

Luís Filipe Ferreira da  
Bandeira Calheiros

ELOGIO DO FEIO NA ARTE  
FEALDADE NO SÉCULO XX

UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Luís Filipe Ferreira da Bandeira Calheiros

## ELOGIO DO FEIO NA ARTE FEALDADE NO SÉCULO XX

Tese de Doutoramento em História da Arte, orientada pela Profª Doutora Maria de Lurdes Craveiro e pela Profª Doutora Dalila Rodrigues, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia, e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

# ELOGIO DO FEIO NA ARTE

FEALDADE NO SÉCULO XX

Luís Filipe Ferreira da Bandeira Calheiros

Tese de Doutoramento em História da Arte, orientada pela Prof<sup>a</sup> Doutora Maria de Lurdes Craveiro e pela Prof<sup>a</sup> Doutora Dalila Rodrigues, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia, e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



## AGRADECIMENTOS

Impõe-se aqui, inicialmente, uma reconhecida nota de agradecimento pela fundamental orientação académica concedida ao doutorando, na pessoa de duas relevantes docentes universitárias e investigadoras da área disciplinar da História da Arte, área especializada desta investigação, as suas Orientadoras Científicas, a Professora Doutora Maria de Lurdes Craveiro, Docente do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) e a Professora Doutora Dalila Rodrigues, Docente do Departamento de Comunicação e Arte da Escola Superior de Educação do Instituto Superior Politécnico de Viseu (ESEV-IPV). Para as senhoras Professoras um reconhecido agradecimento, de sincera gratidão, pela confiança depositada na vontade e capacidade de conseguir um maior e capaz rigor historiográfico para a investigação desenvolvida pelo seu orientando.

Um agradecimento muito especial é também devido à minha querida mãe, veneranda mas lúcida senhora de 90 anos, por ter conseguido a tranquilidade doméstica que permitiu o bom curso desta investigação. Sem o seu amorável apoio e o seu incentivo, mormente em horas de algum desânimo, seria bem mais difícil acabar este moroso e exigente trabalho.

Muito obrigado.



## RESUMO

O presente texto regista um trabalho de investigação no qual foi avançada uma tese teórica interpretativa, de perfil disciplinar da História da Arte, que tenta fazer uma hermenêutica estética do novecentismo, propondo o conceito de Belo-feio como o conceito estético sub-categorial identificador da metade da criação artística de mais relevante impacto cultural da Arte do Século XX, designadamente na arte da pintura, que será a disciplina artística abordada.

A abordagem teórica da fenomenologia estética particular e da sua caracterização axiológica fundamentou-se no pensamento filosófico de autores como Aristóteles, I. Kant, G.W.F. Hegel ou nos «Mestres da Suspeita», F.W. Nietzsche, K. Marx e S. Freud. Foram também consultados vários ensaístas que estudaram especializadamente a fenomenologia do Feio e a sua determinação teórico-crítica enquanto sub-categoria integrável no sistema estético, como Umberto Eco ou ainda, por exemplo Lydie Krestovsky, Raymond Polin, Eugénio Trias, Pedro Azara, entre outros, ou sobretudo Karl Rosenkranz, discípulo de G. W. F. Hegel, que foi um dos autores basilares do estudo teórico do feio e da fealdade artística.

Os juízos críticos do discurso argumentador, que se pretenderam inequívocos na análise interpretadora das evidências empíricas da fenomenologia estudada, basearam-se, para efeito de prova factual, na demonstração pela imagem, a partir dos inúmeros *exempla* das obras da fealdade estética dos movimentos artísticos do Século XX, ou de artistas independentes contemporâneos, expostos em indispensáveis anexos iconográficos. A partir das obras de arte estudadas foi configurado o novo paradigma estético novecentista. Foi feita uma exposição por um alargado bloco de ilustração do advento das novas formas e dos novos conteúdos artísticos do Século XX, que revelam o apogeu estético de uma fealdade que povoa ubíqua a arte da pintura da centúria, simultaneamente registo testemunhal e transfiguração sublime da fealdade real desses tempos hodiernos.

## ABSTRACT

This text records a research work in which has been advanced an interpretative theoretical thesis, based on an art history profile, trying to make an aesthetic hermeneutics in the 20th century, proposing the Belo-ugly concept as the identifier sub-categorical aesthetic concept of half of the artistic creation of more relevant cultural impact in the 20th Century Art, particularly in the art of painting, which will be the addressed artistic subject.

The theoretical approach of the particular aesthetics phenomenology and its axiological characterization was based on the philosophical thought of authors such as Aristotle, I. Kant, GWF Hegel or in 'Masters of Suspicion', FW Nietzsche, K. Marx and S. Freud. Several essayists who hardly studied the phenomenology of ugly and its determination as theoretical-critical sub-category inside the aesthetic system, as Umberto Eco or, for example Lydie Krestovsky, Raymond Polin, Eugenio Trias, Pedro Azara, among others, have also been consulted, especially Karl Rosenkranz, GWF Hegel's disciple, which was one of the most important authors as far as the theoretical study of the ugly and artistic ugliness is concerned.

Critical judgments of the reasoning discourse that sought to be unmistakable in the interpreting analysis of studied phenomenology empirical evidence, have been based, for factual evidence purposes, into statement by image, from the numerous *exempla* of works of aesthetic ugliness of artistic movements in the 20th century or into contemporary independent artists, exhibited in indispensable iconographic attachments. From the studied works of art, the new aesthetic paradigm in the 20th century was configured. It has been made an exhibition through an extended illustrating block of the advent of new forms and new artistic contents in the 20th century, revealing the aesthetic climax of an ugliness that ubiquitously characterizes century art painting, both testimonial register and sublime transfiguration of real ugliness from those modern times.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	23
1.1- Relações epistemológicas entre estética e crítica da arte (entre teoria pura e teoria aplicada). A crítica da arte e a história da arte: desideratos cognitivos e metodologias comuns.	25
1.2 - Estatuto epistemológico da Estética.	35
1.3 - O processo analítico da arte mais recente: a Semiótica Artística.	40
1.4 - Da substância cognitiva da Crítica da Arte comum à História da Arte.	50
1.5 - Considerações filosóficas sobre o Belo e a Arte.	66
1.6 – História Geral e História da Arte. Perspectivas historiográficas.	82
1.7 – Processos interpretativos dos paradigmas culturais dos últimos tempos: modernidades.	93
1.8 – Balizas temporais dos arcos de tempo longo (conjugando, em nova leitura interpretativa dos seus paradigmas culturais definidores, as formulações taxinómicas de Harold Bloom e Umberto Eco).	103
CAPÍTULO 2	107
O BELO-feio (o feio artístico).	107
-2.1– O Belo-feio enquanto fenómeno artístico: epifenómeno no/do universo especializado da arte ou realidade onto-estética.	107
-2.2 – Rosa Axiológica Estética	114
- 2.3 – Movimento Estético do Século XX: os Ismos. Sinópse Genealógica dos Movimentos de Vanguarda da Arte Novecentista.	117
- 2.4 – Características Estéticas definidoras axiológicas do feio artístico.	118
- 2.5 – Da reflexão filosófica sobre o feio feita pelos teóricos da Estética.	139
-2.6– O século XX e os «Mestres da Desconfiança» («Mestres da Suspeita»).	148
CAPÍTULO 3	187
DIACRONIA DO FEIO	187
-3.1– O feio dos primeiros tempos: o feio para assustar os outros. Da ideia instintiva aos primeiros conceitos axiológicos.	187
-3.2 – O feio na Antiguidade Clássica.	189
-3.3 – Assusta no <i>cinquecento</i> : Leonardo.	195
- 3.4 – O feio e o mal, desde os tempos antigos.	195
- 3.5 – O feio e os imaginários fantásticos da cultura clássica.	199
- 3.6 – Os grotescos romanos.	203
-3.7– Outra fealdade dos imaginários antigos.	204



– 3.8 – O feio desde o fim do mundo antigo. O feio e a medievalidade. -----	207
– 3.9 – Um feio tardo medieval comum aos artistas refratários à nova ordem artística do renascimento italiano. -----	211
– 3.10 – Um outro feio tardo-medieval, impressionante pela compaixão provocada pelo explícito espectáculo da dor: uma cruxificação proto-expressionista. -----	213
– 3.11– O feio nos cadernos de desenhos de Leonardo da Vinci. -----	214
– 3.12 – O feio nas margens do cânone, no início da Idade Moderna.-----	218
– 3.13 – Um feio macabro no século XVII. -----	222
– 3.14 – O feio e a comédia no Século XVII. -----	231
– 3.15 –A fealdade no oitocentismo. -----	234
– 3.16 – O feio dos tempos mais recentes. Fealdade novecentista. -----	236
– 3.17– O feio nas outras artes: Literatura e Poesia, Fotografia e Cinema. -----	249
CAPÍTULO 4 -----	269
SINCRONIA DO FEIO: -----	269
– 4.1– A Modernidade mais recente e o Feio. Genealogia do Feio nas Artes do século XX. -----	269
– 4.2 – As vanguardas artísticas: história, cultura e pensamento. -----	269
– 4.3 – As vanguardas artísticas das vésperas da Idade do Caos e da Crise. -----	273
–4.3.1–Impressionismo.-----	273
– 4.3.2– Pós-Impressionismo. -----	277
– 4.3.3– Secessão Vienense. -----	281
– 4.4 – Vanguardas do século XX.-----	287
– 4.4.1– Expressionismo. -----	287
– 4.4.2– Fauvismo.-----	297
– 4.4.3– Cubismo. -----	299
– 4.4.4– Futurismo. -----	304
– 4.4.5– Dadaísmo.-----	311
– 4.4.6– Surrealismo. -----	329
– 4.4.7– Anos de Chumbo. -----	369
– 4.4.8– Movimento CoBrA. -----	374
– 4.4.9– Art Brut.-----	378
– 4.4.10– Expressionismo Abstrato Americano. -----	383
– 4.4.11– Nova-Figuração Expressionista do Pós-Guerra.-----	396
– 4.5 – Artistas independentes dos “ismos”. -----	419
– 4.6 – Mais vanguardas (segunda metade do século XX). -----	433
– 4.6.1– Pop-Art. -----	433
– 4.6.2– Arte Povera. -----	457

– 4.6.3– Ugly Realism. -----	460
– 4.6.4– Neo-Expressionismos e Novas-Figurações dos anos 80. -----	461
– 4.6.5– Percursos independentes, autónomos e individuais dos anos 90. -----	464
CONCLUSÃO -----	477
BIBLIOGRAFIA-----	497

- Anexo Iconográfico I
- Anexo Iconográfico II

– ANEXOS. Documentos Estéticos: Manifestos das Vanguardas.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura n.º1 – Rosa Axiológica.....	114
Figura n.º2 - Rosácea, Étienne Souriau .....	115
Figura n.º3 – Movimentos Estético do Século XX: so ismos.....	117
Figura n.º4 – Correlação entre o foro Psíquico Profundo e a Criação Artística.....	164
Figura n.º5 – Quadro Estrutural Geral da Sociologia Materialista.....	169
Figura n.º6 – Organigrama do Corte Epistemológico .....	171

Por convicção de ser uma prática que respeita, de um modo mais genuíno, os fundamentos etimológicos do idioma português, o autor desta presente dissertação redigiu-a segundo o normativo da ortografia ainda em vigor, não respeitando as regras estipuladas pelo Acordo Ortográfico AO1990.



## INTRODUÇÃO

Regista este texto uma dissertação académica do domínio disciplinar da História da Arte, que propõe uma tese exegética sobre metade da produção artística do século XX, que conseguiu um muito relevante protagonismo no sistema cultural da centúria. Trata-se de um estudo analítico do feio artístico, da ubíqua fealdade que povoou os inúmeros e diversificados discursos artísticos durante todo o novecentismo. A tese avançada é a de que um belo paradoxal, o Belo-feio, povoa metade da arte criada na pretérita centúria, com um grande impacto cultural. Do esforço de investigação realizado resultou o conteúdo substantivo do que aqui se escreveu, que se pode descrever como uma análise crítica sobre os caminhos surpreendentes que aquela metade da arte percorreu durante toda a citada centúria. Desenvolveu-se uma exegese com uma estrutura teórica que conjugou as duas perspectivas gnoseológicas, a heurística e a hermenêutica, pelos seus registos metodológicos, complementares e inter-activos: uma primeira análise identificadora e classificativa avançando conteúdos cognitivos irrefutáveis para uma ulterior síntese interpretativa conclusiva.

Trata-se de uma investigação especializada sobre a arte novecentista, incidindo particularmente sobre as artes plásticas e privilegiando de entre elas a Pintura, que, para o presente estudo, foi considerada a disciplina mais pertinente a analisar, de entre todas as belas-artes (a par das belas-letras), tendo em conta a problemática estética abordada. Por maioria de razão quando as obras daquela disciplina artística se circunscrevem ao tempo e ao espaço considerados: a pintura (dita) ocidental do/no século xx.

Mas não esquecendo, também, uma análise comparativa com as outras disciplinas artísticas, assim como uma abordagem paralela (necessariamente sinóptica) as outras diversas artes,<sup>1</sup> que nos permitiu estabelecer um juízo estético mais amplo e completo e, conseqüentemente, uma melhor leitura crítica e cabal entendimento da metade da arte da centúria estudada. Da metade estética de maior

---

<sup>1</sup>Serão ainda considerados o desenho, a gravura, a serigrafia, o cartaz e demais múltiplos, a escultura, a fotografia. Mas semelhante espírito se poderá encontrar na poesia e na prosa sublime, nas belas-letras. Ou ainda na designada 7ª arte, o cinema. Um rol das obras da fealdade dessas artes será abordado num dos últimos subcapítulos do Capítulo 3, titulado : «O feio nas (das) outras disciplinas artísticas (...)».

impacto cultural, por ser considerada a mais interpeladora, mais geradora de inquietação e questionamento: a fealdade artística.

Apresenta-se este estudo como uma análise interpretadora que se pretendeu concisa, consistente, coerente, minuciosa, circunstanciada, mas ainda inovadora e potenciadora de novas leituras, inovadoras interpretações, renovados juízos críticos. Uma tentativa de identificação do sentido estético mais relevante e de maior impacto cultural, expresso de entre a mais variada criação artística da época estudada. Um singular sentido estético que se manifestou por todo o devir da arte da centúria de modo surpreendente, desconcertante, exuberante, insólito. Fica registado um enfoque exclusivo sobre a metade feia da “biografia artística” da pintura (e de outras artes) do período novecentista. Com a ênfase colocada no traçado da genealogia novecentista dos movimentos artísticos, dos «ismos», que correspondem a essa metade, de entre todas as correntes artísticas da centúria.<sup>2</sup>

Quanto ao sentido da especialização do conhecimento e ao enquadramento da problemática, esta presente investigação apresenta o seu objecto de estudo teórico de modo questionador e não assertivamente categórico. E é um texto de perfil investigativo qualitativo, paradigmático e taxinómico, de teoria estética e história da arte, resultante do estudo comparado e conjugado das análises teóricas de estetas, filósofos e cientistas sociais, no contraditório dialéctico das interpretações e dos juízos avançados sobre o tema em análise, não sendo, portanto, um estudo de estrita investigação aplicada, não reportando, por conseguinte, nem estudos de caso, nem singulares e particulares metodologias específicas, métodos estatísticos ou «trabalho de campo». Apostando num olhar analítico com desejada credibilidade teórica, isto é, verificável experimental e empiricamente, por prova credíveis e concludentes: uma actualizada tentativa de análise iconológica problematizadora que possa acrescentar dados novos ao conhecimento teórico e à consciência crítica dos Estudos de Arte. O presente estudo fez-se por um argumentário de fundamentação da tese avançada, contextualizada em torno das ideias nucleares que lhe estruturam o sentido, apostada na sua verificação fenomenológica convincente, com um discurso de argumentos com convicto sentido noético, mas exposto com «parcimónia teórica»,<sup>3</sup> em forma

---

<sup>2</sup> Assinalada a vermelho a linha de continuidade dessa metade artística no citado quadro sinóptico genealógico dos “ismos”, Capítulo 2, página 127.

<sup>3</sup> Subordinada ao relativismo crítico e ao cepticismo teórico apontados pela parcimónia teórica do princípio lógico chamado que foi de «Navalha de Occam», que é a atitude adequada aos estudos não dogmáticos das ciências sociais e humanas. Uma *LEX PARSIMONIAE*, lei da parcimónia interpretativa, conhecida por esse mesmo nome a partir dos trabalhos publicados no século XIX pelo investigador inglês Sir William Hamilton. E cunhada a primeira vez na idade moderna por John Ponce of Cork, em 1639. É o princípio metodológico atribuído

inicial de hipótese, proposição indemonstrada, que foi admitida provisoriamente, enquanto se testava e verificava, com as necessárias e suficientes provas comprovativas, com evidência factual irrefutável, a sua validade e a consequente bondade teórica conclusiva. E quis-se de actualizada consciência crítica e de esforçado rigor interpretativo, pretendendo-se alargado no enquadramento e completo na amplitude e complexidade substantiva, apesar de o seu núcleo central ser delimitado pelas estritas balizas disciplinares e cronológicas atrás definidas.

Cabe inicialmente indicar, de entre as ciências convocadas, as sub-disciplinas nucleares mais directamente envolvidas na estrutura do presente estudo, de modo a definir uma identificação geral da complexidade do seu âmbito teórico específico: um estudo de perfil multidisciplinar. Para o seu registo epistemológico, refira-se que este texto se pode definir como uma investigação em Estudos Artísticos, um estudo particular e especializado, integrado na área geral das Ciências Sociais e Humanas, que se estabeleceu na conjugação transdisciplinar de três domínios teóricos específicos: a Axiologia Estética, a História da Arte, a Crítica da Arte.

A primeira disciplina, a Estética, vocacionada para uma hermenêutica conclusiva sobre a parte metade do universo particular das artes plásticas do século XX escolhida como objecto de análise interpretativa: a da «metade nocturna» da arte, conjugando beleza e pessimismo, uma singular «estética do não», assim defenível pela fundamentação das características axiológicas comuns, patentes num conjunto muito significativo de obras de pintura do século XX, com o seu enquadramento teórico balizado pelos indicadores culturais paradigmáticos. A delimitação do horizonte conceptual desta investigação foi vocacionada para a parte da Estética que abordou o “hemisfério” teórico escolhido como objectivo hermenêutico: a metade da ontologia geral e do universo axiológico do Belo que nomeámos como feio artístico – o Belo-feio.

A segunda disciplina, a História da Arte, que neste texto específico reflecte o registo de uma inquirição sincrónica particular: a heurística da fealdade, detectada nas obras da pintura no século XX. Um peculiar inventário (com a respectiva e consequente interpretação metódica) do conjunto das obras da arte aparecidas no decorrer de toda a centúria, que podem em juízo consensual verificável pela evidência empírica, ser consideradas artisticamente feias, integradas nos seus

---

originalmente ao pensador William of Ockham (1285-1347), frade franciscano inglês, seguindo a doutrina naturalista de Aristóteles que diz que a Natureza é em si mesma económica, optando invariavelmente pelo caminho mais simples. Escreveu aquele frade: «Se em tudo forem idênticas as várias explicações de um fenómeno, a mais simples é a melhor».

próprios movimentos e correntes, contextualizadas pelo horizonte cultural geral das respectivas décadas e circunstâncias geracionais. Acrescentada que é, ainda, de uma síntese muito sumária da sua genealogia pretérita: a sucinta recolha diacrónica da fealdade artística do passado das diversas idades do tempo longo, que anteciparem inevitavelmente o triunfo novecentista da fealdade artística.<sup>4</sup>

A terceira disciplina, a Crítica da Arte, disciplina prospectiva que designa um sistemático observatório crítico especializado inicial de abordagem da realidade fenoménica mais actual, cuja tarefa básica neste texto específico é a de fazer uma primeira, imediata e directa selecção, classificação imediata e primeira abordagem crítica dos fenómenos artísticos feios, emergentes nos tempos mais recentes. Um observatório atento sobre a novidade artística hodierna. Um primeiro, imediato e directo inventário das diversas obras de arte que se apresentaram a juízo crítico com a energia criativa, a originalidade iconográfica, a superlativa qualidade estética, a identificação axiológica, consideradas necessárias e indispensáveis para, em criterioso julgamento, poderem ser seleccionadas num consistente registo historiável da fealdade da pretérita centúria.<sup>5</sup>

Para enriquecer a fundamentação deste trabalho foram cruzados os contibutos investigativos das ciências humanas e sociais vocacionadas para o estudo sistemático do universo particular da arte: a psicologia da arte, a sociologia da arte, a antopologia artística, a história crítica da cultura, mas ainda a história das mentalidades e a história das ideias políticas e das ideologias. Podendo descrever-se o trabalho como um registo de análise estética eclética, contextual, multifacetada, heterodoxa, enriquecida pela acrescentada pertinência operatória daquelas citadas ciências e pela mais-valia cognitiva da sua transversalidade metodológica interdisciplinar. Um contributo investigativo julgado indispensável, por conseguir complementar, de modo paralelo enriquecedor, a nuclear crítica da arte com as várias análises perspécticas paralelas, que são ferramentas interpretadoras eficazes da complexidade cultural envolvente. E por completar o trabalho analítico especializado, ao abarcar, de modo o mais cabal e completo, o todo epocal, do qual as manifestações artísticas podem ser consideradas, retrato revelador, relato identitário e identificador,

---

<sup>4</sup> Essa peculiar genealogia foi assumida como sua própria pelo movimento surrealista, como mais pormenorizadamente é descrito no sub-capítulo que regista o dito movimento no Capítulo 4.

