACHADO, C. Volkmar — *Coleção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Lisboa: Na Imp. de Vitorino Rodrigues da Silva, 1823.

MANTELLI, Cristoforo — *Giurisprudenza del código civile e delle altre leggi dei Regii Stati*. Alessandria: presso Luigi Guidetti tipografo, 1846, vol 14, 2, pp. 31-36.

RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michela — "Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa 1785-1810". *ArtisON*, 5, 2017, pp. 209-221.

_____ — "Giuseppe Trono in Portogallo: un pittore di ritratti torinese tra monarchia e rivoluzione (1785-1810)". MOTA, Isabel Ferreira de, SPANTIGATI, Carla Enrica, (ed.) — *Tanto ella assume novitate al fianco*. Lisboa, Torino e gli scambi culturali fra secolo dei Lumi e Restaurazione. Roma: Carrocci Editore, 2019 (no prelo).

_____ — "A dispersão das pinturas de Giuseppe Trono nas coleções brasileiras: pistas para futuras investigações". NETO, M. João, MALTA, Marize (eds.) — *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Coleções em Exílio*, Lisboa: Caleidoscópio, 2018a, 79-91

_____ — "A pintura de Giuseppe Trono na capela do Paço da Bemposta — Academia Militar", Lisboa: Edições Colibri, 2018b (no prelo)

RAMOS, Rui et al — *Historia de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2009.

SALDANHA, Nuno — "Transitoriedade e Permanência. A Pintura de São Vicente de Fora". *Mosteiro de São Vicente de Fora- Arte e História*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010.

SANCHO, Luís — "Francisco de Goya y Frédéric Quillet en el Palacio Real de Madrid, 1808". *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37 (2001), 115-42.

O OBSOLETO COMO MATÉRIA SIGNIFICATIVA PARA AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS^{1,2}

THE OBSOLETE AS SIGNIFICANT MATTER FOR CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES

Margarida de Lopes Grilo

Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro (FLUL)
margarida.lg@gmail.com

RESUMO

Ainda que em contracorrente, podemos identificar alguns artistas contemporâneos que partilham uma preocupação para com a problematização da categoria de obsolescência, que passa pela actualização significativa dessas matérias no presente, através de uma anamnese aos diversos significados históricos dessas formas. Pretendemos nesta nota de investigação examinar os procedimentos teóricos de que esta actualização significativa do obsoleto é herdeira, a saber, o pensamento de Walter Benjamin (método de imagens dialécticas) e sua conceptualização dos procedimentos surrealistas. Finalmente, tentaremos esclarecer como a obsolescência se traduz numa categoria fundamental para o que Rosalind Krauss define como a reinvenção da “especificidade” do *medium* na contemporaneidade, como uma forma de posicionamento crítico das práticas artísticas face aos ditames cada vez mais hegemónicos do capitalismo e dos seus efeitos no campo artístico, tratando-se assim de uma reinvenção fundamental para o assentimento de um campo de liberdade artística e política.

PALAVRAS-CHAVE

Obsolescência | “Imagens Dialécticas” | Surrealismo | Medium | “Especificidade auto-diferencial”

ABSTRACT

Although in countercurrent, we can identify some contemporaneous artists who share a concern for the problematization of the category of obsolescence, which goes through the significant updating of these matters in the present, throughout an anamnesis to the various historical meanings of these forms. We intend in this research note to examine the theoretical procedures that this significant updating of the obsolete is connected, namely the thought of Walter Benjamin (method of dialectical images) and his conceptualization of the surrealistic practices. Finally, we will try to clarify how obsolescence translates into a fundamental category for what Rosalind Krauss defines as the reinvention of medium “specificity” in contemporaneity, as a way for the critical positioning of artistic practices in light of the increasingly prevailing dictates of capitalism and its effects on the artistic domain, thus being a fundamental reinvention for the assent of a sphere of artistic and political freedom.