<sup>5</sup> Uma primeira inquirição que não dispensa um conhecimento e estudo complementar, biográfico e geracional, dos seus expoentes criadores: artistas inovadores, considerados de incontornável talento e de obra relevante. Porque também se julga terem cabimento, esse conhecimento e esse estudo particular e circunstanciado, para uma mais aturada e cabal compreensão de todos os factores que contribuem para o advento do apogeu de um protagonismo de forte impacto cultural da fealdade artística, acontecido nos tempos mais recentes, que é o tema central desta investigação.

documento registador, mas ainda reflexo crítico e não raras vezes denúncia certa. No mesmo sentido foram ainda alinhadas as considerações teóricas julgadas pertinentes, avançadas pelos mais creditados filósofos estetas, pensadores e ensaístas das ciências sociais, no sentido de contribuir, com maior autoridade teórica para uma mais conclusiva afirmação estética deste específico discurso académico.<sup>6</sup>

*Fealdade no Século XX* é o subtítulo nomeador do texto, que aponta a estrita datação da parte nuclear desta investigação teórica. É a forma condensada de enunciar o âmago nuclear da sua tese: o feio artístico, pelo seu exuberante protagonismo comunicativo e questionador, pode (e deve) ser conformado inteiramente, na fase do seu apogeu estético, com o pretérito século, com a modernidade mais recente, a modernidade novecentista. Pretendeu-se apresentar uma tese com ambição inovadora, que desenvolveu uma interpretação que se tentou conclusiva das manifestações relevantes da fealdade estética, patentes no novecentismo artístico, na sua vertente pictórica. Investigação reflectida e redigida entre os derradeiros idos do século XX e os primórdios do século XXI, e logo fazendo um apropriado balanço teórico fini-secular.

Este estudo propõe o conceito categorial de Belo-feio como a sub-categoria estética que identifica o espírito artístico de maior protagonismo comunicativo e de maior impacto cultural da arte do século XX. Um belo paradoxal que consegue estetizar a fealdade do real pela sua sublimada transfiguração artística. Um feio artístico de grande protagonismo na criação plástica (e literária) da pretérita centúria. Porque é evidente, à luz de uma leitura estética atenta e aturada sobre a realidade novecentista, que grande parte, talvez a parte de maior impacto da arte desse século, é a da metade nocturna da beleza: a fealdade artística. Uma fealdade provocadora que foi criada como indesmentível teste aos limites da representação do mundo e da vida e à demonização somática desses limites. E o horror neo-fóbico, que é o

---

<sup>6</sup>Pretendeu-se apostar numa exegese subordinada a uma ambição holística, que mais globalmente pudesse compreender e interpretar a crescente complexidade da cultura dos nossos dias. De modo a conseguir avançar um discurso teórico vocacionado para uma compreensão mais cabal da categoria estética escolhida, nas suas três dimensões: a estético-filosófica hermenêutica (ontológica e axiológica), a teórico-cultural contextualizadora, ou ainda a mais estritamente tautológica cronológica, heurística, a da história da arte conjugada com a da crítica da arte. Nele se pretenderá estudar o conceito de feio artístico (a sub-categoria de Belo-feio), à luz do pensamento dos teóricos da estética: de Aristóteles, filósofo da imanência e do realismo, ao iniciador da estética crítica, expoente da escola alemã, Immanuel Kant, ao seu discípulo genial, o esteta holista da dialéctica, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, e aos «três mestres da suspeita» Friedrich Wilhelm Nietzsche, Sigmund Freud e Karl Marx. Estes três últimos pensadores formam a tríade da «desconfiança estética» (segundo a pertinente tese estética de Michel Foucault, corroborada por Paul Ricoeur). Foram ainda consultados outros filósofos e cientistas sociais mais recentes, sendo de interesse fundamental para a citada interdisciplinaridade da investigação, os estudos dos teóricos da Antropologia Artística, da História da Arte, da Estética e das Teorias da Arte e da Crítica da Cultura. Refira-se, no que diz respeito à última disciplina, os cientistas sociais Jean François Lyotard, Frederic Jameson, Jürgen Habermas, Zigmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk, Max Horkheimer, Matei Calinescu, Alain Touraine, Eric Hobsbawn, Francis Fukuyama.



habitual e atávico impulso que nomeia a fealdade de modo pejorativo, tem sido, invariavelmente, uma reacção das retaguardas estéticas, instintiva, irracional, pulsional, a esses citados limites. Houve no pretérito século XX uma continuada prática generalizada dos artistas criadores mais inovadores, manifestada pelas retóricas da modernidade mais recente, de jogar sempre com o escândalo, o choque, a provocação, o conflito, a contestação, a controvérsia, a dúvida, a suspeita, a desconfiança, a descrença, a desobediência, o cepticismo, o desafio. Todas essas características fazem parte do jogo estético instantâneo, predominante, assim como, conseqüentemente, das práticas artísticas de maior impacto da centúria. Na seqüência de uma generalizada desconfiança filosófica. E é esse fenómeno estético patente nas inúmeras obras chamadas à colação, como evidentes e credíveis elementos de prova, que pretendemos analisar neste estudo.

Actualização teórica abrangente, propôs-se ainda fazer o registo crítico sinóptico dos multiplicados fenómenos que em tempos, por muito longos anos, décadas, séculos, foram geralmente marginalizados pelo paradigma estético idealista platónico (ou neo-platónico, na seqüência da filosofia de Plotino), único e totalitário, emergindo apenas excepcionalmente nas margens de alguma tolerância dos programas iconográficos vigentes nas várias épocas, mas que abundam com total liberdade e licença artística e têm um significativo protagonismo, agora, nos discursos artísticos da modernidade mais recente, da modernidade novecentista.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> São vários os juízos e as avaliações concordantes de críticos da arte e da cultura sobre a predominância estética da fealdade na arte novecentista. Cite-se, por exemplo, o que afirma D. Schwanitz: «Com os movimentos artísticos do século XX, a literatura e as artes exprimem a perda da integração moral da sociedade, pela fragmentação das belas formas da literatura e das artes. Em vez delas, agora predominam as formas de sátira na figura do grotesco, do deformado, do excesso, do choque, da desintegração e da fealdade», Dietrich Schwanitz, *Cultura*, 2004. No Capítulo 3, de modo sinóptico, como complementar estudo genealógico, fica registada uma elementar listagem fenoménica do que poderemos chamar a diacronia do feio. No sentido de melhor enquadrar a estrita fenomenologia estudada, ao contextualizá-la na seqüência de uma tradição detectável por uma pesquisa de esforço sistematizador. Integrada que é a “fealdade novecentista” na seqüência particular da sua reivindicada família estética avoenga. Mas também o de mostrar comparativamente o diferente *ratio* das suas aparições: “acidentes” minoritários no passado, “essência” maioritária no presente (e/ou no passado mais recente). Baseiámo-nos em juízos e avaliações críticas de vários autores de indiscutível credibilidade científica, concordantes com a nossa leitura das realidades artísticas atrás referidas, por nós consideradas, sem insegurança de juízo, como com um impacto cultural quantitativamente contrário. A «beleza dos monstros» do passado, é referida em apenas um único (capítulo V) dos XVII capítulos da obra *História da Beleza* de Umberto Eco. «Beleza» estranha que o dito autor define sugestivamente no ponto 1 como «Uma bela representação do Feio». Descobre-se portanto, nessa obra, a justeza do nosso juízo de ser considerada a presença do feio na arte produzida até ao século XX apenas como (pouco mais que) episódica, marginal, (talves mesmo) residual. Efectivamente, a arte do passado restringiu a representação artística da fealdade ao simbolismo ético universal do mal e a um significado negativo de marginalidade moral a combater. Revelando ainda, a par, uma contemporização tolerante pelo disforme, a nosso ver integrada a título de compaixão, pelo discurso moralizador e credibilizador do pensamento dominante. Mas também como identificação pedagógica da figuração diabólica ameaçadora e disforme a vencer para extinguir. Nesse sentido seria necessário o feio à Beleza, como polo antagónico, assinalado pela estética como figuração do Mal, contrário (a combater) do Bem ético a perseguir, sendo visto este como único valor positivo da redenção humana. Na sua outra obra, *História do Feio*, U. Eco, titula o Capítulo XIII, dedicado à fealdade artística do século XX: «A vanguarda e o triunfo do feio». E nas considerações iniciais do dito capítulo, trascreve o que foi escrito por Carl Gustav Jung, num seu ensaio de 1932, sobre o *Ulisses* de

A evolução argumentadora deste estudo foi compaginada em dois momentos especializados de exposição, a saber: um primeiro momento em que consta, como enunciado fundador e proposição nuclear, a tese problematizadora, seguida da consequente exposição de argumentos em defesa do alcance teórico dessa proposição enunciada: Capítulo 2; um segundo momento que abrange dois comprovativos temas substantivos enquadrados nos respectivos capítulos: A) a diacronia do feio, sinopse sumária do devir da fealdade artística detectada nos diversos tempos, apresentada como sinóptica genealogia estética antecessora da fealdade novecentista: Capítulo 3, que foi acrescentado com o respectivo registo iconográfico, um cotejo ilustrador do feio mais pretérito, conjunto significativo de imagens reprodutoras de obras de arte do passado até ao século XX; B) a sincronia do feio, tema nuclear deste estudo, que constará de uma exaustiva enumeração e descrição tautológica justificadora, apodíctica, que se pretendeu convincente e irrefutável, na empírica constatação da evidência das provas e na consequente confirmação da bondade teórica da tese que foi avançada pelo enunciado: Capítulo 4, acrescentado também com o indispensável e fundamental registo iconográfico e iconológico, como relato testemunhal de prova e reforço ilustrador, uma numerosa e significativa selecção de imagens das obras de arte dos seus artistas expoentes, enquadrados que são nos seus próprios movimentos artísticos, as vanguardas históricas,<sup>8</sup> as correntes artísticas, os movimentos, estilos, escolas, ou ainda individualizados os percursos individuais (nos casos em que tal se justifique, por evidente dificuldade taxinómica), criteriosamente seleccionadas de um espectro das mais variadas obras da pintura do século XX.<sup>9</sup>

Avançou-se no Capítulo 2, a proposição inaugural da tese: A identificação do conceito estético categorial de Belo-feio, classificador da realidade artística, detectada no seu apogeu nas artes, dos tempos mais recentes, com a sub-

---

James Joyce: « O feio de hoje é sinal e sintoma de grandes transformações futuras. Isto significa que o que será apreciado poderá, de algum modo, parecer desagradável hoje e que o gosto está atrasado relativamente ao aparecimento do novo. Ideia que vale para todas as épocas, mas que parece singularmente adequada a caracterizar as obras produzidas pelos (...) primeiros decénios de Novecentos». Umberto Eco, *História do Feio*, 2007 e *História da Beleza*, 2004. Toda esta problemática se analisa e complexifica, neste estudo, nos capítulos 2, 3 e 4, corroborada a justeza argumentativa pelos apêndices iconográficos de prova.

<sup>11</sup>Vanguardas: designação genérica dada pela taxinomia estética a todos os estilos novos, correntes estéticas e movimentos artísticos de contestação radical do cânone clássico das academias, em finais do século XIX e nos primórdios do século XX. A origem histórica desta designação segue pormenorizada no texto desta investigação no início do Capítulo 4. Aos autores componentes destes movimentos inovadores é dada a designação de artistas vanguardistas.

<sup>9</sup>Para se conseguir clara constatação evidencial, com vista à fundamentação cabal da tese, o argumentário justificou a sua razão com uma apropriada ilustração iconográfica de provas, com os diversificados *exempla* da fealdade estética da arte do século XX. Uma espécie de copiosa enumeração fenoménica, catálogo que se quis o mais exaustivo possível de exemplos de clara evidência demonstrativa, com que se pensa justificar e provar a tese avançada, de um modo ilustrado, eloquente reforço arguente, tornado corroborante e justificador pela sua análise iconológica directa e esclarecedora. Um inteiro capítulo de imagens, ilustrações de pinturas feias, que ajudou a provar, com acrescentada evidência, a tese avançada. Foi o espaço específico da iconografia neste trabalho.

paradigmática noção cultural de terceira modernidade, a modernidade do século XX. A constatação de que é o feio artístico, o Belo-feio, a sub-categoria predominante nas estéticas dessa centúria. Configurando um novo paradigma estético categorial, o qual tem sido generalizadamente classificado como pós-moderno, mas que preferimos designar terceira modernidade, a modernidade mais recente.<sup>10</sup>

O Capítulo 2 afigura-se o mais especificamente problematizador, que desenvolveu o alinhamento teórico da tese pela análise filosófica das condições existenciais e das motivações ideológicas que mais directamente potenciaram as manifestações do feio artístico. E o Capítulo 4 o que pretendeu fazer uma mais completa exposição enumeradora dos fenómenos artísticos que consubstanciaram o advento do paradigma estético escolhido: o apogeu de uma fealdade superlativa generalizada, que percorreu transversalmente a arte dos tempos mais recentes. Simultaneamente registo testemunhal e transfiguração sublime da fealdade real desses mesmos tempos. Como as inúmeras e diversificadas obras de arte consideradas mostram, no seu desconcertante registo, revelando-se uma poderosa fonte de questionamento do mundo e das contingências da vida dos homens e das sociedades em que se integram.

Por último redigiu-se uma Conclusão, que nunca se teve por definitiva, tendo em conta a vocação deste estudo, que se quis mais problematizador do que categórico na sua afirmação. Antes um resumo final, uma síntese argumentadora estruturada com o fim de provar como teoricamente válidos os novos conhecimentos avançados e respectivas interpretações últimas sobre a temática investigada. Uma operação de fim de retórica, que fez a derradeira síntese de todo o esforço argumentador e que resumiu o todo a partir dos seus elementos anteriormente analisados. Um ponto de chegada do raciocínio, síntese final e fim de discurso.

---

<sup>10</sup>Seguimos como mais rigorosas as nomeações epocais dos períodos de arco longo de tempo decorrentes do cruzamento das análises paradigmáticas culturais dos cientistas sociais da Escola de Frankfurt, nomeadamente do seu expoente, Jürgen Habermas, autor de *O Discurso Filosófico da Modernidade*, assim como do crítico literário americano, o académico Harold Bloom, autor do tratado estético *O Código Ocidental*, ou ainda do semiólogo e crítico da cultura, autor de vários tratados de estética e de duas histórias de estética fundamentais para esta investigação, a *História da Beleza* e a *História do Feio*, Umberto Eco. Refira-se ainda que a nossa proposta de leitura interpretativa de subdivisão da modernidade apenas pretende levantar questões que ajudem a clarificar as diferentes características sub-paradigmáticas das diversas épocas de um arco de tempo longo do meio milénio mais recente, sob o ponto de vista cultural e artístico, conjugando dialecticamente as reflexões interpretativas de filósofos e cientistas sociais como Jürgen Habermas, Harold Bloom, Umberto Eco, contrapondo argumentos mais credíveis que os propostos pelos autores da teoria pós-moderna, François Lyotard e Frederic Jameson, entre outros. Apenas nos move a vontade de problematizar e complexificar um período cronológico que fica claramente limitado na sua análise paradigmática se apenas balisado, sem mais análise crítica, pela estrita datação cronológica. Estamos conscientes de que qualquer tentativa de leitura interpretativa em ciências sociais e humanas é, tão só e apenas, uma expedita tentativa de captar e enquadrar teoricamente, do modo mais apropriado possível, as realidades fenoménicas que se detectam e que são analisadas na perspectiva precária da teoria mais actualizada, afastadas todas as tentações de indesejável rigidez dogmática. A fundamentação mais desenvolvida desta problemática de tentativa interpretadora encontra-se patente nas últimas páginas da Capítulo 1.

Redacção que registou o resumo final de todo o esforço exegético dispendido na investigação. Que fez a exposição final dos objectivos noético-gnoseológicos que se consideraram alcançados. Um texto que não se quis autoritariamente assertivo, categórico e definitivo, mas antes questionador, problematizador e, sobretudo com a indispensável afirmação convicta, porque bem fundamentada. Intitulado esse texto último: «Considerações finais para não concluir inteiramente ...».

Antes da parte mais substantiva da argumentação da dissertação, os citados Capítulos 2, 3 e 4, foi ainda redigido um Capítulo 1, que se pretendeu a forma expedita encontrada para expor ao modo preambular, o alcance classificador dos vocábulos nomeadores da taxinomia adoptada. Foram apontados os conceitos aplicados e a perspectiva taxinómica em que contribuem, do modo que se julgou mais pertinente e adequado, para a formulação sistemática da investigação.

No termo do trabalho alinhou-se toda a bibliografia relacionada com a problemática da investigação, convenientemente registada por temas e matérias disciplinares para uma mais consistente sistematização e funcionalidade de consulta.

Foram ainda acrescentados anexos considerados pertinentes, designados «documentos estéticos», com a recolha sistemática dos textos originais dos manifestos das vanguardas artísticas do século XX. Como sugestivo registo da retórica de agitação ideológica-estética-panfletária, que veio anunciar intempestivamente a subvertora fealdade vanguardista. Prova documental da estranha diferença artística emergente, que, em termos ideológicos de “agitação intelectual”, fundamenta o conflito com o passado e as convenções clássicas do passado, aberto pelas citadas vanguardas e pelos seus expoentes, artistas e mentores ideológicos.

De modo contrário e alternativo à tradição e à paulatina evolução das convenções artísticas do passado, à sua imperturbável persistência contínua, vigente em todas as épocas de um arco do tempo longo, a arte do século XX é feita por uma sucessiva continuidade descontínua, com um sentido de constante inovação, surpreendente, intempestiva, veloz, bem mais veloz que nos séculos passados, conseguida por inúmeras e sucessivas rupturas (ainda que nunca absolutas, e recuperando, com novas formulações, alguns valores herdados). Contra «a tradição das gerações mortas»,<sup>11</sup> manifesta-se de modo assertivamente festivo a inovação das gerações vivas. A arte liberta-se, finalmente, do continuado *pathos* platónico. Faz mesmo o epílogo derradeiro da unicidade estética de Platão e dos neo-platónicos. E

---

<sup>11</sup> Expressão utilizada a primeira vez por Karl Marx, o chamado “Jovem Marx”, nos *Textos de Juventude*, os conhecidos “Manuscritos de 1844”, redescobertos em 1932.

rege-se agora por um paradigma outro, em que a categoria estética dominante é em tudo contrária à doutrina axiológica fechada, restrita, redutora e excludora do sistema da vetusta categoria do Belo e da Beleza bonita do passado. A arte dos tempos recentes já não procura um Belo e uma Beleza alegadamente intemporais, perenes, absolutos, totais, transcendentais. E afastados das realidades mundanas dos homens, considerados estes, com liminar pejoração, como meros espectros grosseiros do supremo ideal arquetípico, uma entidade transcendente metafísica, o Ser imutável, categoria central, imperativa, do platonismo filosófico.

Dá-se, agora, o triunfo generalizado do diverso, do novo, do não-familiar. O apogeu intempestivo de uma torrencial “estranheza”, que acompanha tudo o que é novo. Que, como desafiante acção contestatária, configura a fealdade artística como valor ubíquo, omnipresente, e mesmo talvez predominante.<sup>12</sup> O feio artístico multiplica-se, de modo generalizado, exponencialmente, um Belo-feio, nocturno e dionisíaco<sup>13</sup>: instintivo, intuitivo, impulsivo, inquieto, inquietante, desconcertante, perturbador. Vencendo, e substituindo o domínio generalizado, quase absoluto e único, de um Belo-bonito, apolíneo, solar, sereno, racional, abstracto, escapista, dominante nos cânones estéticos do passado por muitos séculos. Desencadeando o começo do seu declínio e ocaso inevitáveis.

O Belo-feio foi configurado em múltiplas, diversificadas e simultâneas expressões. “Comandou” discursos, práticas, linguagens de excepção, géneros, estilos, tendências, programas, reportórios. Subvertendo as regras, as normas, as obediências aos cânones herdados (e agora julgados decadentes), assim estabelecendo as bases “outras” de novos cânones emergentes, por meio das proposições das vanguardas, das expressões dos «ismos», das marginalidades reveladoras das novas modas e dos novos gostos.<sup>14</sup> Chamemo-lhes «apocalípticos».<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Tal é afirmado sem a menor exitação por Umberto Eco na sua obra *História do Feio*.

<sup>13</sup> Assim identificado premonitoriamente pelo filósofo Friedrich Willelm Nietzsche, na sua obra *Origem da Tragédia*, 1872, como vem tratado no Capítulo 2.

<sup>14</sup> Cabe aqui definir a clara diferença cultural entre «gosto» e «moda». O vocábulo «gosto» nomeia uma totalidade de valores estéticos (e, em sentido lato, culturais), que se vão acrescentando, “coleccionando”, integrando, “tecendo”, consolidando mediatamente, por dentro, em continuada maturação ao longo do tempo e das circunstâncias sucessivas que fazem o convívio íntimo e a experiência duradoura da cultura. O «gosto» é uma qualidade estrutural, algo do domínio ontológico do ser. Já o vocábulo «moda» nomeia, antes, uma particularidade de valores estéticos (e em sentido lato culturais) que se impõem de maneira directa e imediata, imperativa e momentaneamente, por imitação óbvia e linear, por mimetismo cultural compulsivo e volúvel, instável e

efémero, de fora, em instante epocal e datado, de modo fugaz e passageiro, rapidamente ultrapassável, por rupturas e revivalismos, condicionados que são às circunstâncias ocasionais do instante. A «moda» é uma qualidade conjuntural, algo do domínio tautológico do ter ou do estar (na moda). E cabe ainda aqui expor a diferença significativa entre a subjectividade do “gosto pessoal” e a objectividade do “gosto colectivo”. O primeiro é irredutível do sujeito fruidor e subordinada apenas aos seus particulares *a-prioris* da sensibilidade, de estrito subjectivismo pessoal. «Gostos (pessoais) não se discutem», ajuíza um aforismo popular. O segundo é

É o assalto final, feito pela “juventude do olhar”, aos velhos templos do saber. Feito por inúmeros rituais iconoclastas, de uma beleza paradoxal: rebelde, subversiva, revolucionária, polémica, controversa, conflitual, desafiante, provocatória. Por uma deliberada vontade de conseguir operar uma transfiguração artística mais próxima, directa, imediata, da Vida (ela mesma). Perseguindo um verismo realista que revelasse ainda as mais instintivas pulsões anímicas. Provocando uma geral laicização dos discursos estéticos. Num apejar radical do antigo estatuto de idealidade sacralizada que era o da arte. Uma procura do real e do humano, cada vez mais humano, “demasiado humano”. Uma negação radical da estética de Deus, na inversa procura duma estética do Homem. Deliberada inversão dos valores, praticada em múltiplas liturgias de paixão e iconoclastia.<sup>16</sup>

Estrearam-se e avançaram as vanguardas artísticas, intempestivas, inéditas, inquietas, insurrectas, subvertoras do muito continuado e imóvel “estado das coisas”. Exorcizando os fantasmas ameaçadores dos nossos últimos tempos. Na procura de uma interpretação mais cabal e radical do Homem, dos homens. Na sua recorrente e sempre desejada redescoberta, tendo como horizonte escatológico da sua condição, o desesperado e absurdo sem-sentido da existência. Na expressão da consciência lúcida da sua precária circunstância e na conseqüente manifestação da sua angústia existencial. Mas também na afirmação relativa (não totalmente convicta) da superação exaltante da sua finitude, por uma alegada redenção pela utopia.

O Homem foi dissecado, aberto, reformulado, deformado, (in)compreendido, anulado, feito figura fantasmática, pela sua própria ausência de alguns dos discursos da modernidade mais recente: Expressionismo e homem deformado, desesperado e trágico, vero espectro de si próprio; Cubismo e o homem cúbico, multifacetado, fragmentado e policentrado; Futurismo e homem desfocado pela desmultiplicação cinética, em movimento, em acção e velocidade, homem máquina; Dadaísmo e homem absurdo, iconoclasta e niilista; Surrealismo e homem por dentro, onírico e

---

objectivo e comum aos fruidores de uma sociedade em determinado contexto e circunstância conjuntural, porque resultante de amplo consenso reconhecedor, ganhando ainda a perenidade da consagração colectiva transtemporal. Certas formas de abjeção do gosto (e a “perversidade” de juízo crítico que lhe é conseqüente), controversas,) ambíguas e ambivalentes, subversivas que se mostram, desconcertantemente desconstrutoras e iconoclastas, têm e sempre tiveram um relevante interesse intelectual, na medida em que expressam frequentemente um amplo espaço mental de liberdade e revolução estética, com ousadia e ineditismo, com irreverência e subversão, com inovação intempestiva e anti-convencionalismo. Conseguindo subverter valores velhos. Substituindo-os por valores novos. Forçando a evolução do gosto colectivo, contribuindo assim para a inevitável sucessão dos diferentes estilos, modas e formas artísticas, que dinamizam de forma vivaz, com acrescentada força anímica, a própria vida das obras da arte e a própria essência do pensamento estético.

<sup>15</sup>Peculiar nomeação da sensibilidade estética inovadora e subvertora dos cânones antigos registada nos últimos tempos, feita por Umberto Eco, em contraposição a «integrados». In *Apocalípticos e Integrados*, 1964.

<sup>16</sup>«Os antigos queriam mostrar o grandioso de maneira prosaica, os modernos querem mostrar o prosaico de maneira grandiosa», Luis Calheiros, *A Desconfiança Estética dos Últimos Tempos*, 1997.

irracional. Além das muitas outras formulações recorrentes e das sequelas posteriores, que, com as devidas variações epocais, aparecerão a renovar estéticas, pelas décadas todas, inteiro século XX.<sup>17</sup>

O feio é um valor estético alegadamente negativo que foi, aqui, reconsiderado positivamente. Porque é do feio artístico, do Belo-feio, que se tratou e não do feio natural, do feio mesmo, do feio da natureza, da fealdade adversa da vida ou das acções reprováveis dos homens. O feio da realidade, do mundo físico real.<sup>18</sup> Assim julgado pelos mesmos homens, que, todavia, já o suportam e sendo mesmo por ele fascinados, se transfigurado pela transcendência contemplativa sublimadora operada pelos discursos artísticos. A Beleza enquanto categoria do juízo estético (integrando tanto o Belo-bonito como o Belo-feio) depende da mente que julga e ajuíza. É uma construção axiológica, misto de sensibilidade sensorial e de racionalidade integradora, saída do juízo estético crítico. As coisas belas do mundo físico e da realidade envolvente só fazem sentido estético enquanto coisas que julgamos comungarem da Beleza imanente. São belas porque acreditamos que possuem os valores estéticos que lhe creditamos. Mesmo e ainda que esses valores estéticos nos apareçam à primeira vista, aos primeiros *a-prioris* da sensibilidade, como desconcertantes e paradoxais. Repulsivos. Com aparência de feios “mesmo”.

E as particularidades estéticas do feio artístico, foram analisadas pelas grandes dicotomias conceptuais patentes e interpretáveis nos discursos artísticos mais

---

<sup>17</sup>Todo este universo artístico foi por nós nomeado como a arte da modernidade mais recente. Tenha-se contudo a ideia que o uso desta noção para nomear uma panorâmica tão vasta da pluralidade de sinais de uma inteira época, os nossos tempos, não anula a precaução e alguma parcimónia no seu uso, pelas generalizações precipitadas que podem ser feitas, tendo nós consciência do quanto aquela designação comporta de abrangente, ambíguo e movediço.

<sup>18</sup>Tenha-se, portanto a ideia segura de que, nesta reflexão, o feio artístico é apreciado como superlativo valor estético, o que pressupõe uma mediação com qualidade artística reconhecida: uma transfiguração sublimante do feio da realidade, do feio real, “do feio mesmo” da vida (esse suscitando natural e compreensiva repulsa primária) numa realidade “outra” de edificante reformulação. Exclui-se, portanto, tudo o que não suscita transfiguração possível e é por isso considerado obsceno (etimologicamente «o que merece estar fora de cena»). Tudo o que permanece liminarmente impossível de ser recuperado esteticamente por excesso inelutável de aversão: o asqueroso, o repugnante, o repulsivo, o nojento, o imundo, o aberrante, o horrível, o hediondo, o horroroso, o terrível, o medonho, o bizarro, o reles, o ruim, o soez, o sórdido, o torpe, o vil, o disforme, o distorcido, o desfigurado, o degradado, o decrépito, o gasto, o quebrado, o corrompido, o sujo, o tosco, o grosseiro, o boçal, o rude, o bruto, o bisonho, o lixo, a sujidade, a imundície, os restos nojentos e demais realidades escatológicas e abjectas. Tudo o que, ao nosso olhar crítico, é considerado não merecedor de tratamento artístico, insusceptível de colher juízo do gosto positivo, sem capacidade mínima de provocar a indispensável empatia motivadora da elevação sublimante, objectivo essencial que a arte deve perseguir. Tudo o que, por consequência, é considerado, como irremediavelmente «não-belo», como “não-existência” estética. Tudo o que, à partida, se tem como irrecuperável, porque considerado sem a mínima capacidade de conseguir interesse artístico. Toda a sorte de más representações, impertinentes e inadequadas, escatológicas, da fealdade do mundo real, tratada esta sem consciência estética repulsiva, nem distância crítica negadora (e superadora). Exemplo definidor do que é uma “não-existência” estética é o uso, para fins artísticos, do mau-gosto *kitsch*, sem a indispensável distância irónica *camp*. Excluídas ainda do categórico estatuto estético e, portanto, de serem identificadas com o feio artístico, são todas as formas inábeis de pretensa formulação artística, de ausência de boas práticas de atelier, de não exigência da qualidade técnica de execução (tanto formal como conteudal: de inadequados assuntos temáticos, ou de inabilidades óbvias de composição, de tratamento gráfico, matérico, cromático, etc).

recentes (como o foram igualmente nos discursos artísticos do passado), a saber: transcendência *versus* imanência; idealismo *versus* realismo; racionalismo *versus* irracionalismo; razão abstracta *versus* emoção sensível; abstracção cerebral *versus* figuração visceral; formalismo *versus* informalismo. Ou ainda com os ecos, encontrados no presente, das dicotomias do passado: estranheza gótica *versus* retorno clássico; serenidade contida renascentista *versus* excesso exuberante barroco; estabilidade neo-clássica *versus* dinamismo romântico.

Foi, portanto, uma abordagem sobre políticas estéticas enquanto práticas dirigidas para a escolha tendencial pelos segundos daqueles pólos dicotómicos, à partida tidos como opostos antitéticos, mas, contudo, conjugando-se dialecticamente em sinergias frequentes.

Pareceu-nos importante abordar hoje, agora, a problemática estética do feio. Também por uma questão de actualização teórica. Porque podemos constatar que o feio artístico povoa ultimamente, de maneira generalizada e predominante, com um muito significativo impacto cultural, o inteiro fio condutor dos discursos poiéticos mais recentes das artes, como resultado tanto do moda e do gosto estético dominante nos nossos presentes dias (claramente inclusivo e abrangente que ele se tornou), como ainda traduzindo implicitamente os sentimentos de cepticismo, de pessimismo e de suspeita, de «desconfiança estética», que hoje se generalizaram. Podemos contactá-lo, com a força de uma indesmentível evidência tautológica, que se impõe por uma curiosa mundividência, que nos mobiliza pelos sentidos, pela sensorialidade mais primária e nos monopoliza o olhar cúmplice, numa espécie de fascínio paradoxal.

Do estudo sistemático sobre o estado conhecido do desenvolvimento investigativo já realizado abordando o presente tema da fealdade artística cumpre adiantar o que de novo se acrescentou à teoria estética avançada por vários autores, ensaístas estetas: uma nova valoração do conceito de feio, plenamente integrado, por nós, no pleno sistema axiológico estético.<sup>19</sup> De grande credibilidade académica, Karl Rosenkranz<sup>20</sup> é, talvez, o pensador mais significativo e determinante para um (crescentemente consciente) juízo estético crítico, que tem em consideração o estatuto axiológico incluído do feio, (entenda-se do feio artístico e a fealdade da/na arte), no sistema artístico-estético. É dos seus textos do ensaio *Estética do Feio*,

---

<sup>19</sup> Como se poderá confirmar no esquema infográfico circular que designamos por «rosa axiológica», a páginas 90 do Capítulo 2.

<sup>20</sup> Karl Rosenkranz, Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805-1879) foi um filósofo e pedagogo alemão, discípulo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, professor catedrático da Universidade Albertus von Königsberg.



(*Ästhetik des Häßlichen*), publicado no ano de 1853, em Königsberg, que se tem uma primeira ideia com algum sentido integrador da fealdade artística no sistema do Belo e a Beleza, em textos de filosofia dedicados à estética. Contudo essa integração não é ainda plena, e o conceito fica colocado em “trânsito” dialéctico. Em tramitação incompleta. Para K. Rosenkranz, e à maneira do seu mestre G.W.F.Hegel, no juízo identificador dos três estádios de uma dialéctica entropia estética, o feio é um segundo estado categorial estético, a negação do belo, sendo este a afirmação primeira. Não é portanto um conceito axiológico de estatuto estético estabilizado. O feio aspira a tornar-se belo (que não bonito). A beleza-feia é, para Karl Rosenkranz, um fenómeno estético transitório, de uma permanente dinâmica dialéctica, em que é um estádio médio e não um estádio final. A transfiguração da fealdade (efectiva, real, verdadeira) da realidade, no feio artístico, no Belo-feio, não tem ainda, em K. Rosenkranz, o estatuto estético de pacífico fenómeno inteiramente sublimado. É apenas um factor intermédio da dialéctica estética, sem verdadeiro e cabal estatuto axiológico completamente admitido pelo sistema estético. O Feio é visto como Não-Belo, como na relação platónica do Não-Ser *versus* Ser. O Feio continuamente considerado um valor antagónico do Belo.<sup>21</sup> Valor negativo da axiologia estética. Para aquele filósofo esteta, o feio não é um «Ser» (estático), é um «Devir», não é um estado mas antes um princípio activo: infracção (*verletzung*), negação (*negierung*), transgressão da norma, da regra, da disposição canónica. Desobediência à autoridade axiológica do Cânone. O feio é uma negação: uma forma estética do Não. Mas essa transformação «dialéctica» do não-ser da fealdade em «devir estético» não é de inteira e total autoria primeira de K. Rosenkranz. Deve-se também às considerações axiológicas avançadas, vinte e três anos antes, pelo filósofo Christian Hermann Weisse no seu ensaio *System der Ästhetik als wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 1830. Nessa obra se faz eco da posição generalizada da Escola Hegeliana, que tenta integrar na tábua das categorias estéticas o feio, nos idos logo posteriores ao fim do século XVIII, em que o Belo se transformou profunda e irreversivelmente, em termos de estatuto estético superlativo, pela mutação que operou o novo conceito estético categorial – o Sublime. Friedrich Theodor Vischer propõe a mesma solução «dialéctica» de todos os outros. O feio deve ser aceite como uma estranha epifania

---

<sup>21</sup>Todos os autores consultados têm esse julgamento crítico comum da contradição antagónica primária entre Belo e Feio. Para Umberto Eco: «A pausa do Belo-bonito é o Belo-feio», *História do Feio*, 2007. Portanto, uma espécie de interlúdio no discurso habitual da beleza. Esse antagonismo, a nosso ver erróneo, marca todo um artigo publicado por Renato Mecchia, na *Enciclopédia Einaudi*, nº 25, sobre tema genérico «Criatividade.Visão»: Belo/Feio. Aí deveria constar antes o antagonismo Belo/Não Belo.

fenoménica, a aurora primeva (*sauerteig*) do belo, como princípio do movimento ascensional para a beleza, forma de diferenciação original. Todos os hegelianos relacionaram os pressupostos axiológicos da Estética com o princípio da realidade. O belo é 1º, positivamente, a manifestação harmoniosa da liberdade do espírito sob forma sensível; 2º, negativamente, a manifestação desarmoniosa da não-liberdade do espírito e da degradação (*déchirement*) do espírito sob forma sensível; 3º, negando a negação, a transfiguração sublimante pela passagem (*dépassement*) dessa forma negada, em formulação tida como positiva, pela sua redução de transcendência a um jogo de libertação do espírito. O Belo é, por consequência, tanto o que se apresenta simples e directamente como belo (o bonito) como ainda o feio (o cómico, o trágico-cómico, o trágico horrível e repulsivo e outras formas de transfiguração sublimante da fealdade real, do feio da realidade, do qual é reflexo transfigurado). Mas reafirma-se, o feio é considerado ainda um conceito axiológico relativo, não definitivo, reduzido a um momento no desenvolvimento dialéctico. O feio é ainda considerado uma realidade provisória (entrópica e nunca definitiva). É dinâmico, é dialéctico. Como um sublinhado, uma atenção redobrada, uma ênfase pedagógica negativa para melhor forçar a redenção da (ou pela) beleza. E a fealdade artística é ainda considerada em meados do século XVIII, na *Aesthetica*, de Alexander Gottliebe Baumgarten,<sup>22</sup> como uma das formas negativas da expressão arbitrária da liberdade de espírito quanto ao sentido do Belo. Na definição do primado da Beleza, aceita-se já que a questão estética do feio se resolve dialecticamente pela aceitação da transfiguração do feio mesmo, do feio real, quando representado pelo artifício do distanciamento contemplativo estético. Mas sem a transcendência sublimante do mesmo grau que a beleza bonita. Em suma, em todas as obras de referência teórica estética nos deparamos com uma não integração total e plena do conceito de feio, sub-categoria axiológica, no sistema estético do Belo e da Beleza.

E essa não integração plena do feio artístico no sistema estético é um dado axiológico que irá permanecer nos textos ensaísticos de autores posteriores, que foram também consultados. Todos eles fazem ainda o Feio como antítese directa do

---

<sup>22</sup>Primeira obra dedicada à teoria estética, enquanto domínio disciplinar assumidamente autónomo da grande área axiológica da filosofia. Primeira e pioneira obra com autonomia epistemológica: *Aesthetica*, em dois volumes I (1750) e II (1758), da autoria de A.G. Baumgarten. Nela introduziu este autor pela 1ª vez o termo «estética» com o sentido que hoje damos ao vocábulo, designando especificamente a teoria que trata do conhecimento sensorial que consegue chegar à apreensão do belo (que se expressa nas imagens da arte), em contraposição à lógica – ciência do saber cognitivo racional-dedutivo. Não sendo o exclusivo fundador da Estética como ciência do conhecimento sensorial, foi seguramente o pioneiro introdutor do termo no léxico especializado da taxinomia filosófica daquela área axiológica, que responde às necessidades de nomeação nessa esfera do conhecimento, alcançando geral e ampla divulgação nos meios da cultura e da arte.

Belo. Porque nas várias outras obras que se podem referir como listagem obrigatória, incontornável e indispensável de uma literatura de apoio teórico para um estudo de exegese sistemática, de investigação que se pretende exaustiva, sobre a temática estética da fealdade, sobre o intempestivo feio artístico que se revelou factor de crescente protagonismo na aventura artística mais recente, se encontra esse denominador comum, a nosso ver incorrecto, de uma tenaz resistência axiológica à inteira estetização do Feio. Todas as demais obras de ensaio consultadas são já do Século XX, a saber: *La laideur dans l'art à travers les âges*, 1947, de Lydie Krestovsky, *Du laid, du mal, du faux*, 1948, de Raymond Polin, *La laideur belle ou la beauté laide dans l'art*, 1949, de Georges Bataille, *La Monstruosité et le Monstrueux*, 1962, de Georges Canguilhem, *La Peinture et le Mal*, 1983, de Jacques Henric, *La Beauté du Diable*, 1983, de Roland Villeneuve, *A Comunicação do Grotesco*, 1972, de Moniz Sodré, o artigo «Lo Bello y lo Sinistro», in *Revista de Occidente*, 1981, de Eugénio Trias, *De la fealdade del arte moderno, el encanto del fruto prohibido*, 1990, de Pedro Azara, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, 1997, de José Miguel Cortés.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>A estes textos teórico-críticos sobre a «fealdade» na arte se deve acrescentar uma obra colectiva sob orientação de Umberto Eco, *História do Feio*, publicado em 2007 (na sequência de semelhante volume anterior, também dirigido por U. Eco, *História da Beleza*, 2004). Com pesquisa iconográfica de Sílvia Borghesi, e textos de Fabio Cleto e Federica Matteoli, coordenação de Elisabetta Sgarbi, e orientação científica e direcção geral daquele emérito Professor de História da Arte e de Semiótica da Universidade de Bolonha. É uma obra de grande divulgação, muito sedutora, de exaustivo e interessante registo iconográfico e de competente e eficaz projecto editorial. Erudito e lúdico, é um volume de registo diacrónico da realidade estética peculiar que é a da «fealdade», o «Feio» histórico que foi sendo tolerado pelos cânones artísticos seculares. Tema considerado de não muito alargada divulgação. Uma interessante viagem pelos diferentes momentos da cultura ocidental, captada com uma perspectiva crítica holística e com um folgo enumerador muito relevante. Obra de grande informação e registo crítico sobre um peculiar mundo transgressor dos valores simbólicos dominantes nas diversas épocas. De vocação mais divulgadora do que questionadora, muito ilustrada e com o apoio de fontes documentais e textos teóricos significativos, da autoria dos autores maiores da história da arte e da teoria estética, recolhidos desde os filósofos da antiguidade clássica até aos historiadores e cientistas sociais e das humanidades dos nossos dias. Mas não têm um registo de exegese investigativa com ambição hermenêutica. É mais um erudita listagem de fenómenos do Feio e uma narrativa heurística, que se debruça sobre o passado histórico da «fealdade» na arte e à revelia e margem dos gostos colectivos dominantes, e sobre as estéticas diversas que se sucederam desde a antiguidade clássica, talvez menos circunstanciados os últimos tempos, mormente o século XX, e nomeadamente o registo da «fealdade das vanguardas novecentistas e dos mais variados movimentos artísticos do século, talvez pelo carácter global (e não especializado nesse século) da obra no seu conjunto. Mantém essa obra ainda a tradicional antinomia e antagonismo Belo *versus* Feio. O Feio considerado antítese directa do Belo. Ao Feio dado o mesmo estatuto categorial de Belo, o que para nós é erróneo, como se discorre noutra parte da argumentação teórica desta investigação. Aborda ainda fenómenos da fealdade real dos dias de hoje (e nomeadamente alguns divulgados pelas redes informáticas e pela permeabilidade permissiva e acrítica do *kitsch* e do *funk* pelos *media*) no mesmo indiferenciado nível de apreciação crítica da fealdade «outra» transfigurada pelas artes, numa eclética confusão de muito pouca segurança crítica, propiciadora dos maiores equívocos no questionamento de um problema identificador da axiologia estética ainda não pacífico e estabilizado teoricamente. Se a obra, quanto a critérios de elencagem de iconografias pertinentes à temática estética escolhida é em quase todo o argumentário iconológico e escolha iconográfica exemplar, estabelecendo uma sequência segura e exaustiva das épocas mais remotas, desde a antiguidade clássica, passando pela medievalidade e pela época moderna, contudo, em parte significativa do texto e ilustrações, nos últimos capítulos sobre outras realidades recentes se nos deparam alguns critérios de inclusão discutíveis e sem segurança crítica de rigor estético e qualidade artística. O feio real transparece em algumas páginas sem a distância da transcendência artística, como acontece num inteiro capítulo, «alheio» à realidade axiológica da «fealdade» artística, designado precisamente «O Feio alheio», Capt. XIII. Para além de uma inexplicável condescendência inclusiva perante gritantes faltas de qualidade (tanto estética como plástica, de ofício, de atelier) de algumas das escolhas iconográficas, são evidentes alguns erros de metodologia na selecção,

Em todas estes escritos ensaísticos se consegue perceber o impacto crescente da fealdade na arte desde a medievalidade aos nossos tempos, passando pelas várias fases da idade moderna. Nessas obras várias, encontram-se registados diversos exemplos mais recentes da fealdade na arte, numa actualização necessária sobre as aberturas de mentalidades a novos e estranhos reportórios e a superação de muitos preconceitos e *partri-pris* sobre formas e temas que, se ainda e mesmo se considerados extravagantes e não conformes os ditames do gosto convencional, o tradicional e muito continuamente aceite conjunto de regras da beleza-bonita imperativas, contudo se consideram nomeáveis em obras artísticas, consideradas plenamente, como forma integradora de alargado registo da total realidade humana, de uma mais lata e completa tranfiguração da cabal mundividência. Com alguma natural consideração ética em paralelo: a identificação do feio da arte com a denúncia do mal a combater energicamente, pelo bom sentido descricionário do livre-arbítrio, moralmente positivo. Consideradas como narrativas com exemplar sentido pedagógico e superlativo sentido de lição moral. Ainda também como ameaçador retrato de realidades e fenómenos físicos adversos e perversas acções espirituais, a respeitar com um singular “pavor sublimador” e a combater com coragem engrandecida, edificante.