KEYWORDS

Obsolescence | “Dialectical Images” | Surrealistic object | Medium | “Self-differential specificity”

A OBSOLESCÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Desde a década de 90 do século XX que podemos encontrar uma tendência maioritária de predilecção nas práticas artísticas para a mediação da experiência artística de modo cada vez mais elaborado tecnologicamente (p. ex. através de câmaras digitais ou *software* de edição de imagens), deixando patente alguma mitificação ou deslumbramento tecnológico por esses novos “*mediums*”, cujo resultado é por vezes o consentimento não examinado da confluência “evidente” do formato digital como suporte para as práticas artísticas (Foster et al., 2011: 699,778). Também a partir desse período conseguimos identificar um privilégio institucional internacional por obras de arte que renunciam a alguma ideia de *medium* estético, pautadas por uma posição marcadamente *intermedium* (aliando diversos materiais como a palavra, o vídeo, *readymades* ou imagens) mais declaradamente nas práticas de instalação ou crítica institucional. Uma situação descrita por Rosalind Krauss (n. 1941) como a condição *post-medium* (Krauss, 1999: 20), onde impera a indiscernibilidade e multiplicidade dispersa entre diferentes manifestações artísticas, onde o artista se vê cortado da tradição e onde “qualquer coisa vale”, ao mesmo tempo que se assiste a uma equivalência qualitativa entre as obras de arte como resultado da sua assimilação pelas leis universais do capitalismo (Krauss, 2000: 15).

Como resultado destas duas situações, Krauss defende que os objectos artísticos perdem operatividade de qualquer actividade crítica, quer através da impossibilidade de desenvolverem critérios que permitam avaliar se um empreendimento artístico é bem sucedido ou não (Krauss, 2011a: 50), quer pelo não estabelecimento de ferramentas adequadas à sua avaliação a partir de critérios disciplinares e metodológicos próprios capazes

de distinguir o seu campo do da esfera mercantil.

Por contraste, também encontramos desde o final da década de 80 do século XX algumas práticas artísticas interessadas na recuperação de tecnologias, técnicas ou modos de representação obsoletos, empenhados de alguma maneira numa “arqueologia” ou numa actualização crítica desses suportes — contrariando portanto o deslumbramento tecnológico que referimos anteriormente.³ Por um lado, esta tendência pode descrever-se como associada à exploração das potencialidades materialistas de técnicas e tecnologias do passado, cuja complexidade e potencial para a contemporaneidade não consideram esgotados — por exemplo, através da problematização na categoria do *medium* modernista, todavia de um modo diferenciado, enquanto um modo de ancorar as suas propostas artísticas a propósitos aferíveis (dentro das categorias próprias da arte). Ainda, por outro lado, esta tendência por inerência está associada à tentativa de reactivação mnemónica das possibilidades latentes nessas técnicas e tecnologias obsoletas, que assim se arrogam como arquivos de socialidades e subjectividades históricas do passado que lhes importa relembrar criticamente. (Foster et al., 2011: 777)

Em suma, são práticas que alicerçam à tangibilidade dos suportes técnicos que utilizam potencialidade significativa (materialismo), em concreto às matérias pretensamente obsoletas, sem que para isso recorram à progressiva e teleológica especificação da arte aos seus meios enquanto critério qualitativo defendido por algum modernismo e que, por isto, podem configurar uma oposição verdadeiramente crítica à sucessiva reificação das obras de arte.

1. A presente nota de investigação não está redigida ao abrigo no Novo Acordo Ortográfico de 1990.

2. Este texto resulta de uma parte do trabalho de investigação para a dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, intitulada *Tecnologia e Obsolescência nas Práticas Artísticas Contemporâneas* (Universidade de Lisboa, 2018).

3. Por exemplo, as instalações de filme em 16mm *Der Sandmann* (1995) e *Overture* (1986) de Stan Douglas (n. 1960), *Rheinmetall/Victoria 8* (2003) de Rodney Graham (n. 1949), ou o filme *The Green Ray* (2001) de Tacita Dean (n. 1965).

IMAGEM DIALÉCTICA EM WALTER BENJAMIN

Determo-nos num pensamento acerca da obsolescência e principalmente em práticas artísticas que se propõe a entendê-la como material significativo inscreve-se numa atitude que recuperamos de Walter Benjamin (1892-1940) em que "(...) nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história." (Benjamin, 2008: 10) Isto é, supõe a adopção de uma atitude materialista histórica, descrita no seu texto *Sobre o Conceito da História* (1940), que anui a possibilidade de que essas matérias "falhadas" contenham um potencial significativo a ser (re)descoberto no presente, por se tratarem de sinais, ou vestígios históricos com um significado diferente a que o código de significação tradicionalmente os relegou — desperdício obsoleto. Deste modo, Benjamin insiste na importância do estudo dos objectos descartados, ou do "lixo" da história, como um modo de reverter o discurso histórico progressista e positivista, a partir da apologia de um olhar retrospectivo fundador de uma crítica radical da história a "contrapelo" — a partir do ponto de vista dos oprimidos e em sintonia com as suas reivindicações e longa tradição.⁴ (Buck-Morss, 1991: 93)