Para essa nova mentalidade aberta à diferença das formas sombrias de beleza, muito terá contribuído parte significativa da obra do mais revolucionário pintor romântico, Francisco de Goya. A sua satúrnica «pintura negra», dos seus trágicos e derradeiros idos, com que decorou, como comentário ácido cripto-existencialista, as paredes já de si sombrias da sua Quinta del Sordo, em Manzanares, arredores de Madrid, foi um momento de êxtase epifânico da fealdade na arte. Para o mesmo desiderato terá contribuído, também, a teoria estética avançada por Immanuel Kant (1724-1804), na sua obra com maior incidência teórico-filosófica estética, a *Crítica*

---

ao serem elencados fenómenos reais do *kitsch* mais aberrante do mau-gosto plebeu da «lama terrestre» (captado sem a saudável distância *camp*). Tendo em conta que a dicotomia antagónica, antitética, entre Belo e Não-Belo (que não Feio) é ilustrada eloquentemente pela maneira integradora ou, pelo contrário excludora, feita pelo antagonismo entre *kitsch* (o mau-gosto extra-estético) e *camp* (o mau-gosto distanciado pela ironia estética incluidora). São elencados os seguintes fenómenos: elementos da baixa-cultura e da cultura popular massificada (filmes de série b, cartazes e publicidade deplorável), exuberâncias excêntricas das tribos juvenis urbanas, o *kitsch* decadentista do academismo classizante e *salonnard*, e algumas obras tumultuosas, mas insusceptíveis de serem consideradas feias de artistas românticos (de relevância menor), a mediocridade mimética conformistas da arte subordinada à propaganda política dos anos 30 (das ditaduras totalitárias de várias latitudes e várias ideologias), o lixo visual de algumas «instalações decorativas» de profundo mau-gosto naïf, o ingénua *kitsch* religioso de ícones estereotipados, o gosto de péssima *mimesis* das figuras dos museus de cera. Ainda o Capt. XV, epigrafado «O Feio hoje» oferece um panorama algo incompleto das «artes feias» dos últimos tempos, em que a informação deveria ser exaustiva sobre as vanguardas e movimentos e correntes artísticas que são exemplificativas *a-fortiori* da afirmação «o apogeu da fealdade nas artes». Mas, apesar dessas fragilidades metodológicas e de critérios apontadas, o obra revela-se de relevante utilidade divulgadora da exuberância (ainda estranha e não inteiramente compreendida) da realidade estética do Feio artístico.

da *Faculdade de Julgar* («*Kritik der Urfeilskraft*», 1790),<sup>24</sup> conducente a uma nova nomeação da categoria maior da estética, heterónima de Belo – o Sublime,<sup>25</sup> teorizada ainda pelos outros filósofos do chamado Idealismo Alemão, Friedrich von Schiller (1759-1805), Friedrich von Schelling (1775-1854), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), entre outros, e pelos ensaístas e poetas do primeiro romantismo alemão, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843).

Mas a análise do feio artístico feita pelos estetas do passado é encarada sempre como estudo particular menos relevante, espécie de reflexão condescendente e primária, sobre uma alegada extravagância estética, considerada estranha, não inteiramente compreendida, e muito menos plenamente admitida num quadro axiológico geral do Belo e da Beleza. Quadro que mais tarde se irá tornar crescentemente incluído de todos os fenómenos artísticos, tanto os do lado solar, da beleza-bonita, como os do lado nocturno, da beleza-feia, do inteiro universo estético mundividente da Beleza e do Belo. Aquelas atrás citadas obras são estudos elementares sobre a ontologia do feio que é linearmente considerado uma deriva exótica que se compreende, de maneira pouco profunda, pouco complexa, como uma manifestação (não inteiramente compreendida) de uma «estética do não». Não contemplando, nem propondo uma inteira integração do feio artístico no sistema

---

<sup>24</sup>Obra cujo título também tem sido traduzido como *Crítica do Juízo*. Obra de referência maior da estética crítica, na qual, sobretudo na sua primeira parte, «crítica da faculdade do juízo estético», para além das considerações exemplares sobre os *a-priori* da sensibilidade, sobre a analítica das categorias creditadoras do juízo do belo (qualidade, quantidade, finalidade e modo), disserta, com grande proveito filosófico crítico, sobre a heteronomia da categoria estética maior, o Belo, considerando o novo conceito, o Sublime, uma muito superlativa identificação estética categorial, saída de um juízo reflexivo dedutivo, ao qual conceito axiológico identificador e classificador é admitido grande sentido de subjectividade. O Sublime irá, ainda, ser reelaborado, de um modo mais exaustivamente determinante, numa holística *Estética*, pelo seu discípulo, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

<sup>25</sup>Sublime (de etimologia clássica: *sublimis*, do latim «que se eleva», «que se sustenta acima») recuperado da sua acepção original do *Tratado sobre o Sublime*, escrito no século III da nossa era, por um autor latino antigo, anónimo, designado por Pseudo Longino, entrou, como termo filosófico (mais comum, no século XVIII, para indicar uma nova categoria estética, que se distinguiu da ideia e correspondente conceito categorial antigo (e excludor) de Belo. O Sublime designa uma qualidade de extema amplitude ou força que transcende o tradicional conceito categorial de Belo, que tanto abrange o superiormente bonito, como o superiormente feio, provocando imediatas reacções estéticas em que a sensibilidade é desperta para os aspectos extraordinários de grandeza, para o grandioso (frequentemente horrível e medonho) da natureza e das obras humanas, não raro mostrando aspectos misteriosos, de difícil apreensão e compreensão total, frequentemente hostis e adversos, desenvolvendo um sentido de temerosa solidão angustiada. O vocábulo foi inicialmente utilizado na retórica e na poesia, passando a ser empregue mais usualmente na crítica estética no século XVIII, após ser traduzido no francês corrente, em 1674, por Nicolas Boileau, o citado *Tratado sobre o Sublime*. Alguns autores derivam o sentido do conceito categorial de «Sublime» da «Sublimação» aristotélica (*Sublimatio*), a acção sensível, emotiva, estética, promovida tanto como reacção aos fenómenos naturais como aos artificiais da arte. Sublime é, portanto, um conceito categorial que designa uma qualidade estética extrema, que aponta para um sentimento de inacessibilidade perante o incomensurável, provocando espanto e inspirando respeito profundo e, mesmo, medo angustiado. Immanuel Kant defende que a beleza secular não é o único valor estético enquanto categoria. Diante de uma tempestade, um cataclismo natural ou certas obras de arte grandiosas, mas não necessariamente bonitas ou expressas por uma beleza serena, antes carregadas de furor poético e energia ameaçadora, o sentimento estético será mais do sublime do que do belo. Nascido da vontade de superar o sentido redutor (e excludor) da beleza tradicional e de exprimir o inexprimível, para além dos parâmetros habituais, o gosto pelo sublime prevalece sobre o gosto pelo belo.

axiológico estético, como sua genuína sub-categoria, integrável no conjunto amplo e total dos valores enquadráveis, de pleno direito axiológico, pela categoria maior da Estética, o Belo.<sup>26</sup> Porque considerado o feio artístico como uma simples e redutora transgressão da beleza bonita, uma espécie de deriva leviana, de doença infantil de contestação estético-ideológica das alegadas bases intemporais da Beleza.

Foi a partir de uma atitude crítica actualizada, perspectivada a partir do pensamento menos fechado, acrescentada com um conhecimento mais alargado pela recente aquisição de dados novos e por uma taxinomia mais aberta, incluidora, integradora, que se estudou e examinou criticamente a fealdade artística que povoou amiúde o devir da arte no século XX. O estudo sistemático do feio na arte foi estruturado segundo uma diacronia consistente e de claro sentido gnoseológico, estabelecendo uma linha recorrente de continuidade, ainda que não linear, de fenómenos estranhos, que no passado foram detectados nas “fraturas” e limites (mais ou menos) tolerados das regras estéticas dominantes das várias épocas, povoando o fluir dos gostos, de modo subliminar, mas indelével, com a acrescentada consciência do protagonismo crescente que conquistou nas artes mais recentes, protagonizando uma evidente predominância de estranheza dos gostos estéticos insólitos e inusitados nas obras de arte, coincidente com o indesmentível fascínio do olhar hodierno pelos fenómenos bizarros que ubiquamente nos envolvem.

O feio artístico analisado enquanto fenómeno singular que o é também, psicológico e sócio-cultural e, tanto objectivo como subjectivo, mas ainda, e não menos importante, como sub-categoria estética, integrável inteira e cabalmente no sistema axiológico categorial estético. O feio foi agora por nós ajuizado como entidade estética de raiz ontológica plena e abordado como fenómeno “eleito”, no sentido conotante de escolha, de preferência, de selecção. A partir de um “olhar” axiológico, valorativo, de juízo de gosto, que traduz a nossa aceitação incondicional dessa sub-categoria estética. O feio artístico foi visto sem pejoração de qualquer espécie. O feio da arte foi apreciado com agrado, como valor estético estimável, que

---

<sup>26</sup>A tradicional colocação antitética directa dos conceitos axiológicos estéticos de Belo *versus* Feio encontra-se patente, também, na tábua de valores de Étienne Souriau, publicada no artigo «Art et Verité», na *Révue de Philosophie*, em 1933. Indirectamente, pela exclusão do Feio dos valores estéticos do seu Sistema das Artes. Este autor coloca na sua *rosácea* estética o Belo integrado com igual estatuto axiológico com todos os outros valores, para nós subcategoriais, e no polo oposto o Grotesco. No nosso entendimento, os dois valores da estética, Feio e Belo, são dois conceitos categoriais de diferente estatuto axiológico. O Belo, categoria máxima do sistema axiológico estético, compreende tanto o Belo-bonito como o Belo-feio, conceitos axiológicos intermédios, sub-categorias, digladiando-se dialecticamente. O contrário absoluto de Belo é Não-Belo. Tanto o Belo-bonito como o Belo-feio, quando sublimados, entenda-se quando atingem a qualidade de sublime, são expressão plena da Beleza, da categoria máxima da Estética: o Belo.

exalta e emociona, que agrada de um modo “outro”, diverso, desconcertante, cheio do horaciano «furor poético», contrário ao vulgar gosto comum generalizado.<sup>27</sup>

Esta reavaliação da ideia de feio artístico é corolária de uma reapreciação, sem pressupostos “demonizadores”, dos mais desvairados fenômenos do mundo da arte mais actuais, por postulados estéticos apostados na compreensão mais íntima, profunda, completa, dos novos valores saídos do ambiente cultural das épocas recentes, por uma paulatina, gradual e crescente aceitação das estéticas nascidas das rupturas intempestivas que trouxeram as vanguardas artísticas dos primórdios do século XX: uma fealdade artística fascinante, porque desestabilizadora de continuadas “certezas” estéticas, em tempos em que a beleza e o belo antigos entraram em entropia acelerada e crescente declínio. Revaloriza-se agora um feio epifânico que vem reivindicar um novo protagonismo estético.

A originalidade do tema desta investigação teórica estará talvez mais na forma escolhida da sua abordagem e na perspectiva teórica integradora do que na temática em si, já antes estudada. Mas a particular interpretação e o novo sentido dado ao vocábulo feio e à expressão modernidade mais recente são relativos. Nunca vemos coisas novas onde não as há. Antes olhamos as coisas que há com olhos novos.<sup>28</sup> A capacidade da descoberta do maravilhoso e do mistério no seio do costumeiro e habitual. É então um trabalho que deseja propiciar uma visão nova de paisagens de certo modo já olhadas. Paisagens que não podem ser consideradas como

---

<sup>27</sup>Essa conotação positiva foi emblematicamente assumida pelo título deste estudo. À laia de paradoxo titulóu-se: *Elogio do Feio na Arte*. Reside aqui talvez a originalidade e alguma audácia teórica deste presente estudo: a estetização do feio. Isto é, a sua admissão inteira ao mundo da Beleza, da Estética e da Arte. A sua entrada de pleno direito no universo categorial do Belo, ao arrepio das concepções estéticas de convenções mais tradicionais que o excluíam sumariamente daquela instância sublimada. O título desta investigação, com deliberada formulação apologética do negativo é, pela ironia implícita, devedor do singular exemplo de famosas nomeações de textos com semelhante registo, a saber: *Elogio da Loucura*, de Erasmus Von Rotterdam; *Elogio da Preguiça (A Arte da Sesta)*, de Paul Lafargue; ou *Elogio da Desarmonia*, de Gillo Dorfles. Este último título é, seguramente, o mais próximo, pela substância discursiva especializada, deste presente trabalho teórico. Este título por nós escolhido e julgado apropriado, pretende acrescentar, com alguma ironia, conotação ao discurso, ao fazer a apologia do apogeu de uma «estética do não», a da fealdade artística da arte moderna mais recente. Se nos fosse permitido ilustrar esta preferência singular com um aforismo proverbial, dir-se-ia: “quem feio ama bonito lhe parece”. Esse novo olhar valorativo sobre o feio não esquece, contudo, terem havido no passado artistas que foram abrindo o caminho à aceitação progressiva da fealdade nas obras artísticas, ao registá-la como a outra metade do belo artístico. Uma metade sombria e satúrnica. Essa «metade do Belo», o feio, posto a par do bonito, já era uma realidade considerada relevante e digna de figurar nas suas obras, pelos autores do primeiro renascimento. A introdução do bonito e do feio *vis-a-vis* faz-se segundo uma tradição iconográfica remota, tema recorrente e inúmeras vezes repetido no mundo grego antigo, desde Píndaro, para quem a beleza bonita acompanhava sempre a juventude e a fealdade a velhice. Ágaton representa, no *Simpósio* de Plotino, *Eros*, a deidade do amor como um *putti* eternamente jovem e bonito. E a velhice é vista como decadência, decrepitude e progressão escatológica da beleza bonita da juventude. São exemplos paradigmáticos desse interesse iconográfico o *Retrato de velho com o neto*, pintura a óleo sobre tábuas, de Domenico Ghirlandaio, c. 1490, (Museu do Louvre, Paris), (ainda que o tratamento da figura do velho seja observada com uma bonomia amorável, reabilitada a fealdade geronte com compaixão integradora); ou o *Velho e jovem afrontados de perfil*, desenho a sanguínea, de Leonardo da Vinci, 1500/1505, (Galleria degli Uffizi, Florença).

<sup>28</sup>Queremos apenas seguir o exemplo, à escala da nossa dimensão, a lição aprendida de Aristóteles, de Spinoza, de Kant, de Hegel, de Nietzsche, de Freud, de Marx, que têm em comum a surpreendente capacidade de redescrever o familiar em termos não familiares. Essa capacidade, que é comum à arte e à filosofia.

cenário aleatório. É essa nova visão, um olhar novo, “jovem”, sobre as coisas, que pretendemos conseguir. Um olhar que resulta de uma espécie de olhar primordial da infância que reinventa o mundo, de um modo simultaneamente ingénuo e sábio. A expressão de uma “gaia ciência”, no sentido nietzschiano. Pretendemos avançar hipóteses e leituras inovadoras e mais adequadas a uma cabal compreensão e inteligibilidade das fenomenologias artísticas e estéticas mais recentes. Pretende-se apostar numa exegese subordinada a uma ambição holística, que mais globalmente compreenda e interprete a crescente complexidade da cultura dos nossos dias. Nela se pretendeu também descrever a realidade fenomenológica hodierna, englobando toda a multiplicidade de sintomas, de indícios culturais semelhantes, com um sentido “familiar”, que apontam para um *pathos* particular, que em traços gerais enquadra o ocaso das estéticas platónicas, pelo generalizado irracionalismo patente na cultura artística dos nossos dias, a dessacralização, a secularização e a actualização dos reportórios artísticos, o fim do proselitismo dos discursos estéticos mais recentes, a alforria criativa dos artistas, desobrigados dos ditames da encomenda ou das exigências de programas propagandísticos ou teofânicos, tudo potenciando o advento duma estética da fealdade, que explora o lado mais obscuro e nocturno da *anima*, que predomina, com grande protagonismo e impacto cultural, os discursos artísticos novecentistas.

E se o texto tem como primazia investigativa a designada arte internacional (leia-se europeia, ocidental), não deixará de contemplar também um registo, ainda que muito sumário, da actualização e do eco visível da problemática estética da mais recente criação artística portuguesa. A pertinência dessa actualização para a nossa investigação teórica leva-nos a complementarmos os dados da arte internacional estudados, a arte europeia, contando, obviamente, com o alargamento geográfico do seu paradigma ao designado novo-mundo, os Estados Unidos da América, com algumas notas, ainda que sumárias, da arte portuguesa do século XX, que em posterior investigação, com mais tempo e melhor oportunidade, se pretende então desenvolver.

Pretendeu-se com este texto levantar questões mais do que de inventariar respostas. Pretendeu-se avançar novas leituras, para além das interpretações mais óbvias, directas, primárias. De modo a superar o «pensamento preguiçoso» de alguns precipitados juízos de facilidade crítica e a potenciar deduções de maior esforço exegético e de mais complexa vontade interpretadora. Pretendeu-se fazer uma síntese



teórica da problematização crítica das diversas teorias estéticas e artístico-críticas mais objectivas e actuais. Pretendeu-se superar as habituais aporias e os obstáculos costumeiros à aquisição de novos conhecimentos encontrados na área disciplinar dos estudos artísticos: o sectarismo teórico e rigidez taxinómica de textos de alguma ortodoxia académica e a insegurança de juízo crítico de algumas análises mais primárias e de interpretação menos conseguida sobre a arte.<sup>29</sup> Seguiu-se a lógica perspectivista que deve ter qualquer esforço gnoseológico e um sensato cepticismo relativista quanto aos juízos conclusivos. Por outro lado, não deixou de haver a consciência lúcida e desencantada quanto à criação de novas convenções, novos cânones, novos academismos, novas pré-formatações, novos «integrados». Foi pretendido que o trabalho fosse registado por um discurso rigoroso e credível, tanto pela clareza convincente da argumentação, como pelo arrolamento de juízos interpretativos julgados irrefutáveis, à luz da evidência empírica do elenco iconográfico de provas. Não temos a pretensão de apresentar uma interpretação de absoluta certeza, final e definitiva. Propomo-nos antes proporcionar uma base alargada de conhecimentos actualizados, posta em comum, proporcionado um ponto de partida academicamente motivador de um diálogo especializado que se deseja ainda mais esclarecedor.

---

<sup>29</sup> Refiram-se inúmeros textos críticos de pendor disciplinador autoritário, de recorte mais formalmente académico e neo-fóbico, alguns datados dos primórdios do século XX, que apoiaram as directivas excludoras e censórias do ensino superior artístico mais institucional, as obediências às regras obsoletas e decadentes das velhas Escolas e Academias da Arte, os quais impediram frequentemente o curso mais integrador e de maior visibilidade das inovações artísticas geracionais mais recentes, que invariavelmente se afirmaram na rebeldia provocadora (*Les Refusés*) das disposições excludoras da beleza tradicional(ista). Exemplo flagrante é o caso dos textos neofóbicos do crítico de arte Louis Vauxcelles.

## CAPÍTULO 1

*«O verdadeiro esforço de reflexão teórica,  
não está em interpretar as coisas, mas  
em interpretar a interpretação».*

Michel de Montaigne, *Ensaaios*, 1588

(Ao modo de preâmbulo), algumas considerações epistemológicas, metodológicas, taxinómicas e lexicais prévias.

Pareceu-nos pertinente alinhar em capítulo preambular algumas considerações prévias sobre processos de análise cognitiva especializada e metodologias específicas do estudo crítico (iconológico, técnico estrutural sintáxico-visual e semântico-iconográfico) sobre as artes visuais e a pintura. Porque pensamos que o processo normativo da historiografia da arte deve assentar numa rigorosa e alargada tabela de procedimentos processuais, que contenha bem sistematizados os passos empíricos sucessivos, acções experimentais, para uma mais esclarecida pesquisa e completa elencagem, coerente e consistente classificação, conducentes a uma conseqüente interpretação lógico-dedutiva. Na definição de um *corpus* de invariante fenoménica (no presente caso, de “familiares” fenómenos artísticos e estéticos relativos ao século xx, considerada a metade artística escolhida para este particular estudo) que possa avalizar e confirmar, de um modo que se pretende inequívoco e suficientemente convincente, a hipótese avançada no início da investigação.