Ainda, e recuperando a opinião do historiador de arte Georges Didi-Huberman (n. 1953), Benjamin terá colocado no cerne da "vida histórica" o problema da imagem, em concreto, no cruzamento de temporalidades que esta produz. Isto é, Benjamin entenderia a imagem não como um documento histórico exclusivamente localizado num ponto temporal determinado ou como uma massa inerte e intocada pelo devir histórico, mas antes como produtoras de uma "temporalidade de dupla face" compreendidas em termos de

"imagem dialéctica". (Didi-Huberman, 2017: 115) O seu interesse então passa por procurar uma nova percepção da temporalidade e, portanto, de uma nova concepção da história, que emerge do interesse pelos "restos" imagéticos da história inobservados e desprezados, atribuindo-lhe complexidade interpretativa enquanto indicadores de um sintoma ou mal-estar que contraria as versões "oficiais" da história. Segundo o mesmo autor, Benjamin revelava "(...) interesse não positivista pelos 'restos da história', na sua busca não evolucionista dos 'tempos perdidos' que abalam a memória humana na sua longa duração cultural" (Didi-Huberman, 2017: 155). Assim, Benjamin, através do método das imagens dialécticas, insiste na necessidade de trazer à consciência os elementos representativos (imagens) do passado (barbarismos realizados e sonhos não cumpridos) capazes de informar acerca das suas origens e das condições para o seu descarte ou omissão histórica, ao mesmo tempo que, através de uma anamnese crítica e dialéctica, é possibilitado no presente reinterpretar essas mesmas origens e condições de modo redentor ou revolucionário (Buck-Morss, 1991: 339).⁵ Nas suas palavras: "A apresentação materialista da história conduz o passado para levar o presente a um estado crítico" em que o "*status quo* ameaça ser preservado" (Benjamin et al., 2003: 471,474).

Em suma, falamos então de imagens — neste caso, na força visual significativa das imagens que se retiram da superfície das matérias e formas tornadas obsoletas — e acerca do tipo de conhecimento a que podem dar origem, se tivermos por princípio determo-nos sobre elas e considerarmos as condições que

4. Ressalvamos que Benjamin não distingue entre a natureza técnica (tecnologia) e a natureza orgânica, insistindo que ambas têm reivindicações próprias, participando na feitura da história por arremessar coisas à obsolescência (Buck-Morss, 1991: 68), rumo àquilo que poderíamos descrever como uma fraca teleologia. No caso dos produtos da natureza técnica (inovações tecnológicas surgidas nas primeiras décadas do séc. XX) esse *telos* está associado a uma tendência para o desenvolvimento de uma relação adequada entre a tecnologia e a humanidade em harmonia com as reivindicações do proletariado que é, por sua vez, bloqueada pelos modos de fabricação capitalista orientados para ao lucro e optimização (Leslie, 2000: 92). Então, enquanto uma fraca teleologia, Benjamin acredita que o triunfo dos oprimidos, através do desenvolvimento de uma relação adequada entre eles e a tecnologia rumo ao triunfo das suas aspirações é uma necessidade social e um objectivo político prioritário, mas cuja realização é incerta (Leslie, 2000: 4).
5. Benjamin, ainda que escolha utilizar conceitos que retira da teoria Marxista e de uma versão laica da Cabala, está interessado em contrariar ideologias dominantes que considera perigosas à sobrevivência da humanidade como um todo, ideologias encaradas por isto na sua forma dogmática. Daí que defenda a metodologia das imagens dialécticas para que do estudo das imagens remanescentes do desperdício tecnológico e histórico se consiga provocar uma tomada de consciência acerca das fracturas que acompanham as histórias de desenvolvimento sociais, históricas ou artísticas. Benjamin contraria e denuncia a formação de mitos convencioneados a partir de uma ideologia dominante, que insistem que o estado de coisas resulta "naturalmente" de uma ordem histórica linear e teleológica, mitos que neste caso confirmam as versões oficiais da história e dos seus vencedores, omitindo desse modo os oprimidos e as barbáries cometidas em nome de alguma forma "naturalizada" de "progresso" (Lowy, 2016: 49).

levaram a que as pudéssemos observar *hit et nunc*. Encarando essas imagens, portanto, como um repositório de vestígios do passado que dão conta da sua história, mas também da possibilidade de fazer a sua

arqueologia crítica e dialéctica através das relações particulares que estabelecem com um momento do presente (sob uma forma redimida) (Didi-Huberman, 2015: 297-298).