Pretenderam-se inicialmente explorar de modo crítico autónomo os mais relevantes contributos cognitivos fundamentais, considerados pertinentes, necessários e indispensáveis, para a cabal análise crítica do dispositivo cultural dos últimos tempos. À luz do seu complexo contexto material e super-estrutural ideológico, fazendo o enfoque sobre os fenómenos artísticos e estéticos patentes no prodigioso tempo entrópico (entre a utopia e o apocalipse) do novecentismo, as dez décadas do pretérito século xx. Uma época veloz, em que o tempo acelerou e o espaço encurtou (que o mesmo é dizer que as distâncias físicas foram reduzidas pela velocidade conseguida pelos meios de comunicação). Uma idade dinâmica, imprevisível, desconstrutiva, caótica, trágica. Do seu cúmulo instável são as obras de arte um relato credível, um retrato constactador, um indicador revelador, enquadrando criticamente a inteira e total realidade da vida, pelas suas luzes e

sombras. E quanto ao nosso particular interesse especializado, a pesquisa das obras artísticas que expressam uma crítica acesa da fealdade desumana que povoa amiúde a barbárie trágica do novecentismo: «a idade do caos e da crise» que é o século XX.<sup>30</sup> O trabalho investigativo pretendeu traduzir a interpretação conclusiva dos fenómenos artísticos e estéticos considerados, superando a tentação “doutrinária” e revelando-se não dogmática, subordinada ao mais adequado discernimento teórico, a um cepticismo sensato que relativiza o sentido mais especulativo dos juízos críticos. Uma síntese que não se quis nem primária, nem excessivamente redutora. No seu registo geral e abstracto, o espectro conceptual dos temas tratados pretendeu preencher, de maneira essencial, o campo do estudo estético que sumariámos no índice. A argumentação dimensionou-se pela economia discursiva possível tendo em conta a amplitude da matéria tratada, reduzindo-se ao essencial, a uma síntese que, todavia, não ignorou as nuances teóricas de um “cenário” eidético que a enquadra, tido como “ambiental”, mas nunca acessório, nem dispensável. Cruzando várias perspectivas (não raras vezes contraditórias), resultantes de observações aturadas, curiosas, detalhadas, atentas aos mais diversificados fenómenos dos tempos analisados. E se esses fenómenos podem parecer algo estranhos e perturbadores ao nosso desconcertado primeiro olhar, foram entretanto plenamente compreendidos como decorrentes da singularidade das práticas artísticas e das atitudes estéticas mais actuais, reflectindo a própria singularidade conjuntural da vida e das suas circunstâncias existenciais, da estrutura ideológica e da reflexão filosófica dos últimos tempos. Os fenómenos artísticos detectados foram considerados como decorrentes do espírito filosófico dominante nos tempos mais recentes, apostado que esteve (está) em abraçar a vida e as suas circunstâncias, sem nenhuma mediação, afastamento, indiferença, escapismo, alindamento. Sem idealismos que alienem uma desencantada consciência lúcida existencial. Varrida do horizonte filosófico (e estético) a predominância antiga dos postulados idealistas transcendentistas do platonismo. Pela acrescentada lucidez imanentista do presente.

A operacionalidade teórica avançada, a nosso ver, veio contribuir para o que se julga ser uma mais actualizada e rigorosa interpretação da fenomenologia artística dos nossos dias, sua classificação, sistematização, enquadramento taxinómico. Por uma complementaridade de leituras exegéticas crescentemente complexa.

---

<sup>30</sup>Seguimos como muito credível e operatória a identificação interpretadora cultural genérica avançada sobre o século XX pelo Professor Harold Bloom, autor da obra fundamental para a análise crítica da cultura (das artes, das letras e das humanidades) que é o *Cânone Ocidental*.

Contribuindo para uma maior consciencialização, para uma mais cabal consciência do objectivo fundamental da arte, que é o de reger e renovar constantemente a relação entre a consciência dos homens e a realidade do mundo.

1.1- Relações epistemológicas entre estética e crítica da arte (entre teoria pura e teoria aplicada). A crítica da arte e a história da arte: desideratos cognitivos e metodologias comuns.

Na investigação em arte conjugam-se as diversas perspectivas de abordagem fenoménica, corolárias das relações epistemológicas estabelecidas entre estética (dita) pura, (também designada teoria da arte ou filosofia da arte) e a estética (dita) aplicada, a crítica de arte, que se traduzem num cognitivo trânsito inter-activo sinérgico, conjugando-se mutuamente e de maneira inter-disciplinar os seus respectivos âmbitos e objectivos noéticos: uma primordial elencagem de fenómenos a par das primeiras tentativas de classificação no próprio terreno de emergência dos próprios fenómenos, tarefa da crítica da arte; uma posterior análise lógico-dedutiva exaustiva, interpretativa e conclusiva, subordinada a parâmetros paradigmáticos, tarefa da estética. A análise crítica dos fenómenos artísticos e das actividades próprias das belas-artes abarca, no seu processo especializado, um conjunto específico de meios interpretativos e taxinómicos próprios e modos analíticos técnicos, que aplicam saberes provenientes de algumas disciplinas como a geometria estrutural, a análise semiótica, a teoria da forma, a teoria da cor, entre outras que permitem reforçar criteriosamente a substância cognitiva da iconologia.

As relações epistemológicas entre a “estética pura”, a teoria da arte e a “estética aplicada”, a crítica de arte, estabelecem-se numa oposição que não é antagónica, e estabelece uma dualidade que permite a complementaridade, pelas relações de reciprocidade, mutualidade e cruzamento de saberes, teoria pura *versus* teoria aplicada. A estética desenvolve-se por dois níveis teóricos: a) enquanto teoria normativa, axiológica, teoria de valores para um comportamento, para uma *praxis*; b) enquanto teoria noética-nomotética taxinómica, teoria da inquirição, interpretação, classificação, normatização e sistematização dos conhecimentos específicos, com método específico adequado, léxico especializado e sentido da abstracção e generalização objectiva, seguidas de classificação conclusiva consequente. Enquanto teoria doutrinária, axiológica, a relação epistemológica entre estética (teoria da arte) e crítica de arte é semelhante à que existe entre ética e crítica (da) moral, sendo que

arte e acção moral são as práticas consequentes dos princípios edificantes postulados, como imperativos categóricos, pelas duas axiologias respectivas – a estética e a ética. As diferenças últimas dos dois modos de prática subordinada aos pressupostos imperativos das duas teorias axiológicas, estética e ética são de antagonismo de meios edificantes. É permitida à estética uma margem de manobra “negativa”, uma pedagogia pelo negativo, porque a especificidade dos seus discursos é inócua, inofensiva, contemplativa e simbólica e não periga a conformação social nem os ditames obrigatórios do bem-comum, ao contrário da ética, à qual essa margem de manobra não linear de valores é completamente interdita, pela sua específica ligação directa, imediatamente estruturante, com a conformação social e com o bem-comum.

Enquanto teorias noéticas, nomotéticas e taxinómicas, as inter-relações epistemológicas entre crítica da arte, história da arte e teoria da arte (estética) são as que resultam de um processo gnoseológico de crescente complexidade conceptual: uma sequência evolutiva do seu específico conhecimento especializado (o conhecimento da essência axiológica do Belo e das condições de existência da Beleza e da Arte), na sua sistematização lógico-dedutiva, acrescentado juízo crítico, consequente progressão interpretativa fundamentada. Com a constante “cautela” do seu obrigatório enquadramento objectivo e do necessário rigor do seu discurso teórico. O processo traduz-se nos sucessivos estádios, a saber: a uma inquirição inicial, classificação primeira, interpretação elementar, ao nível dos factos e do “terreno” artístico e estético concretos, actividade exegética primeira, uma heurística artística, cabendo por inteiro à crítica da arte, mas conjugando-se dialecticamente com o processo seguinte, a sistematização dessa inquirição inicial (e respectivo diagnóstico), cruzando as perspectivas sincrónica e diacrónica, seguida de consequente reflexão contextual, segundo as categorias físicas e materiais do espaço e do tempo, actividade específica da história da arte, para se conseguir finalmente uma interpretação última, de incidência paradigmática, reflexão conclusiva, mas nunca definitiva, actividade especializada da estética. Esta última actividade exegética, aprofundado conhecimento especializado, testado constantemente pelos dados que lhe chegam das práticas teóricas anteriores e da própria observação e experiência empírica da fenomenologia específica estudada, generalizando invariantes numa crescente conceptualização definidora, materializada num discurso que conjuga conceitos específicos do foro estético e determina as sub-categorias estéticas dominantes que constroem o paradigma (numa perspectiva global que

traduz o particular no geral e o singular no plural), é a actividade conceptual conclusiva que poderemos definir por hermenêutica estética. Estudo actualizado constante e frequentemente reformulado, que nunca deve ser categoricamente assertivo e muito menos dogmático, porque ciente dos seus limites, que são os do relativismo cognitivo, do contextualismo e perspectivismo inerentes a todo e qualquer exegese teórica. Discurso conceptual que não se quer teoria acabada e hermética, mas antes dialéctica e constantemente em construção, em devir. Actividade própria e específica da teoria da arte, da estética teórica (ou pura), simplesmente estética ou filosofia da arte: teoria geral do Belo e das condições da Beleza. O progressivo trajecto do «saber» desde *o que* a coisa bela *é*, e quando *é* bela, ao *como* que a coisa bela *é*, em substância mesmo, semanticamente, semiologicamente, enquanto verdadeiramente quer dizer.

E como se manifesta, no concreto da sua actividade, a *praxis* da estética aplicada, a crítica da arte (similar à prática da história da arte, apenas complexificada esta pelas perspectivas cronológicas sincrónica e diacrónica)? Como é que a crítica da arte supera as suas aporias, os obstáculos ao seu específico conhecimento, à sua interpretação especializada, à classificação que propõe? Será a crítica da arte ágil e expedita a ultrapassar as múltiplas dificuldades e “sombras” próprias de toda a actividade gnoseológica? Como é o seu particular método exegético? Será eficaz? Como conceptualiza os dados concretos que interpreta e classifica, e qual o rigor que aplica a uma necessária heurística, seguida dum esboço de juízo crítico conducente a uma posterior, conseqüente e desejável hermenêutica? Faça-se a “crítica” da crítica: nos melhores casos o seu discurso é interpretado como conjunto de juízos objectivos que buscam enquadrar os sentidos axiológicos dos fenómenos estéticos concretos: a sua mais correcta função, que é a de esclarecer a complexidade referencial das obras de arte mais recentes, pelo processo de descodificação dos códigos arbitrários que estruturam os discursos artísticos últimos, agilizando a leitura da sua complexa polissemia, diversificada, de difícil intelegibilidade imediata para fruidores interessados, leigos e desconhecedores, compreendendo, portanto, uma interpretação, uma descodificação, uma contextualização, uma divulgação. Com vista a uma maior compreensão e familiaridade das obras artísticas novas, que se mostram de grande estranheza e dificilmente compreensíveis pela larga comunidade dos comuns fruidores da arte, toda uma comunidade alargada de leigos em conhecimento artístico e estético especializado, desconhecedores que são do sentido de leitura da

codificação complexa das manifestações artísticas dos nossos dias e dos seus desenvolvimentos mais recentes, estranhos, insólitos, e de compreensão menos primária e mais mediata. Em termos de teoria da comunicação, o crítico de arte terá de ser um descodificador privilegiado, um tradutor, acelerador e ampliador da leitura e compreensão cabal dos signos inéditos e desconhecidos emitidos pelo emissor, o artista, e captados inicialmente com a maior estranheza e ininteligibilidade pelo receptor, o geral fruitor da arte. Tornados então, pelo discurso esclarecedor do crítico de arte, para este último “consumidor final” progressivamente mais familiares e logo mais compreensíveis.<sup>31</sup> Mas muitas vezes a *praxis* da crítica da arte não corresponde à sua mais operatória e eficaz função cognitiva, que atrás se descreveu. Convenhamos que, qual vício generalizado da sua actividade costumeira, uma prática muito frequente da crítica de arte tem-se revelado como desrespeito vicioso dos princípios superiores que a deviam reger. Clara e extremada contradição antagónica entre o «ser» e o «dever ser».<sup>32</sup> A negação (tudo menos crítica) do desejado juízo esclarecido, distanciado, desprendido, objectivo, positivo, claro, distinto, que deveria tutelar o seu genuíno discurso. Porque uma verdadeira crítica de arte quer-se de clareza semântica, eficaz e esclarecedora, de sentido cognitivo operatório, de conseguida interpretação especializada e de adequada divulgação. Qualidades tidas como obrigatórias a uma crítica da arte exigente. Refira-se, a propósito e ainda, que todas estas actividades próprias específicas e especializadas da crítica da arte são

---

<sup>31</sup>A arte da pintura que aparece pelos primórdios da idade moderna, no apogeu renascentista, e se reproduziu paulatinamente até ao início do século passado podia ser considerada, em termos de teoria da comunicação, como veículo discursivo de código linear, feito de unicidade referencial e unissemia, geralmente de directo sentido significativo, isto é, de (aparentemente) fácil descodificação e conseqüentemente de directa e reconhecível leitura de mensagem. (Contudo, refira-se ainda que alguns fenómenos artísticos desse período longo são por vezes herméticos e de significados últimos mediatos e a necessitar descodificação. São precisamente esses fenómenos artísticos que exercem maior fascínio nos artistas, críticos e historiadores de arte dos tempos mais recentes). A essa concepção da arte da pintura, que durou quatro séculos, sucedeu, nos últimos tempos, uma forma discursiva artística de código múltiplo, de cruzado trânsito referencial e polissemia, de muito mais mediato sentido de significado, e, portanto, de mais difícil descodificação e reconhecimento do sentido da mensagem. O papel do crítico de arte será, então, o de descodificar e tornar mais imediata e reconhecível a legibilidade das mensagens dos mais recentes discursos artísticos, novecentistas, a sua inteligibilidade mais compreendida, superando alguma inicial estranheza hermética e obscuro sentido semântico.

<sup>32</sup>Uma pseudo-crítica de belas-artes, multiplicada em inúmeros escritos de encomenda: de catálogos laudatórios de exposição a panegíricas colunas culturais de opinião da imprensa generalista, de separatas apologéticas a monografias encomiásticas. Debitando discursos tão pomposos quanto vãos, fátuos, inadequados. Prosa empolada, hiperbólica, impertinente, ora paternalista, cheia de prosápia sobranceira, arcaica, anacrónica, ora de pretensão recorte literário, gongórico e sem visível sentido interpretador, “passando ao lado” do que pretendia entender, analisar, interpretar. Ou demasiado “ruidosa”, falaciosa e hermética, numa retórica vazia de conteúdo. Ou ainda *cool*, adaptando-se “neutralmente” e sem segurança de juízo a todo e qualquer fenómeno artístico. Ainda “lírica”, conotando excessivamente o fenómeno que descreve. Ou pior ainda, se é movida por uma mentalidade reaccionária neo-fóbica, com reprováveis discursos intolerantes. Como se viu nas primeiras décadas do novecentismo, revelando-se uma Crítica anti-crítica, porque viciada pela perspectiva da diabolização do que aparece de novo, na deriva cega do decadentismo autista e do conservadorismo reactivo a toda e qualquer novidade. Com a criação de vocábulos pejorativos assumidos galhardamente pelos artistas visados tornados denotantes elementos da nomenclatura estética (por exemplo: os *fauves* de Louis Vauxcelles)

extensíveis, pelos mesmos princípios metodológicos e práticas correntes, à história da arte.

Para que essa prática da “estética aplicada” se concretize nas mais perfeitas condições quais as qualidades necessárias e julgadas mais adequadas ao seu discurso especializado? O que se entende verdadeiramente por crítica de arte? O que se pensa ser a correcta função do crítico de arte? A resposta é necessariamente perspectivada a partir de um ponto de vista que persegue, sem adiamentos e indiferenças, a constante necessidade de se reexaminar, de se repensar de estar consciente das suas “tentações” (deficiências, insuficiências, limitações, que lhe são próprias e frequentes) e da necessidade de as contrariar. Deverá sujeitar-se a uma atitude de abertura permanente a uma atenta consciência crítica da sua prática habitual. Deverá questionar-se num sentido de permanente e sistemática “crítica da Crítica”, que analise a sua capacidade de descodificação interpretativa, a lógica dedutiva e o nexos interno do seu discurso divulgador.

Entendemos ser a crítica de arte um discurso segundo. Isto é, um discurso que tem a sua razão de ser num discurso “outro”, primeiro e fundamental: o discurso que se concretiza na substância artística propriamente considerada, subordinada sempre a uma detectável perspectiva estética. Desse discurso primeiro que é o da própria arte é corolária e conseqüente expressão de vontade esclarecedora. Como tal se entende a crítica e se pratica, reconhecendo, contudo, que, nos momentos em que se pensa a si própria – e faz a “crítica” da crítica – surge como discurso seminal, primeiro e autónomo. Trata-se então de procurar-se, de definir-se, de fundamentar-se. Trata-se de se saber de si mesma. De compreender inteiramente a sua geografia teórica própria, a cartografia dos seus âmbitos exegéticos e os seus limites conceptuais. E, também, claro, das suas frequentes aporias e tendências subjectivas a superar, a neutralizar, a desconotar, a ultrapassar.

Pensa-se, então, ser a crítica de arte um conjunto complexo e articulado de exercícios de interpretação, de operações de descodificação, de tentativas de análise classificativa rigorosa. E enquanto análise, ela será, sobretudo uma explicitação de significações, de significações formais e semânticas, patentes nas estruturas discursivas de uma cadeia de nexos mediadamente intelegível, feita de significantes e de significados. De formas e conteúdos. Até ainda de uma semântica própria das formas, do que já é espécie de significado específico da própria mensagem significadora. Refira-se ainda que os mesmos exercícios cognitivos são extensíveis,



em similar actividade interpretativa e divulgadora, mesmo número e grau, à actividade especializada da história da arte.

Toda a crítica de arte recorre a diversos e plurais saberes, para fundamentar o seu discurso teórico-interpretativo com consistência. Aparece postulada sobre os saberes mais recentes e actualizados, como a semiologia estética, a semiótica visual, a psicologia de gestalt, os dados últimos da neuro-ciência, a teoria da informação. Considerar a pertinência do contributo cognitivo desses saberes particulares como quadro de referências é, reconheça-se, obrigatório e necessário. Como igualmente necessário é dizer-se que dispor de tal quadro de referências não é sinónimo de o usar mecânica e rigidamente, como quem usa uma cartilha, uma vulgata, um manual.

Uma crítica assim fundamentada e alicerçada na realidade analisada será, sem dúvida, uma crítica menos propensa à pressa sôfrega de juízos abonatórios ou condenatórios primários. Melhor dizendo, menos propensa a insustentáveis irracionalidades e primários «aprioris de sensibilidade» que, com demasiada frequência, estão na origem de muitos de juízos de valor que poderemos considerar como meramente impressivos e impressionistas, mesmo de alguma leviandade opinativa. Porque o juízo de valor, tal como se procura mais correctamente equacionar, é um juízo crítico deduzido que não é axiomático e que está perto da ideia abrangente de informação (factual, tautológica, neutra, imparcial, denotante, distanciada) expressa pelos teóricos da informação, opondo-se sempre a apreciações de excessiva e inadequada conotação.

Não é, contudo, necessário abdicar dos juízos de valor, nem, muito menos, fundamentar a prática crítica em saberes que os impeçam. Porque nem a semiologia estética, nem a semiótica visual, nem a psicologia de gestalt, nem a neuro-ciência, nem a teoria da informação, interditam os juízos de valor. Antes os favorecem de um outro modo, que é um modo menos fácil, menos simplista, menos ligeiramente generalizante e redutor, porque mais complexo, consistente e rigoroso.<sup>33</sup>

A crítica de arte deve ser sempre um exercício interrogativo que visa, com as suas especializadas questões, iluminar sombras cognitivas. Que pretende fazer um correcto enquadramento, uma contextualização, a “explicação” possível: uma elucidação, uma interpretação de sentido. Esta “explicação”, por sua vez, permitirá complementar com significados outros as fruições que se desejam mais cabais,

---

<sup>33</sup>De mais acertada consciência crítica, na medida em que não consente juízos excessivamente assertivos, categóricos e definitivos. E porque não permite, ainda, a viabilidade dos exercícios que, aparentemente críticos, não passam de delírios de incontinência verbal, ininteligíveis e desnecessárias verborreias de reduzido significado crítico substantivo.

alheias a deslumbramentos de consagração. Dos juízo dos acertos e desacertos dos conteúdos e das formas escolhidas de aplicar à sua prática, deve a Crítica (e a consciência deontológica dos críticos) possuir, como o deve possuir qualquer outra actividade rigorosa do conhecimento crítico, a contabilidade tanto de um *deve* como de um *haver* de integridade gnoseológica.

A crítica de arte deve ainda estar bem consciente da premência de desenvolver uma alargada divulgação das rupturas estéticas inovadoras (e actualizadoras) da cena artística, que promova uma efectiva actualização e vitalização do conhecimento artístico.<sup>34</sup> E uma paralela premência de promover uma concertada divulgação que combata eficazmente alguma resistência neofóbica, persistente, na cultura dominante e o crescente anacronismo cultural de plateias leigas e desconhecedoras.<sup>35</sup> É seguramente por a essas circunstâncias conjunturais do meio cultural que se constata a aceitação geral acrítica de práticas decadentes e tornadas obsoletas e anacrónicas, que apenas reproduzem e repetem reportórios já gastos, velhos, sem sentido<sup>36</sup>.

Não pode surpreender o cepticismo de quem confessa uma «desconfiança estética», e que augura que a crítica da arte nunca será uma forma de arte, nem uma arte, nem muito menos a arte, mas deve persistir na vontade de continuar a assumir, de modo desinteressado, distanciado, imparcial, metódico e problematizador,

---

<sup>34</sup> Que ajude a alterar radicalmente um apático contexto cultural geral, caracterizado pelo baixo nível de literacia artística da generalidade das pessoas, por uma débil formação humanística e escassa educação erudita, circunstâncias potenciadoras da indiferença intelectual e da generalizada insensibilidade estética, da desinformação geral da opinião pública, da ausência da mais elementar consciência crítica e na escassez de públicos fruidores verdadeiramente interessados e entusiastas.

<sup>35</sup> Para que não continuemos a assistir ao estado pouco animador da rotineira vida cultural do nosso quotidiano, do qual todos os indicadores denunciam a pobreza da consciência crítica, o atavismo provinciano, a indigência cultural, e sobretudo a suficiência arrogante da ignorância generalizada do nosso meio político e do nosso ensino público. Assim se constata os generalizados atrasos crónicos, endémicos, do nosso índice de instrução e literacia artística, em relação aos *ratios* dos outros países europeus do alegado primeiro mundo, nossos parceiros imediatos, nem que seja por simples proximidade geográfica, apesar da nossa endémica periferia. É precisamente desse meio que sai a costumeira acusação de fealdade apontada a tudo que é inovador em artes e letras. Refira-se a propósito como exemplo flagrante da neofobia por evidente incultura artística o que é afirmado na rubrica «correspondência do leitor» do jornal *O Diabo* – Registo, de 11 de Fevereiro de 2014, comentário do leitor João G. Cerqueira – (com o título) «O mito Miró». Que se achou oportuno transcrever: «O barulho que se tem feito à volta dos quadros de Miró não tem qualquer razão de ser. O Estado Português que ficou com 85 quadros desse pintor nos braços, na sequência do escândalo BPN, tem todo o direito de vendê-los. (...) mesmo que pensasse utilizá-los para fins culturais, os quadros não têm um valor real equivalente aos preços astronómicos porque são vendidos. Em suma, vendê-los é um bom negócio, porque resulta num importante encaixe de dinheiro e nada de importante se perde. O pintor surrealista catalão Joan Miró foi um mito inventado pelos “dealers” das grandes galerias europeias e norte-americanas. A sua obra mais conhecida não passa de obra decorativa, usando meia-dúzia de cores-base e formas infantilóides. A moda pegou, o pintor entretanto morreu e o negócio ganhou raízes. Para os pategos do BPN, comprar quadros de Miró deve ter parecido o máximo da cultura. Na verdade, o valor comercial da obra do pintor é resultado de pura especulação. Vender este equívoco é um imperativo. Enquanto o preço está alto ...».

<sup>36</sup> Como sejam, p.ex.º, os naturalismos de quinta geração (e quinta qualidade), os arremedos pseudo-surrealistas, os realismos rotineiros e repetitivos, os classicismos académicos de vários matizes, algumas “bem comportadas” figurações serenas e sem alma, os decorativismos fúteis, vazios de conteúdo, os *kitsch* de algumas obras inqualificáveis e a inconsciência artística mais ignorante.

objectivo, a sua acção clarificadora, a sua divulgadora, esclarecedora e certa tarefa de interpretação crítica, atenta e paralela ao seu objecto específico de análise classificadora: a arte, os seus caprichosos modos criativos e a sua condição ontológica. Neste contexto, apontem-se discriminadamente quais as características indispensáveis e necessárias ao discurso mais correcto da estética aplicada, a crítica de arte. Deverá dotar-se de qualidades comunicativas como a clareza de raciocínios, a fluência discursiva, a tolerância de juízos, a abertura a novas perspectivas críticas num desejado alargar das suas próprias balizas conceptuais. Deverá desenvolver um discurso imune aos lugares comuns, aos estereótipos, às ideias feitas, aos *clichets* e aos preconceitos pertinazes. Deverá descodificar, divulgar e promover a originalidade das leituras dos emergentes discursos artísticos, no sentido de ver relações para além das mais directas, óbvias, primárias, num constante (re)formular de segundas e mais aturadas leituras, que ajudem a dar mais consistentes, consequentes e inovadoras interpretações, como formas expeditas de conseguir interpretações eficazes, não usuais, às inquietações levantadas deliberadamente por aqueles mesmos discursos artísticos, no âmbito do saudável questionamento de índole filosófica que lhe é peculiar. Deverá evitar dogmatismos (mesmo os mais subtis e impositivos, que são os do método e da taxinomia) e evitar *clichets* e estereótipos. Deve fundamentar a sua prática numa atitude de abertura, que não seja, nem sinónimo de eclectismo leviano, nem de insegurança de juízo. Deverá promover uma saudável problematização, rigorosa na colocação e equacionação das questões e dos problemas levantados, expurgando toda a retórica superlativa, excessivamente adjectivante e de pouco eficaz inteligibilidade. Deverá servir-se de apoio metodológico, e da mais-valia cognitiva dos mais diversificados saberes especializados vocacionadas para a interpretação dos fenómenos artístico, e assim munir-se de instrumentos teóricos de eficácia evidente e método operativo comprovado e testado por um rigoroso sentido de objectividade gnoseológica. Deverá perspectivar e contextualizar todos os fenómenos artísticos integrando as manifestações plurais da arte nas suas relações culturais e nos contactos com as várias práticas humanas e esferas do conhecimento e da actividade espiritual, relacionando-as com a ciência, com a técnica, com a ideologia, com a filosofia, com a política, com as crenças e costumes, com as tradições culturais, com os rituais sociais, com as mentalidades, com a história.

A crítica de arte deve ter uma função prioritariamente taxinómica. Para tal irá classificar, e analisar o sentido concreto das obras de arte concretas, ao nível directo e imediato da sua específica materialização, interpretando os seus sentidos vários de leitura, tanto os mais primários e directos, como os mais subtis e subliminares.

Deverá classificá-las e dividi-las pelos vectores espaço-temporais em plásticas, rítmicas, literárias, globais. Irá escaloná-las num crescendo de abstracção de expressão comunicativa em literárias, plásticas e musicais. Irá defini-las pelo estatuto sócio-cultural básico em eruditas ou populares. E tendo em conta que em qualquer sociedade moderna, pela sua complexidade sócio-cultural, as artes não são suficientemente classificadas somente por aquelas primeiras e elementares distinções, mas que elas mesmas são interceptadas pelo cruzamento de informações variadas, provenientes das diversificadas determinações sociais, que fazem das suas aparições fenómenos perfeitamente distintos e diferentes, diversificados, de uma crescente complexidade classificativa. Deverá, por isso, debruçar-se ao nível mais próximo, no “plano mesmo” da obra, do objecto artístico concreto, analisando-o sob o ponto de vista da “sintaxe” visual, descrevendo-lhe as técnicas, os utensílios, os materiais, os suportes, as tecnologias (a sua materialidade mais óbvia) ou os elementos “gramaticais” iconológicos: a superfície, o volume, a materialidade, o espaço, a escala, a estrutura, as dimensões, o esquema formal, a estrutura interna (a geometria secreta da composição), a organização explícita na superfície (as estruturas visíveis, expressas), a organização espacial (o processo perspectivico ou a sua ausência). Irá compreender e interpretar o processo técnico e tecnológico utilizado e os micro-elementos: a cor, a cor em si, a cor dominante, a cor subjectiva, a cor e a luz, as dimensões da(s) cor(es), a complementaridade da cor, os matizes, os tons, os meios-tons, a axiologia e a semiótica cromáticas, a psicologia e a sociologia da cor, a harmonia das colorações, etc.; a forma, o volume, a sua representação ilusória mimética no plano da superfície (suporte) das duas dimensões, o contorno, a silhueta, o perfil, a dimensão, a escala, a modelação formal, a relação forma/fundo, a relação entre a forma e a significação, as relações complementares entre luz e sombra (o *chiaro-oscuro*), etc.; o espaço (a profundidade ilusionista, a(s) perspectiva(s), tanto a linear como a aérea ou tonal, a situação, a tensão, o dinamismo, a intensidade, a expressividade, o ritmo, a harmonia, a simetria e a assimetria, o equilíbrio ou falta de equilíbrio das composições, patente na ordenação no campo dos micro-elementos,

como as massas matéricas, os volumes, os espaços vazios, as cores, as formas, as tensões gráficas, os gestualismos, etc.

Irá descobrir-lhe a retórica visual, as formulações formais e metafóricas, a ilusão óptica (conseguida *mimesis*, ilusório *trompe l'oeil*), o jogo da luz, os contrastes reais ou provocados, a transparência, a velatura, a opacidade, a densidade, a intensidade, a saturação e a rarefacção, o sentido dinâmico e o sentido estático, as proporções, os equilíbrios, os contrastes, os contrapontos, as compensações.

Deverá observar-lhe a materialidade ao nível mesmo das matérias, das pastas, das massas, das texturas. Irá medir-lhe o alcance numérico: se obra única (com uma aura superlativa de objecto irrepetível),<sup>37</sup> se múltiplo (a série). Irá testar-lhe o valor no sentido de mercado.

Deverá ainda analisar a obra de arte sob o ponto de vista da semântico visual<sup>38</sup> e o seu significado último, pela conjugação das leituras dos aspectos parcelares da obra e do aspecto global da mesma, relacionando-a com o seu contexto temporal e espacial e histórico-cultural, em todas as suas determinações corolárias da época e do lugar,<sup>39</sup> o contexto do grupo social, o contexto do costume tradicional, a estilística. enquadrando-a quanto à sua corrente artística e mesmo quanto ao momento dentro do fluir dessa corrente: ascensão, apogeu ou decadência. Irá integrá-la numa genealogia de correntes estilísticas e movimentos. Irá compará-la com outras obras: fará estética comparada. Irá, no plano mesmo do discurso artístico concreto, defini-la em termos dos valores enquadráveis pela axiologia estética.

Deverá verificar se é formalmente despojada ou rebuscada, se a comunicação é calma ou exaltada, se é serena ou crispada, se a mensagem é “quente” ou “fria”, se é narrativa ou formalista, se é directa e descritiva ou se é ambígua, distante, muda, incomunicante. Irá ainda estabelecer-lhe a situação em relação aos cânones, à regras estabelecidas, às normas: em ruptura ou em continuidade (conformidade, reverência, obediência).

Deverá ainda definir-lhe a simbólica pelas suas origens icónicas e as suas relações com o mito. Irá ainda relacioná-la com as dicotomias tipológicas que a memória cultural cristalizou em instáveis equilíbrios e entropias, as que sofrem

---

<sup>37</sup> Como bem evidenciou o filósofo Walter Benjamin.

<sup>38</sup> A polissemia dos discursos da modernidade mais recente permite as múltiplas, diversas e plurais leituras do fenómeno comunicativo que ficou conhecido como «obra aberta», noção certa e lúcida do pensamento estético de Umberto Eco.

<sup>39</sup> Há uma inevitabilidade de sujeição de todas as coisas físicas e materiais (e os objectos artefactos e entre eles os artísticos) ao espírito do tempo, a uma espécie de “tirania” iconográfica inevitável (e incontornável). Todas as coisas se subordinam a uma “ditadura” significante epocal, a um imperativo espírito de época, a uma espécie de “génio do tempo” próprio e datado.

rupturas, desconstruções, reconstruções, reelaborações: academismo vs. vanguarda; norma vs. desvio; formal vs. informal; intuitiva vs. racionalizada; impressiva vs. expressiva; comunicativa vs. incomunicante; introvertida vs. extrovertida; intimista vs. aparatosa; pequena escala vs. monumental; contida vs. excessiva; discreta vs. exuberante; depressiva vs. eufórica. Irá analisar-lhe as figuras de estilo retórico: os arcaísmos, os plebeísmos, as vernaculidades, os naturalismos, os modernismos, os maneirismos.<sup>40</sup> Irá esclarecer o sentido das metáforas visuais, das parábolas, das alegorias, das tautologias, das analogias, das metafrases, das alusões sugestivas, dos neologismos visuais, das hipérboles, das ênfases, das deliberadas redundâncias, das repetições, dos ritmos, dos padrões e, por último, descobrir-lhe a relação de valores axiológicos de conotação estética. Refira-se novamente que todas estas operações de análise crítica são também do domínio próprio da história da arte.

## 1.2 - Estatuto epistemológico da Estética.

Se a estética é uma sub-disciplina filosófica que foi originalmente estabelecida por meio de uma «teoria fechada e autoritária, inteiramente doutrinária, veiculando um discurso do conhecimento dos fenómenos do Belo e das condições de existência da Beleza, dependentes do primado dado a um espiritualismo místico, a uma metafísica idealista, apelando a uma prática artística completamente subordinada a um conjunto de valores absolutos, únicos, estáticos, imutáveis, perenes e intemporais, fixados num «mundo ideal» supra sensível, exterior, anterior e superior às realidades terrenas, numa atitude idealista dogmática e canónica convencional, que se prolongou como teoria dominante da antiguidade mais remota aos nossos mais recentes tempos, mudou radicalmente na nossa época, sobretudo desde que, nos finais do século XVIII, foram avançadas as primícias de teoria axiológica estética crítica por Immanuel Kant (subordinados todos os fenómenos e valores estéticos aos vectores físico materiais Tempo e Espaço, os vectores categoriais condicionantes da existência, definidores das expressões datadas das artes, tidas erroneamente como intemporais e, mais correctamente, reconhecidas

---

<sup>40</sup>Este vocábulo, usado no plural, «maneirismos», que não deve ser confundido neste contexto com a estrita classificação histórica nomeadora dos movimentos artísticos que alguns discursos historiográficos identificam como os que se seguiram imediatamente ao movimento renascentista, é frequentemente usado nos textos dos críticos de arte mais recentes para identificar, de modo pejorativo, alguns vícios dos artistas seus contemporâneos. Vícios também chamados «formas amaneiradas de pintar», que podem ser também identificados como «manias pictóricas»: receitas oficiais requentadas, repetições medfóces e recorrentes auto-citações.

apenas com capacidade empática transtemporal).<sup>41</sup> A estética crítica tem vindo desde esses tempos a aproximar-se paulatinamente da concreta condição humana e do relativismo contingente da vida, longe dos iniciais pressupostos absolutos de doutrina idealista.

O estudo do Belo, das suas condições, das suas circunstâncias aparentiais, o estudo da arte, da beleza artificial criada pelos homens, tornou-se nos últimos tempos, em época de pensamento mais objectivo e positivo, com a sua sistematização metodológica, e pelo seu próprio e crescentemente seguro processo de produção teórica, numa disciplina crítico-dedutiva, analítica e sintética, postuladora de hipóteses a confirmar ou negar, cujo objecto de estudo se determinou no concreto de uma axiologia temporal de valores diacrónicos e geográficos da beleza. Valores que são efémeros, mutáveis, em constante variação e mudança, afectados pela inovação de formas e ideias, que os novos tempos sempre trazem.

Tornou-se num discurso teórico de pluralidade perspéctica, heterodoxo, não dogmático, que promove a controvérsia e a aberta problematização de todas as questões que se prendem com as condições de existência da beleza, um discurso permeável à especulação imaginante, propício à distinta argumentação dos vários sistemas filosóficos, à conjugação das variadas sensibilidades teóricas, às múltiplas e plurais interpretações do homem e do mundo, e a uma conseqüente pragmática a partir de modelos prévios. Teoria axiológica (normativa, formuladora de normas para uma prática), além de cognitiva, noética, gnoseológica, taxinómica, o estudo geral da arte reflecte uma *praxis* que precede qualquer norma formulada. Não existe conhecimento estético espontâneo, que provenha do nada, anterior e exterior à prática estética, que lhe pré-existe sempre. A consciência não existe “em si”, mas é, outrossim, referente ao objecto de que é consciência. A consciência teórica é, pois, a consciência duma experiência e de uma prática pré-existente. Implica como condição real, concreta, necessária, a “anterioridade” primordial de uma prática, a qual se oferecerá então, e somente então, a possibilidade de reflectir sobre a sua própria condição. O primado é dado à fenomenologia particular, o Belo e a Beleza que (pré)existem, e só depois são enquadrados pela teoria interpretativa e classificadora.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> A emergência da estética crítica dá-se no texto da obra *Crítica da Faculdade de Julgar* de Immanuel Kant, 1790.

<sup>42</sup> A prática estética patente nas obras artísticas é o único critério decisivo do conhecimento, da teoria estética, e dos seus postulados normativos. Porém, a teoria da arte não será apenas o reflexo passivo da *praxis* artística. Influi também nela de modo activo e regulador. Contudo, não deve ser autoritária. Não deve ser impositiva, nem

Como se processa então o conhecimento da Beleza e da Arte, pelas suas duas vias distintas mas complementares, a crítica da arte e a teoria da arte, a estética? Por uma vivência continuada e constante, por uma habituação convivial, que pode ser definida como familiar “experiência cultural”. Por meio de um conhecimento nascido de um continuado convívio íntimo, constante, permanente, actualizado, mas também distanciado, desinteressado e isento, contemplativo, desprendido, identificador, interpretador, classificador (enquanto prática metódica de inquirição, observação sistemática e objectiva dos fenómenos artísticos concretos).

O conhecimento estético pode ser definido concretamente como a penetração cognitiva do fenómeno estético objectivo pelo fluxo indagador subjectivo do sujeito fruidor que conhece, identifica e interpreta: o esteta. Quer dizer, a actividade cognoscível irá “colorir” os conhecimentos e as práticas estéticas objectivas com as suas propriedades individuais (subjectivas). O conhecimento concreto e real da arte e dos fenómenos estéticos tem, portanto, um carácter simultaneamente objectivo e subjectivo.

O inteiro processo estético não se limita a transformar mecanicamente o todo caótico dos fenómenos e experiências artísticas concretas no todo transparente dos conceitos abstractos nomeadores. No decorrer do processo concreto de conhecimento da experiência estética concreta, o todo fenoménico é concomitantemente delineado, determinado, compreendido e classificado. O método gnoseológico usado, dedutivo e de dúvida sistemática, tem como desiderato o superar o obstáculo maior, a suprema aporia da Estética, que é formular uma doutrina última, final e total, inteiramente conclusiva e definitiva, um discurso de interpretação completa e definitiva. Ambição desmesurada, de evidente sentido aporético, pela imensa e incontrolável dificuldade de reduzir a uma unidade coerente, consistente e totalmente homogénea, a numerosa, complexa heterogénea e diversificada multiplicidade das formas plurais e dos distintos conteúdos semânticos e sintácticos dos fenómenos da arte e do estético, sobretudo os mais recentes e actuais, mais inesperados e imprevisíveis, mais desconcertantes e estranhos. Tratar-se-ia de uma excessiva ambição holística, desadequada, inapropriada e ineficaz. Tem-se como demasiado ambicioso e temerário, “peregrino”, mesmo irrealista, pensar conseguir-se elaborar um discurso sistemático total e absoluto, único, eterno, de assertividade holística, sobre o estético.

---

rígida, nem dogmática, nem dirigista, nem controladora (isto é, não deve ser violentadora da espontaneidade autoral e da liberdade criativa e de autonomia de programas e temáticas, assim como de processos técnicos), condição necessária e indispensável às boas práticas em que opera como regulador).



Os absolutos e eternos não existem. Já deixaram de existir! O conhecimento é agora tido, mais sensatamente, como relativo, circunstancial, completamente determinado pela perspectiva e método de conhecimento e pelo contexto que envolve o que se quer conhecer.

Essa dificuldade é tanto mais evidente quando deparamos que, mesmo sem mudanças súbitas dos vectores condicionantes tempo e espaço, o fenómeno estético impõe-se como processo de inúmeras simultaneidades, infinitamente multiforme, diversificado e extremamente complexo, variável, plural, cujas manifestações aparenciais primárias são causadoras de desacordos também plurais, de multiplicadas controvérsias, de paradoxos constantes, de frequentes polémicas e perspectivas contraditórias entre as mais diversificadas teses e discursos críticos.

Essa manifesta diversidade crítico-interpretativa, materializada em discursos de aparente desacordo sistemático, é reflexo resultante das crises dos paradigmas estéticos patente nas constantes entropias, nas profundas rupturas, nos cortes epistemológicos, nos frequentes “curto-circuitos”, nas desconstruções, nas reformulações, que sofre na sua inevitável evolução, o discurso único, unitário, totalizante, totalitário, herdado do passado (contextualizado e compreendido à luz da sua própria contemporaneidade) e ainda de todos os fenómenos fugazes, instantes, episódicos, velozes, dos discursos “fragmentados” da modernidade, como a súbita e intempestiva aparição, existência efémera, olvido meteórico, de inúmeros valores, constantemente reformulados, no seio da vida moderna, que a arte actual e as atitudes estéticas mais recentes cada vez mais intimamente retratam e testemunham.

Na estética, como nas filosofias da existência, no pensamento da vida e na própria vida, assistir-se-á com o dealbar da modernidade mais recente, ao fim derradeiro e fatal da secular predominância do idealismo platónico, do primado idealista do espiritualismo metafísico, arquetípico, transcendentista, secundarizando o pragmatismo aristotélico, empirista, realista, materialista, imanentista. Testemunha-se, como fenómeno emblemático, o fim fatal e inevitável desse paradigma obsoleto e desadequado da realidade existente, o ocaso derradeiro daquele pensamento total, único, indiferente à complexidade do real, à sua pluralidade e diversidade, sobranceiro à efemeridade apodíctica do real, à sua contingência e relativismo, ao seu devir imparável. Põe-se fim a uma doutrina absoluta e totalitária, autoritária, censora, e excludora, correspondendo à “tirania” insuportável do supra-sensível “mundo das ideias”, a inaceitável indiferença deliberada pela constante e

permanente mudança do mundo real. Acelera-se o combate terminante a uma doutrina das “idealidades”, que teve o seu derradeiro fulgor na obra filosófica de acabada sistematização que foi o idealismo hegeliano. Dá-se então, e somente então, a grande questionação desse paradigma que teve o seu derradeiro fulgor na sua obra filosófica, que crescentemente se foi desajustando da realidade concreta da vida e do mundo. Primeiro com o contributo teórico dos (chamados) «hegelianos de esquerda», cujo maior expoente foi o filósofo do materialismo dialéctico Karl Marx. Depois com a atitude anti-idealista, niilista, irracionalista, voluntarista, do filósofo dos valores, Friedrich Nietzsche, que irá mesmo afrontar a arrogância racionalista dos cientismos. Por fim, com a descoberta, de importância vital para o conhecimento do comportamento humano e do âmbito submerso do seu psiquismo, o Inconsciente, pelo fundador da teoria mais recente da psicologia, a psicanálise, Sigmund Freud.

São estes três gigantes do pensamento, «filósofos da suspeita», os fundadores da consciência interpretadora da modernidade mais recente, do novo paradigma que vem contrariar todos os idealismos quiméricos e escapistas, que vigoraram durante séculos. É a estes chamados «mestres da desconfiança» que ficamos a dever a ruptura epistemológica que se dá nos finais do século XIX e primórdios do século XX, permitindo, então, a substituição das atitudes estéticas (e éticas, políticas, filosóficas) desse antigo paradigma idealista e total, em crescente anacronismo, decadência, obsolescência. Um paradigma holístico de pressupostos teóricos em conseqüente descrédito, trocados por uma atitude “outra”, por uma atitude filosófica nova: um pensamento com uma maior consciência lúcida da mundividência mais recente, com uma nova cartografia política, ética, estética, que enquadra mais íntima e apropriadamente a sua época, o novecentismo. Um pensamento inovador, apostado numa aproximação verista da realidade da vida hodierna, aproximação íntima dos sinais evidentes da explosão vital que transporta a realidade mais recentes.