O ENTENDIMENTO BENJAMINIANO DAS PRÁTICAS E OBJECTOS SURREALISTAS

Para compreender a conceptualização da valorização significativa da matéria obsoleta nas práticas artísticas contemporâneas, teremos também de lembrar o conjunto de entendimentos a que o objecto surrealista, articulado amiúde a partir de objectos descartados ou obsoletos, tem sido sujeito e de que essa valorização é herdeira. Recuperando a opinião do historiador de arte Hal Foster (n. 1955), falamos de entendimentos que se traduzem não apenas numa preocupação pelo estranhamento trazido pelo retorno de pulsões internas reprimidas e inconscientes do sujeito, derivados das teorias freudianas, mas principalmente no entendimento desse estranhamento promovido pelo retorno de imagens familiares tornadas estranhas, neste caso, por repressão histórica (Foster, 1997: 126-127).

Será este o entendimento de Walter Benjamin, que terá defendido o Movimento Surrealista como o primeiro a valorizar a matéria obsoleta, ou as ruínas da produção industrial, como significativa para o entendimento do passado e do presente a partir de uma dialéctica de redenção e de empatia para com os momentos do passado histórico, rumo à sua reinterpretação histórica e política (Foster et al., 2011: 268). Concisamente, Benjamin entende que as práticas surrealistas podem gerar uma nova forma de consciência histórica que opera através de técnicas associativas, promovendo desse modo uma extensão das zonas de experiência política significativa analisável, que se articulam amiúde mediante o interesse no obsoleto ou no ineficiente (Leslie, 2000: 21).

Passando a explicar, não é de somenos lembrar que o momento histórico associado ao Surrealismo está marcado por um fascínio pela produção de mercadorias com o auxílio das novas capacidades tecnológicas, tal como a uma mundividência marcada pelas projecções utópicas associadas ao pretenso e irrefreável progresso da

sociedade por via do modelo económico capitalista e dos seus recursos tecnológicos. Nesta conjuntura, os modos de recuperação do sub-produto resultante desta nova capacidade produtiva ou de formas que a precederam — o obsoleto, como imagem dos fragmentos de natureza técnica falhada — pode reinvesti-los com um significado simbólico distinto da significação que toma na tradição dominante nessa conjuntura — desperdício sem valor — dando conta das suas fracturas e contradições. Contradições que irão permitir a admissão de um potencial ou latência significativa não esgotada de uma imagem do passado, distinta daquela a que é submetida pela cultura dominante do presente.

Assim, por um lado, a recuperação simbólica de objectos do passado arcaico pelo surrealismo — objectos externos à cultura capitalista dominante, cuja produção está associada, por exemplo, à manufactura directa, à simples permuta comercial ou ao uso pessoal — pode aludir à relação pré-capitalista de produção que o mercado de trocas terá deslocado ou ocultado, provocando um estranhamento face ao retorno de momentos históricos reprimidos associados a modos de produção, formas sociais ou estruturas de sentimento que lhe são anteriores (Foster, 1997: 161). Por outro lado, a invocação de formas obsoletas no surrealismo resultantes dos modos de produção capitalistas comporta uma crítica à cultura burguesa da época, relativizando-a e negando a sua pretensão ao “natural” e ao eterno, abrindo a possibilidade de pensar a sua própria historicidade pelo estranho retorno de momentos de descontinuidade e de contradições próprias do capitalismo. Contradições que se efectivam pela tomada de consciência da incoerência dos seus pressupostos utópicos, como os valores de emancipação políticos que na verdade se mostram comprometidos com uma visão determinística da história, ou ainda a ideia de um progressivo e decisivo avanço tecnológico contrariado pela imensa

“pilha de lixo” resultante desse modo de produção mercantil (Foster, 1997: 161-162).

Ainda, por outro lado, e de modo contraintuitivo, o estranhamento produzido pelas estratégias surrealistas de reanimação do obsoleto capitalista podem explorar o potencial utópico inscrito no surgimento dessas formas históricas, neste caso associado às promessas do industrialismo e das suas capacidades tecnológicas como meios para colmatar as necessidades materiais humanas. Promessas utópicas transformadas agora em detrito, pela passagem dos seus produtos (mercadoria) a matéria obsoleta por esses mesmos modos de produção capitalista, que assim podem ser exploradas com outros propósitos políticos no presente (Foster, 1997: 162).