Trata-se da emergência de um pensamento com um sentido gnoseológico actualizado, que é o de contemplar a pluralidade, a diversidade e o policentrismo do saber. Como que uma revolução teórica abrangente e alargada, instauradora de um novo paradigma do conhecimento, atenta ao perspectivismo múltiplo e ao contextualismo generalizado, que cruza, em paridade, sem hierarquias ou primados, os variados conhecimentos especializados, sem os unificar rigidamente, mecanicamente, em sínteses totais. Com sentido de interdisciplinaridade, de pluridisciplinaridade, de transdisciplinaridade, e logo potenciando, na sua exegese

especializada, a mobilização das energias e recursos cognitivos das disciplinas humanas consideradas de pertinente complementaridade. Um pensamento atento sempre à experiência e aos seus dados indiscutíveis (a regra, a exceção e os dados invariantes da gigantesca diversidade do mundo real) e ainda, também com inteira consciência da relatividade e contingência que acompanha sempre qualquer esforço cognitivo, numa comunhão dialéctica de conhecimentos acrescidos, a caminho de uma unidade do saber, vivida na multiplicidade do diverso, do diferente. Aos avatares quiméricos e irrealis do idealismo abstracto e absoluto, arrogantemente redutor, sucedem-se as atitudes relativistas, mais realistas, porque baseadas numa visão prudentemente positiva e concreta da realidade. É nesse quadro de ideias, que sofrem evolução inevitável os próprios conceitos nomeadores do estético, as suas próprias categorias axiológicas.

Podemos dizer que o fenómeno mais generalizado da teorização geral sobre os fenómenos artísticos que tem dominado os tempos mais recentes, últimos, é o da «desconfiança estética». Sob essa designação genérica, ao modo simbólico e axiológico, que revela, logo, uma atitude filosófica crítica problematizadora, questionadora, heterodoxa, contra-dogmática, colectámos reflexões plurais, deliberadamente diversificadas, que alinhámos neste presente texto. Colhidas que foram nas mais desvairadas fontes, em variadas leituras, ecléticas e heterodoxas. Atitudes propositadamente diversas e até controversas, cruzando saberes vários e olhares multidisciplinares, essas reflexões foram construindo um discurso teórico de adequada complexidade conceptual, mas que não se quis total e único, fechado, mas antes abrindo pontes a outras experiências cognitivas. Porque essas mesmas reflexões se apresentam de alguma eficácia e operacionalidade teóricas, ao fornecerem alguns instrumentos operatórios enquadradores das mais recentes atitudes estéticas, e da prática e ofício das artes mais actuais, na criação do Belo de hoje.

### 1.3 - O processo analítico da arte mais recente: a Semiótica Artística.

Parece-nos ainda de toda a pertinência salientar, pela sua mais-valia exegética, o contributo que, para a análise semântica da obra visual plástica hodierna, dá o concurso da focagem semiológica e o apoio metodológico da semiótica artística, conjugada com outra semiótica particular e especializada, a semiótica visual,<sup>43</sup> que é

---

<sup>43</sup>Foram teóricos relevantes para o estudo da semiótica artística e da semiótica visual, a saber, para além dos dois mestres fundadores, Ferdinand de Saussure e Charles S. Peirce, também Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Noam Chomsky, Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco e Jan Mukarovsky.

um dos departamentos particulares do continente de saberes mais vasto que é a semiologia geral.<sup>44</sup> Porque se tem revelado um instrumento de bastante eficácia e objectividade na exegese da fenomenologia artística, com esforço e vontade de cientificidade, na aplicação circunstanciada e especializada, de métodos de alcance quantificador às artes visuais, na procura da objectividade possível na análise discursiva de descodificação (que é também interpretação) de «o que quer dizer» no discurso dos ícones (signos visuais), que é o particular discurso das artes visuais.<sup>45</sup>

Inevitavelmente chamada a transformar-se em disciplina positiva de alargado espectro de operacionalidade, a semiótica teve de aceitar que sua interpretação especializada fosse julgada como simultaneamente tímida e temerária: tímida porque actualmente o saber semiológico só pode ser “cópia” do saber linguístico; temerária porque este saber já se aplica a objectos estritamente não-linguísticos. Com a cautela de não o fazer mecanicamente, antes respeitando as especificidades dos discursos.

---

<sup>44</sup>Integrada que é esta, por alguns autores, no universo epistemológico da filosofia, da teoria do conhecimento, por outros na antropologia cultural, e por outros ainda, com argumentos igualmente pertinentes, na linguística.

<sup>45</sup>O desenvolvimento da comunicação de massas, dos *media*, confere hoje uma grande actualidade ao campo imensamente vasto da significação, o próprio «terreno» específico do labor teórico designado como semiótico. No exacto momento em que o sucesso de disciplinas como a linguística, a teoria da informação, a teoria da comunicação, a lógica formal e a antropologia estrutural fornecem novos e valiosos meios à análise semântica. Existe hoje uma solicitação semiótica de notória visibilidade. Proveniente, não da fantasia delirante de alguns investigadores de ponta, mas da própria história cultural do Mundo Moderno. Por enquanto, e apesar de grandes progressos, a semiologia ou semiótica, tenta ainda encontrar a sua cientificidade paulatinamente, pois não está ainda inteiramente construída como projecto teórico. E por uma simples razão: pensava-se que a linguística era apenas uma parte, embora muito significativa e relevante, duma ciência geral dos signos. Ora não podemos estar certos de haver na vida social do nosso tempo sistemas de signos com uma verdadeira amplitude, âmbito, sistematização, para além da(s) linguagem(s). Na verdade, até aqui a semiologia (ou no nosso caso mais apropriadamente designada semiótica) só teve de estudar códigos com um interesse limitado, irrisório, tais como, por exemplo, o código da estrada (o sistema de sinais de trânsito). Logo que passámos a conjuntos dotados de uma verdadeira profundidade sociológica, encontrámos de novo como veículo de comunicação a linguagem. Os objectos, as imagens, os comportamentos podem significar e significam, mas nunca de uma maneira autónoma. Porque qualquer sistema sociológico se cruza inevitavelmente com a linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma as suas significações fazendo-se reforçar por uma mensagem linguística. O cinema, a publicidade, os *comics*, a BD, a TV, a Internet, de tal modo que pelo menos uma parte da mensagem icónica mantém uma relação estrutural de redundância ou de substituição com o sistema da linguagem. Quanto aos conjuntos de objectos, esses só têm direito ao estatuto de sistemas subsidiários e complementares, quando passam pela linguagem que nomeia os seus significantes, sob a forma de nomenclaturas, distinguindo os seus significados, sob a forma de usos ou razões. Constituímos hoje, ainda, e muito mais do que antigamente, por via da literacia, e apesar da invasão e proliferação das imagens que traz o omnipresente discurso audio-visual contemporâneo, uma grande civilização da escrita. Assim, embora trabalhando à partida sobre substâncias não-linguísticas, extra a linguagem, mais cedo ou mais tarde o semiólogo, o teórico da semiologia, tem de encontrar no seu caminho a linguagem, a verdadeira e autêntica (materializada nas variantes ideomáticas), não apenas a título de modelo, mas também a título de componente, de etapa ou de significado. Toda a linguagem para-linguística é já, em si, por definição, referente da linguística. Portanto, talvez a Semiologia seja levada a diluir-se numa «trans-linguística», cuja substância tanto pode ser o mito, a narrativa, como os artefactos e os objectos da nossa civilização, a da sociedade consumista da 2.ª revolução industrial, contando que sejam “falados” através do seu registo material, da imprensa, da entrevista, da conversa e talvez ainda mesmo da linguagem interior, de ordem fantasmática, trans-psicológica. É, pois, necessário admitir, a partir de agora, a possibilidade de inverter a proposição dos primeiros linguistas: a linguística não é uma parte, mesmo privilegiada da ciência geral dos signos, é a semiologia que é uma parte da linguística – mais precisamente a parte que toma a seu cargo as grandes «unidades significantes» do discurso. Surgiria, deste modo, a unidade desejada das investigações que se fazem actualmente em antropologia, em sociologia, em psicologia (em psicanálise) e em estilística (estética) à volta do conceito de significação, à volta da problemática semântica, à volta dos multi-diversos sentidos semânticos.

Pareceu-nos útil abordar os processos operativos da semiótica artística que demonstram a vontade de conferir à história da arte e crítica de arte uma prática de maior objectividade e rigor. Porque a sua actividade noética é de grande sentido operativo no terreno concreto da análise directa das obras artísticas mais recentes (e mesmo, retrospectivamente, nas artes e culturas do passado), de um ponto de vista novo, que, no caso das artes visuais, poderemos designar apropriadamente por uma «iconologia», sendo que a substância cognoscível dessa disciplina é a definição e delimitação de ícone, tendo em conta todas as suas determinações, e a descodificação do código, patente no discurso que o é, também, o da linguagem imagético-simbólica.<sup>46</sup> Temos que na unidade noética nuclear da semiótica, o signo,<sup>47</sup> a distinção entre o signo linguístico e o signo visual (o signo icónico, o ícone), que o primeiro tem uma relação arbitrária<sup>48</sup> com o referente, o objecto que nomeia e “representa” de maneira outra, enquanto o ícone tem uma relação de identificação mimética com o objecto referente. Têm, coisa e ícone, certas características comuns: a semelhança entre o signo icónico e o objecto representado manifesta-se através da projecção de experiências perceptivas sobre o signo icónico, adquiridas em parte pelo utente do signo, ou seja, não consiste simplesmente, linearmente, nas características comuns existentes entre o signo e o objecto. Mas antes essas características comuns são fabricadas pelos utilizadores. Dependem portanto destes, e, logo, o problema da iconicidade dos signos no quadro de uma teoria do signo, que se abstraia dos utentes desses signos, é completamente insolúvel. Os ícones obedecem à mesma estrutura semântica dos signos linguísticos; são classe de sinal significante, a que se atribui o mesmo significado, dentro do *stock* de signos de uma comunidade, veiculados por um meio de comunicação: *medium, media*.

Na dupla articulação semântica e sintáctica da mensagem, parte dos signos veiculados pelo emissor não são conhecidos pelo *stock* do receptor, que geralmente é menos amplo de signos, de significações (ou mesmo de conjugações de significante veiculado como significado). Os signos não conhecidos são signos de significante vazio de substância para o receptor. Isto é, não conseguem passar o significado. Eis a definição muito clara e precisa do fenómeno de incomunicabilidade, e consequente ininteligibilidade, das mensagens artísticas mais recentes. O seu desconhecimento

---

<sup>46</sup>Tirando por analogia linhas metodológicas de condução da análise, da semiologia linguística, pelo modo como ela descodifica o seu discurso que é o da linguagem lógico-discursiva.

<sup>47</sup>O signo é definido como uma coisa que está em vez de outra.

<sup>48</sup>Uma relação mediada pela abstracção da linguagem ideomática, saída de convenção arbitrária, artificial, mas de funcionalidade comunicativa aceite e consensual.

semântico, que esclarece a atitude de fechamento às mensagens inéditas e radicalmente inovadoras. Eis a definição operatória que esclarece a tão frequente constatação do não conhecer o significado de tal ou tal obra artística ou mensagem estética, expressa pelo senso comum: “esta obra não me diz nada”.

As funções do signo, que cabem por igual ao ícone: a função referencial,<sup>49</sup> a função emotiva,<sup>50</sup> a função conotiva ou injuntiva,<sup>51</sup> a função poética (ou estética),<sup>52</sup> a função fática<sup>53</sup> e a função metalinguística, são operacional e funcionalmente comuns, e, entre elas, esta última é a mais relevante para a significação do signo, porque tem por finalidade definir expressamente o sentido (o que isto quer dizer), que pode não ser compreendido numa primeira recepção pelo receptor (detectável pelo espanto interrogativo e denunciador de ininteligibilidade).<sup>54</sup>No seu orgânico e coerente conjunto, estas descritas funções estabelecem um quadro conceptual que estabelece ainda a distinção entre objectividade e subjectividade das mensagens.<sup>55</sup>O signo está sempre fundamentado sobre uma relação convencional, mais ou menos sólida, entre significante e significado. Assim ela é motivada, analógica, quando a representação é expressa, patente, explícita no ícone, signo das artes visuais. Mas toma vários modos de esquematismo e abstracção. Ou é emotivada, arbitrária, quando cria codificação

---

<sup>49</sup>Que estabelece a relação de identificação mútua entre signo e coisa representada.

<sup>50</sup>Que estabelece conotação à mensagem difundida. Estas duas primeiras funções são as bases ao mesmo tempo complementares e concorrentes da comunicação, de tal modo que muitas vezes se fala da «dupla função da linguagem» – uma cognitiva e objectiva, a outra afectiva e subjectiva. As duas supõem tipos muito diferentes de codificação, tendo a função emotiva a sua origem nas variações estilísticas e na conotação explícita. O código científico deve neutralizar estas variantes e estes valores conotativos, ao contrário dos códigos estéticos que os actualizam, ampliam e desenvolvem constantemente.

<sup>51</sup>Que define as relações entre a mensagem e o receptor, sendo que toda a comunicação tem por finalidade objectiva a reacção deste último. A injunção dirige-se quer, primeiro, à inteligência, quer, segundo, à afectividade do receptor, pelo que se reencontra a este nível a distinção objectivo/subjectivo, cognitivo/afectivo. No primeiro caso, encontram-se os códigos de sinalização e programas operacionais (e o discurso científico), no segundo caso, os códigos sociais, axiológicos e estéticos (e o discurso artístico).

<sup>52</sup>Que define a relação da mensagem consigo mesma. Nas artes o referente é a mensagem que deixa de ser o simples instrumento de comunicação para passar a ser o seu objecto. As artes e as literaturas criam mensagens-objectos, que, enquanto códigos sógnicos, e para lá dos signos imediatos que as subentendem, são portadoras da sua própria significação e relevam de uma semiologia particular – estilização/simbolização (união profunda com a substância – íntima e indissociável comunhão do significante e do significado).

<sup>53</sup>Que tem por fim afirmar, manter e/ou cortar a comunicação – muito visível nas comunicações à distância – a acentuação do contacto (alô, está lá?, ou positivo, escuto) com papel importante em todos os modos de comunhão social – rituais, costumes, ritos, solenidades, cerimónias, discursos, colóquios (disse, tenho dito, e cito: « ... »). No caso do ícone esta função identifica-se com a moldura ou o pedestal.

<sup>54</sup>Esta função refere o signo ao código de onde retira a sua significação – contextualiza-o semanticamente – é a função principal da análise do código (o princípio da descodificação). A metalinguística é a função mais operacional e relevante da análise semiológica – ou semiótica. É bem sugerida e «figurada», exemplificada, por uma imagem de Roland Barthes – «a semiologia é também uma semioclastia», na medida em que quando descodifica, opera uma *desconstrução* (termo de J. Derrida), uma desmontagem – uma «lição de anatomia». E ao fazê-lo destrói alguma unidade do discurso, entrecorta-o, torna-o parentético – com situações de entre parêntesis ( ), destrói sobretudo a sua unidade formal final – a sua unidade mítica «aparencial».

<sup>55</sup>Porque as suas funções determinam ainda que o signo é sempre a marca de uma intenção de comunicar um sentido, em que a denotação, objectiva, é mais precisa, rigorosa, do que a conotação, subjectiva, em que um signo explícito é mais exacto que um signo implícito, em que um signo consciente é mais exacto que um signo inconsciente. De tal circunstância podemos tirar a conclusão que, quanto mais a convenção se torna vaga, menos rígida, menos autoritária, mais o valor do signo varia com os diferentes utilizadores.

imposta, arbitrária, entre referente e referência, entre coisa e conceito, quando o modo é claramente abstracto, nos códigos lógico-linguísticos.<sup>56</sup>

A arte é a forma comunicativa de código polissémico por excelência, código peculiar e singular, onde um significante se pode referir a vários significados, e onde cada significado se pode exprimir por intermédio de vários significantes. É o caso dos códigos poéticos e dos plásticos, nos quais a convenção é fraca, a sempre alegada “liberdade e arbitrariedade poética”, a função icónica desenvolvida e o signo aberto.

Pelo contrário, os códigos científicos essencialmente monossémicos, eliminam as possibilidades de variações estilísticas e de conotações, que se multiplicam nos códigos poéticos. As variações estilísticas são muito limitadas.

Nas artes as mensagens são veiculadas por códigos diversificados. Essa diversidade dos códigos manifesta-se nas diversas conotações do mesmo objecto. Assim o verismo vê o objecto tal qual ele é à superfície, tal qual é a sua aparência em repouso, estático, e não o vê com o enfoque sensível individual, e subjectivo. Há como que um apagamento das singularidades do sujeito que vê. O impressionismo já vê o verismo da realidade nos seus reflexos visuais luminosos, cintilantes, estando do lado do objecto, mas havendo uma participação mais activa da sensibilidade singular do sujeito, que regista peculiarmente o que selecciona, suspendendo a execução ao nível do esboço imediato e rápido. O futurismo vê o verismo real no seu estado de movimento. O sujeito que vê associa-o a valores dinâmicos. O expressionismo vê-o em profundidade e deformando-o para lhe dar mais intensidade expressiva. O sujeito que vê reflecte a emoção profunda que o verismo produz na sua consciência sensível e emotiva. Dá ênfase acrescido às suas contradições e acentua a sua força comunicativa e vigor emotivo. O surrealismo dá-lhe conteúdos semânticos novos, inéditos, surpreendentes, desconcertantes, insólitos, dando ênfase a aspectos paradoxais da sua imagem. Situando-o em novas, estranhas, inesperadas combinações, criadoras de perplexidade. Que traduzem as suas relações ocultas e inconscientes, apreendidas do imaginário alargado com origem no irracional colectivo (e individual). O cubismo secciona-o, analisa-o visualmente em termos de forma e estrutura, e planifica-o de modo esquemático.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Temos, assim, que a motivação liberta o signo da convenção e, no limite, os signos de pura representação podem funcionar fora de toda a convenção prévia. Tal é o caso das poéticas, sistemas abertos, criadores de significações novas e de neologismos. Mas esses novos signos são rapidamente codificados e absorvidos pelo sistema. Os signos motivados são designados por ícones: imagens, figurações ou símbolos.

<sup>57</sup> A polissemia dos signos é pois consequência da variedade dos códigos. Um reflexo do nosso muito plural e diversificado sistema cultural. Origina (alguma) ambiguidade de leituras. O vocábulo usado, ambiguidade, não é aqui considerado pejorativo e denota antes a capacidade positiva que têm as mensagens com estes códigos, para

A denotação e a atenção pertencem à ordem cognitiva interpretadora que impomos à natureza e ao real. Ordem que é lugar da percepção objectiva do mundo exterior em que a razão encerra os elementos num sistema de relações objectivas: campo de comunicação identificado imediatamente com o pensamento objectivo unisígnico da ciência e da estrutura lógica do conhecimento. Já a conotação é do universo da emoção que experimentamos intimamente face à natureza, ao mundo e à vida. O lugar da percepção afectiva, do sentimento íntimo e subjectivo que emociona o ser em face dos dados suscitadores da realidade: campo de comunicação identificado com o “sentir” poético e artístico.

As artes são modos de figuração da realidade e os significantes estéticos são objectos sensíveis. Assim, falar de pintura abstracta não tem, em pura verdade, um sentido rigoroso, dado que toda a pintura é concreta. Será melhor, mais preciso, dizer pintura não-figurativa, que é ao nível do significado que ela merece esse nome. O significante pictural é uma figura sem referente identificável. Ou, melhor dizendo, um ícone duma realidade sem figura. É por isto que a mensagem estética não possui a simples função transitiva de conduzir directamente ao sentido. Ela possui um valor em si mesma. É um objecto, ou melhor, uma mensagem objecto.

Devido ao seu carácter icónico, os signos estéticos estão muito menos sujeitos à convenção exterior ao seu sistema significante. São muito menos codificados, muito menos socializados, do que os signos lógicos. Estes enquadram-se numa codificação e convenção arbitrária, mas de objectiva autoridade comunicativa. Os signos estéticos são também arbitrários, mas com uma grande carga semântica subjectiva. São convencionais, alguns deles em alto grau, mas a sua peculiar convenção nunca tem o carácter de obrigatoriedade. De único e estrito sentido semântico. Ou necessidade de inteligibilidade e generalização. O que é exigência obrigatória dos signos lógicos, os “propriamente” discursivos.

O signo estético liberta-se de toda a convenção exterior ao seu singular discurso e o sentido adere à sua representação, ao seu registo aparenial. A função poética é, pois, o gerador de signos em vias de se constituírem, de se conjugarem

---

colocar várias leituras, interpretações semânticas diferentes, ou até mesmo contraditórias, paradoxais. Enriquecendo o sentido participativo do receptor enquanto descodificador activo. É esse o verdadeiro significado da expressão de Umberto Eco tão cara aos artistas modernos: «A Obra Aberta» (título de uma sua obra incontornável). Não confundir, contudo, a polissemia dos signos com o todo da mensagem – a ambiguidade do signo polissémico é (parcialmente) anulada no contexto. E na mensagem o signo, em princípio, tem apenas um único sentido, mas pode mesmo acontecer que essa pluralidade de sentidos possíveis esteja implicada na mensagem. Os códigos estéticos são reflexos da sua específica experiência singular. Aliás, há dois modos antitéticos, mas muitas vezes complementares, de experiência, correspondentes a dois códigos semiológicos distintos.



coerentemente nas relações entre si. Signos espontâneos, nascentes, emergentes. Que só ganham um verdadeiro estatuto semiológico quando se generalizam. Quando a razão significativa se torna explícita. Esta definição sumária parecerá no início excluir as artes do domínio da semiologia, na medida em que apenas aí existem signos convencionais de única leitura e completamente socializados. Mas deve-se ter em conta a definição (de relativa eficácia argumentadora) de signos “mais ou menos” convencionais, “mais ou menos” socializados. Estas qualidades são, tão só, tendências, e deste ponto de vista, pode-se distinguir dois tipos de signos e de consequentes mensagens estéticas: retóricas e poéticas. As retóricas são sistemas de convenção estilística. Quanto às poéticas, são hoje recuperadas por novos postulados e novos métodos de análise. O aparecimento da noção psicanalítica de inconsciente, individual e colectivo, foi decisivo. A análise “profunda” mostra que os signos, na aparência vagos e flutuantes na sua leitura, de alguma ambiguidade semântica, estão, porém, enraizados em estruturas de coerência interna, em códigos subjacentes donde extraem os seus sentidos explícitos. Estruturas “submersas”, de inteligibilidade subliminar.