Este tipo de exploração do potencial utópico associado ao nascimento de determinadas tecnologias é aquele que Benjamin espera tornar como potencialmente realizável, por se traduzirem em imagens do desejo utópico do passado redimíveis politicamente no presente. Nas suas palavras: “Estas imagens são imagens de desejo; nelas o colectivo procura tanto superar como transfigurar a imaturidade do produto social e as inadaptações na organização social de produção (...). No sonho em que cada época entretém imagens dos seus sucessores, estas últimas aparecem ligadas a elementos (...) de uma sociedade sem classes. E as experiências dessa sociedade (...) engendram, através da interpenetração com o que é novo, a utopia que deixou o seu vestígio em mil configurações da vida (...)” (Benjamin et al., 2003: 4-5). Noutras palavras, será esse desejo utópico, que surge como uma

recorrência história sob as mais variadas formas, que Benjamin espera poder recuperar através da redenção do desejo por essa utopia do passado, à luz do potencial utópico do “agora” (intuito político revolucionário), e não através simplesmente da recuperação dessas formas do passado (intuito político reacionário) (Buck-Morss, 1991: 145-146).

Portanto, o entendimento benjaminiano do obsoleto no surrealismo não estará associado a uma consideração nostálgica que se realiza sobre o passado simplesmente para o fazer retornar no presente *per se*, mas antes a uma (re)consideração crítica desse passado empenhada num questionamento acerca do *status quo* do presente. Nas palavras de Foster, “(...) o obsoleto surrealista colocava os detritos culturais dos momentos passados residuais do capitalismo contra a complacência socioeconómica do seu momento presente (...)” (Foster, 1997: 159).

Resumindo, podemos defender que os surrealistas terão demonstrado um interesse na cultura tecnológica, não simplesmente para dar conta das novas possibilidades produtivas da tecnologia, mas também para revelar as energias históricas ressonantes dos detritos ultrapassados excedentes trazidos pelas mudanças tecnológicas. Será neste contexto que os surrealistas irão desenvolver novas estratégias para a imagem e para a imaginação da experiência, assentes numa filosofia materialista, que retira da tangibilidade visual dos fragmentos do mundo quotidiano potencialidade interpretativa, mediante a adopção de uma postura crítica (Leslie, 2000: 11-13).

O OBSOLETO PARA A REINVENÇÃO DA “ESPECIFICIDADE” DO MEDIUM ARTÍSTICO

À luz do entendimento que Benjamin realiza das práticas surrealistas, podemos afirmar que o estudo de imagens que se retiram de técnicas, tecnologias ou formas obsoletas do passado torna-se relevante se partirmos do princípio que da sua interpretação pode significar o assentimento na existência de uma promessa histórica redimível associada ao seu surgimento, isto é, a partir de uma consideração crítica que se faz sobre esse passado a partir de um ponto

particular do presente. Deste modo, as interpretações possíveis de se articularem a partir desses fragmentos do passado manter-se-ão constantemente numa posição oscilante, oferecendo um vasto campo de possibilidades interpretativas nunca teleologicamente determinadas, mas ancoradas em parte na força da sua materialidade e tradição.

É a partir desta consideração benjaminiana que Krauss



Fig. 01 - Antique filming equipment, fot. por Mario Calvo, 2014, © Unsplash.

irá insistir que será no momento da passagem de uma tecnologia para obsolescência que essa tecnologia pode finalmente ser compreendida como constitutiva de um potencial redentor em relação à ideia de *medium* artístico na contemporaneidade (Krauss, 1999: 296). Noutras palavras, Krauss defende que será através do redescobrimto crítico do momento associado ao aparecimento dessas tecnologias que se pode redimir a complexidade e potencialidade dos *mediums* que essas tecnologias possivelmente admitam (Krauss, 2000: 53). No entanto, esta redenção da ideia de *medium* não recupera os entendimentos reducionistas ou tautológicos associados à tradição modernista mais disseminada, mas actualiza essa ideia a partir das condições sempre oscilantes do presente — portanto, nunca de modo categoricamente determinado.

Neste sentido a recuperação da ideia do *medium*, que traz com ela a afirmação da sua necessidade no contexto artístico contemporâneo, traduz-se em concreto pela necessidade de reinvenção de uma especificidade auto-diferencial, que se encontra criativamente a partir do ancoramento à força da tangibilidade dos “suportes técnicos” de uma determinada prática

artística, a partir do esquecimento dos *mediums* do passado (pintura, escultura, etc.), mas lembrando simultaneamente o conjunto de convenções, ou tradições, associadas a eles (Krauss, 2011b: 128), em particular as associadas aos estágios primordiais de determinadas tecnologias antes do seu desenvolvimento e utilização serem absorvidos pelas leis do capitalismo (Krauss, 2000: 46). Nas suas palavras: “A fim de sustentar a prática artística, um *medium* deve ser uma estrutura de suporte, geradora de um conjunto de convenções, algumas das quais, assumindo o próprio *medium* como seu fundamento, serão inteiramente ‘específicas’, produzindo assim uma experiência da sua própria necessidade” (Krauss, 2000: 26).

Assim, a garantia desta “especificidade” diferencial do *medium* consegue não apenas atribuir um propósito aferível aos objectos artísticos em sentido próprio, interpelando ao artista que os encontre de forma inventiva e criativa, mas também consegue destacar os objectos artísticos da lógica mercantilista, pelo estabelecimento de um critério para a sua avaliação em sentido próprio que resiste à avaliação pautada pelo mero valor de troca que atingem nos mercados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, o olhar retrospectivo benjaminiano, quando aplicado às práticas artísticas, pode garantir um modo de, através da exploração da complexidade potencial associada ao nascimento de tecnologias obsoletas, restabelecer a ideia de um *medium* auto-diferencial para as práticas artísticas, que se articula reflexivamente a partir do conjunto de convenções derivadas (mas não exclusivamente) das propriedades físicas de um determinado suporte tecnológico, convenções a partir das quais se pode desenvolver uma forma de expressividade tanto projectiva (da sua forma) como mnemónica (da sua história) (Krauss, 1999: 296). Isto é, este olhar consegue delinear um campo de liberdade artística pela possibilidade do destacamento da esfera do mercantilizado das obras de arte, que segue pela substituição dos critérios da sua avaliação em sentido próprio no moderno (progressiva e teleológica especialização) para os da crítica (na afirmação da necessidade do encontro da “especificidade” do *medium* de forma auto-reflexiva, auto-diferenciada e sem pressupostos determinados).

Complementarmente, este olhar retrospectivo torna-se relevante para a história porque, do confronto com o

obsoleto como objecto histórico “falhado” que segue rumo a um determinado fim, resulta o embaraço do vazio das sucessivas promessas a que as histórias de desenvolvimento económico, social ou cultural, foram sendo sujeitas na sua transmissão. Embaraço que, por um lado, permite potencialmente limitar a convivência com a interpretação da realidade contemporânea como teleologicamente determinada no campo económico e social, contrariando as circunstâncias do sujeito como “naturais” e necessárias que, por outro lado, instiga a adopção de um posicionamento crítico do sujeito em relação não só à interpretação passada histórico, mas também quanto às condições a que está sujeito no presente — o que significa a abertura de um espaço de liberdade política. Em suma, falamos de uma interpretação histórica assente numa rememoração crítica ancorada à força imagética tangível que se retira de suportes pretensamente obsoletos, que pode, por analogia, influenciar o diálogo acerca de algumas práticas artísticas contemporâneas, que se estabelece pela potencial reabilitação operativa da actividade crítica dessas práticas interessadas na actualização significativa de técnicas, tecnologias ou modos de representação obsoletos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter — *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. EILAND, Howard. MCLAUGHLIN, Kevin — *Arcades Project*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003.

BUCK-MORSS, Susan — *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. London: MIT Press, 1991.

DUVE, Thierry — *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges — *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

_____ — *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015.

FOSTER, Hal — *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin — *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2011.

GRILO, Margarida de Lopes — *Tecnologia e Obsolescência nas Práticas Artísticas Contemporâneas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2018. (Dissertação de Mestrado).

JOSELIT, David — *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2011.

KRAUSS, Rosalind — *Perpetual Inventory*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011a.

_____ — *Under Blue Cup*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011b.

_____ — “A Voyage on the North Sea”: *Art in The Age of The Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000.

_____ — “Reinventing the medium”. *Critical Inquiry*, 25 (1999), 289-305.

LESLIE, Ester — *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London: Pluto Press, 2000.

LÖWY, Michael — *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'*. London: Verso, 2016.