Por outro lado, parece que as formulações estéticas assumem uma dupla função. Uma são representações presenciais do desconhecido. Intuitivas formulações do inédito e inimaginável, fora da apreensão estrita dos códigos lógicos. Formas expeditas de apreender o invisível, o inconsciente, o irracional, e de uma maneira geral, de expressar a diversidade da experiência psíquica através da comum experiência concreta dos sentidos. Outras significam a exteriorização dos nossos desejos mais teleológicos, ao recriarem um mundo e uma sociedade imaginária, “ideal”, arcaica ou futurante, utópica, “não lugares” que compensam psicologicamente a repressão, as frustrações, as contrariedades, as necessidades, as iniquidades, as injustiças, os vícios e sofrimentos do mundo e da sociedade existente, da *polis* real. As primeiras, artes antecipadoras do conhecimento, na medida em que esse conhecimento foca precisamente o desconhecido. As segundas, visionárias, especuladoras. Artes lúdicas, do puro jogo ou “divertimento”, no sentido etimológico do termo.

As artes têm um perfil de testemunho, são registos, representações do mundo real, da natureza e da sociedade. Sejam reais ou imaginárias, implícitas ou explícitas, subjectivas ou objectivas. Utilizam, em conformidade, códigos correspondentes. Mas

por um processo evolutivo em que a partir dessa primeira significação criam significados “outros”, por sua vez significantes.

A experiência poética é inefável, singular. Exprime-se pelo recurso a códigos naturais e às variantes individuais, que são sistemas de signos estruturados peculiarmente. Reconhecendo como modelos os mitos, os ritos, os rituais, as crenças, os costumes. Em suma, são sínteses do “caldo cultural”. São para o receptor habituado pela convivência continuada com esse meio ambiente, de alguma facilidade de descodificar: mitos, arquétipos, utopias, sonhos messiânicos, memórias comuns do imaginário das colectividades. Mas, também, as tradições, os usos, a sabedoria comum, as lendas, as sagas, as epopeias, as odisséias, os discursos fantasmáticos dos povos, nomeados todos, desde Jung, como dados do «inconsciente colectivo», são do maior interesse para o estudo semiológico. Na medida em que exprimem, de maneira evidente, as situações originárias, vetustas, arcaicas, simples, gerais e universais, fundadoras e estruturadoras de todo e qualquer sistema cultural.

O estudo antropológico das culturas primitivas dá-nos a conhecer o carácter simbólico dos rituais e dos mitos. E paralelamente, enfatiza o sentido simbólico da arte, que interiormente os capta e exterioriza. São representações, à maneira de metáforas, em que os números, as formas elementares, os animais, as plantas, a realidade envolvente são estruturadas como signos arquétipos da imaginação, comuns e gerais, que se encontram em todas as culturas e sob as formas mais diversas. Signos/ícones que sobrevivem mesmo nos últimos desenvolvimentos da arte moderna. Na *pop-art*, por exemplo, isso é claramente evidente.

A arte, na sua peculiar estruturação simbólica, exprime-se ora em sistemas de signos esotéricos, essencialmente convencionais, formalistas, com leitura complexa, mediata e difícil; ora em sistemas de signos naturais, de leitura muito acessível. Os teóricos da comunicação dividiram as artes, de maneira muito operatória e eficaz, em dois grandes continentes de significação, de sentido semântico e eficácia comunicativa: «arte-fonte» e «arte-canal». A arte-fonte é definida como a que cria o “real” outro, no interior do seu próprio discurso. A arte-fonte é do âmbito das poéticas. A arte-canal é definida como a que reproduz a realidade da qual é referente evidente. O âmbito da arte-canal compreende tanto as narrativas como as retóricas. A arte-fonte denota uma estrutura sgnica não experimentada, de significação mediata e portanto de mais difícil inteligibilidade. A arte-canal conota o seu sentido significador na experiência conhecida que é representada por analogia óbvia,

imediate, embora com adicionados significados de matriz individual, ou formulações reformuladoras, as estilizações, que estão longe de destruir a sua referencialidade. Esta dicotomia de operacionalidade concreta faz parte do processo eficaz de enquadramento da estética pela teoria da comunicação. A referencialidade do registo do real, ou testemunho da realidade, do mundo dos objectos referentes e das realidades de referência imediatamente identificável, é significativa para a destrinça daquela dualidade e dicotomia. É na estrutura de comunicação singular da arte que se faz a destrinça entre as duas distintas formulações: a arte-fonte, que cria um real “outro”. A arte-canal, que reproduz uma realidade, de qual é referência directa. A arte-fonte transporta o irreal, o arreal, ou um real “outro”, tornado real, agora, pela formulação poética. A arte-canal transporta um fidedigno eco do real, é testemunho directo do real, reproduzido de maneira narrativa, ou mesmo retórica. A dicotomia figuração *versus* não-figuração (abstracção) passa por esta problemática enunciada pelo estruturalismo, pela semiótica e pela teoria da comunicação. Pensamos que reside aqui,<sup>58</sup> a constatação da diferença comunicativa, e respectivos *feed-backs*, das duas grandes vias que se distinguem na arte moderna, na contemporaneidade, no século XX, no novecentismo: a arte figurativa e a arte não figurativa (a chamada arte abstracta).

A acessibilidade de leitura e a descodificação dos discursos significantes que são as mensagens artísticas, serão corolárias da experiência cultural do fruidor. As diferenças de (re)conhecimento: o *stock* de signos do receptor menor que o *stock* de signos do emissor, ou a experiência comum, *stocks* equivalentes, e, ainda, de abertura ao novo e desconhecido, denunciam, sintomaticamente, menores ou maiores empatias e inteligibilidades das mensagens artísticas inéditas e inovadoras. Diferentes identificações significadoras, por maioria de razão nas artes das correntes e movimentos artísticos mais recentes, os quais se apresentam, de modo inesperado, desconcertantes, criadores das maiores perplexidades e incompreensões. Eis que fica feita a explicação teórica operatória e eficaz para os diversos registos de “estranhamento” e consequente reacção neofóbica perante a mais recente inovação das mensagens artísticas – a habitual reacção do “senso comum” da larga comunidade de fruidores, incultos e atávicos, leigos no conhecimento das problemáticas comunicativas artísticas, quando dizem o “não me diz nada”, quando em confronto com o ineditismo artístico, e para o “dizer muito” perante formas e

---

<sup>58</sup>Pelos contributos teóricos de semióticos e teóricos da comunicação, de Herbert Marshall-McLuhan, de Noam A. Chomsky, de Mikhail Bakhtin, de Roland Barthes, de Umberto Eco, de Jan Mukarovsky.

estéticas já há muito assimiladas e familiarizadas das artes do passado, das artes anteriores do século XX, pacíficas na sua imediata e óbvia referencialidade realista-naturalista. E a função do crítico é ir progressivamente tornando familiar à crescentemente alargada comunidade de fruidores da arte o estranhamento da novidade, abrindo as mentalidades para as inéditas, inesperadas, insólitas, estranhas e perturbadoras formas e estéticas que se sucedem, em permanentes hiatos e rupturas, por todo o prodigioso século passado

Proponha-se, por fim, um quadro de tentativa de aplicação da teoria interpretadora de semiótica artística aos discursos artísticos concretos, num esquema trilógico, que mais não pretende do que tentar uma possível leitura analítica<sup>59</sup> das três formas do processo comunicativo daqueles discursos, crescentemente complexos que se mostram nas sociedades hodiernas. Contudo, parece-nos um processo de tentativa interpretativa com alguma operacionalidade taxinómica.

#### Análise discursiva operada pela semiótica artística

Os discursos com vocação comunicativa predominantemente artística são dicotomicamente construídos segundo duas lógicas semióticas contrárias, sendo por essas lógicas assim classificados:

1- Discursos narrativos, nos quais predomina o esforço comunicativo na substância temática, no significado – a mensagem significadora. Discursos do conteúdo: discursos em que predomina o conteúdo. As narrativas.

2- Discursos poéticos, nos quais predomina o esforço estrutural do que se comunica, o sentido estilístico, o significante. Discursos da forma: discursos em que predomina a forma. As poéticas.

O concreto conteudal (das narrativas) vs. o abstracto formal (das poéticas).

1-Grande figuração (análise circunstanciada na transfiguração do mundo e dos dados do real). Tautologia figurante, figurativa. Prosa, ficção, narrativas, contos, crónicas, romances, novelas ou, nos discursos visuais, cenas de figuração.

2-Grande retórica (transfiguração + ou – transformadora e estilizadora dos dados do real). Estilos transfigurantes. Por exemplo: impressionismo, expressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, ... etc.

3-Grande abstracção (síntese operativa na transfiguração distanciada do mundo e da realidade). Alegoria especuladora. Poesia, abstracção, discurso escapista efabulante.

1 – CÓDIGO GERAL. Unicidade de leitura, mensagem unívoca, leitura fechada.

2 – CÓDIGO COM ALGUMA ESPECIALIZAÇÃO. Alguma polissemia de leitura, mensagem de mais do que uma significação, leitura entreaberta.

3 – CÓDIGO ESPECIALIZADO. Ambiguidade ampla de leitura, mensagem de extrema diversidade de significação, leitura aberta.

Entre a bi-polaridade vocacional desses discursos podem-se enquadrar:

As retóricas – discursos nos quais predomina a variação estilística do registo do real, por meio de processos particulares de expressividade (sem destruir a relação identificadora com o referente).

Assim teremos, desdobrados em três processos discursivos:

1-As narrativas – discursos de citação inteiramente similar do real, de registo analógico da realidade.

2-As retóricas – discursos de variação estilística na transfiguração da realidade, mas cuja variação não destrói a identificação referencial do real.

3-As poéticas – discursos de criação de um real «outro», sem referência imediata e óbvia com a realidade.

1-Discursos prioritariamente conteudais (registo narrativo) ARTE CANAL.

2-Discursos de variação estilística especializada (registo retórico) ARTE MEZZO REFERENCIAL.

3-Discursos prioritariamente formais (registo poético) ARTE FONTE.

1 – Arte analógica do real, de referencialidade imediata e óbvia – Código de Literalidade – Discurso substantivo, mais significativo que significante.

2 – Arte que faz variar o registo de referencialidade por processos especializadamente estilísticos – Código de Síntese de Estilo – Discurso adjetivo, com alguma ambiguidade de leitura.

3 – Arte que cria um real interior, de referencialidade mediata e distante – Código Arbitrário – Discurso formalista, mais significante que significativo.

1 – Referencialidade óbvia, directa, automática, limpa. Analogia imediata com o referente (o real). Inteligibilidade (+ ou –) directa e leitura óbvia de descodificação.

2 – Referencialidade + ou – inteligível. Analogia + ou – próxima com o referente (o real). Inteligibilidade mediana e obrigando algum esforço de leitura e descodificação.

3 – Referencialidade distante e longínqua. Paralelismo mediato e não directo com o referente (o real). Inteligibilidade indirecta e menor obrigando a um muito maior esforço de leitura e descodificação.

Esta tentativa de análise da semiótica artística, para além de tentar definir as características comunicativas próprias de cada discurso artístico, pretende, consequentemente, apontar também os artistas e movimentos artísticos identificados com os três códigos comunicativos analisados. Serão artistas e movimentos da designada arte-canal os realismos mais linearmente narrativos, os artistas figurativos

<sup>59</sup>Processo interpretador estrutural, ao qual podemos reconhecer algum esquematismo reductor, aliás comum a todos os processos interpretativos semióticos.

primários: os realistas e os naturalistas, ou ainda, por exemplo, a *pop-art*, o *ugly-realism*, a figuração narrativa, o novo-realismo, entre outros. Serão artistas e movimentos da arte mezzo-referencial os artistas e respectivos movimentos que privilegiam os discursos «retóricos»: os expressionismos, dos futurismos, dos cubismos, dos fauvismos, do *die brucke*, do *der blaue reiter*, da *neue sachlichkeit*, dos dadaísmos e dos surrealismos, da pintura metafísica, da *art brut*, do movimento *CoBrA*, da *arte povera*, do *new expressionism*, da *bad painting*, da *transvanguardia*, da arte plebeia, entre outros<sup>60</sup>. Serão artistas e movimentos da *arte fonte*: o construtivismo russo, o suprematismo, a proto-abstracção russa, o *de stijl*, a escola de paris, o abstraccionismo, a abstracção geométrica, a abstracção lírica, a *minimal art*, a *optical art*, a *conceptual art*, o *new-abstract*, etc.<sup>61</sup> Quanto ao estranhamento que origina o julgamento estético da fealdade devemos considerá-lo sempre um fenómeno resultante da comunicabilidade de arte-canal, por meio de obras narrativas ou retóricas. E nunca da pouca comunicabilidade da obras da arte-fonte.

#### 1.4 - Da substância cognitiva da Crítica da Arte comum à História da Arte.

Ao crítico de arte não devem ainda ser estranhos (e desconhecidos) os dados científicos do conhecimento da actividade óptica, das acções da retina, do processo pelo qual os olhos captam o visível, o transmitem ao cérebro, e que este percepção e dá inteligibilidade. Não pode ser-lhe estranha a teoria de Gestalt, e todo o seu experimentalismo, os dados científicos da visão, segundo as mais recentes experiências da fisiologia óptica e da neurologia, com a definição da percepção visual como resposta imediata à estimulação da retina (óptica). A consciência do processo visual, daquilo que os olhos fazem, que é alimentar o cérebro com informação codificada sob a forma de actividade neuronal – correntes de impulsos eléctricos, que pelo seu código e pelos padrões da actividade cerebral representam

---

<sup>60</sup>São estas artes as que mais especificamente se enquadram na tipologia da fealdade artística, pelo superior impacto que provocam na estrutura cultural envolvente.

<sup>61</sup>São exemplos de autores portugueses da literatura mezzo-referencial: Mário Cesariny de Vasconcelos, Herberto Helder, Rui Belo, Luís Miguel Nava, António Franco Alexandre; e da literatura arte-fonte: A. Ramos Rosa, Ivette K. Centeno, E.M. de Melo e Castro, Ana Haterly, Fiana Hasse Paes Brandão e Maria Gabriela Llansol, por exemplo. São autores exemplos de pintura arte-fonte: Wassily Kandinsky, Naum Gabo, Anton Pevsner, El Lissitzky, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Hans Richter, Constantin Brancusi, Hans Arp, Bem Nicholson, Maurice Estève, Serge Poliakoff, Nicholas de Stael, Pierre Soulages, Jean Fautrier, Georges Mayhieu, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Franz Kline, Hans Hartung, Mark Rothko, Alberto Burri, Antoni Tàpies, Robert Motherwell, Manolo Millares, Karel Appel, Constant, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Lucebert, Vitor Vasarely, entre muitos outros.

objectos “vistos” (compreendidos e intelegidos pela experiência visual “consolidada”).<sup>62</sup>

Melhor dizendo, a noção de que os olhos alimentam a “região visual do cérebro”, a *area striata*, o mecanismo específico do cérebro que “lê” a informação visual – o grupo de células sensoriais, com as suas ramificações, que recebem e descodificam a informação vinda dos olhos, para logo a inteligirem e interpretarem, dando-nos o conhecimento do mundo das coisas “vistas”. Os psicólogos de gestalt questionam-se sobre o que faz o fenómeno do movimento da luz, partindo da condição de que “alguma coisa” se move: as partículas do humor aquoso, ou qualquer estrutura interna de referencialidade dos olhos. Como o diz Kurt Koffka: «Os movimentos auto-cinéticos provam que os pontos retinianos não têm qualquer valor retiniano fixo; são a causa da existência de uma localização dentro de uma estrutura, mas deixam de agir quando a estrutura desaparece. (...) os movimentos auto-cinéticos constituem a mais impressionante demonstração da existência funcional da estrutura geral e especial, mas a forma como esta estrutura opera, escapa, ainda, parcialmente, à acção interpretadora das nossas observações e dados adquiridos do conhecimento».<sup>63</sup>

Podemos procurar uma analogia na linguagem escrita: as letras, formando palavras, conjugadas em frases, numa página, têm certos significados, comuns e iguais, para aqueles que têm semelhante grau de “literacia”. A teoria de Gestalt aponta para a formação de imagens dentro do cérebro, estimuladas de início pela realidade visualizada, pela constante identificação icónica, que pela aprendizagem cultural, são já conformadas, “imaginadas”, sem auxílio da visão “objectual” estimuladora. A actividade imaginante do cérebro mais sofisticado e com mais informação produz a iconicidade espontânea, sem necessidade de estimulação pela experiência visual directa.

O isomorfismo é o nome dado à formação de imagens cerebrais, “ícones puros”, codificados pela constante progressão da experiência visual vivida, acumulada e acrescentada na “estrutura cultural”, num “campo eléctrico” do cérebro, que é constantemente estimulado pela variação, por dados novos, “acumulados” pelas sucessivas mensagens visuais que os olhos enviam, e continuamente reenviam, ao centro neurológico visual do cérebro, consolidando um

---

<sup>62</sup> Como avançou no seu ensaio *A Psicologia da Visão. O olho e o cérebro*, (1966) R. L. Gregory.

<sup>63</sup> K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, 1935, pag. 46.

aumento e “armazenamento” de informação visual. Os psicólogos da teoria de Gestalt enfatizaram a importância de variados fenômenos visuais. Viram, muito claramente, como se processa no cérebro, o “mosaico” resultante da estimulação pela retina, que origina a percepção dos objectos ou coisas vistas. Acentuaram, ainda, particularmente a tendência do sistema perceptual de fazer agrupamentos em unidades simples, e em conceptualizar “imagens feitas”, organizadas no próprio cérebro pela conjugação de noções visuais elementares (p.ex.º longe/perto, cima/baixo; p. ex.º a noção cromática que determina o conceito visual da paisagem: um campo aberto, claro, espacial, em cima, e um campo cheio, matérico, fechado, escuro, por baixo). A percepção visual, estudada pelos teóricos da psicologia de Gestalt (e da fisiologia óptica), é descrita numa interpretação classificativa dos processos sensoriais que dão origem à própria percepção, o que são e como funcionam ou deixam de funcionar, de modo adequado. É pela íntima compreensão e inteligibilidade destes processos subjacentes, extraordinariamente subtis, que poderemos entender, de maneira cabal, a percepção visual/cerebral dos objectos e coisas.

A percepção visual abrange uma muito grande quantidade de fenômenos visuais diversos, que formulam alguma ambiguidade de leituras de algumas figuras de visualidade desconcertante, instabilizadora do conhecimento visual, e potenciadora de ilusões ópticas (que são as formas sintácticas visuais, icónico-gramaticais, próprias das artes visuais, quando querem inovar as formulações ópticas que rejuvenescem os discursos artísticos). Mas na essência, a percepção visual organiza um conjunto de conhecimentos, sujeito a constante estimulação, e consequente simbolização e interpretação, cristalizado em estruturas elementares, em elementos simples, que sugerem formas mais complexas (p. ex. as linhas bidimensionais que sugerem volumes: o perfil, a silhueta, o contorno de circunscrição, como elemento identificador, por excelência) muito usados como comunicação imediata pelos códigos pictográficos.

Abrange ainda fenômenos, há muito referenciados como a ambivalência visual, a dupla leitura de elementos visualizados. A imagem dualista de alternativa simultânea e contextual de leitura visual (ora dois perfis afrontados em cheio, ora o espaço vazio entre eles sugerindo outra forma) muito usada para tornar ambígua (deliberadamente) a leitura visual de associações inéditas de imagens pelas sugestões apontadas pela similaridade de formas. Essa ambiguidade ilusória de leitura visual

dupla é o artifício muito usado pelo surrealista Dali: por exemplo, «os cisnes e o reflexo espelhado que os transforma em elefantes»,<sup>64</sup> ou o célebre anátema visual do racionalismo, com a dupla figura: Voltaire, e dois vultos velasquinhos no mercado de escravos, a partir da visão da conhecida escultura do busto do filósofo das luzes, de Houdon, na obra «o mercado de escravos com o busto desvanecente de Voltaire»<sup>65</sup> Ainda, também referenciáveis pela mesma ambivalência de visão dual, as duplas imagens de Giuseppe Arcimboldo, dos fins do *cinquecento*, «o hortelão», ou as imagens populares de duas leituras muito usadas na imprensa ilustrada e na literatura de cordel, e constantemente citadas pelos psicólogos da Gestalt, a rapariga/velha<sup>66</sup>, ou ainda a gravura de leitura dupla invertida, muito conhecida e constantemente reproduzida, a cabeça reversível (o triste e o alegre conforme a inversão da imagem).<sup>67</sup> Também Andy Warhol explorou a ambiguidade visual da dualidade de leituras numa célebre obra da série *Skull*, de 1976: um crânio cuja imagem da sombra também pode ser lida como o perfil de uma criança.

Ainda o questionar da natureza das ilusões visuais formadas no cérebro a partir de imagens inteligidas de modo *sui generis*, “lidas” peculiarmente pelo sentido da visão, em situações de “visibilidade e inteligibilidade no limite” como a leitura das “impossibilidades” de representação volumétrica em duas dimensões – as charadas visuais do “impossível” desenhado.<sup>68</sup> Ou as inúmeras ilusões ópticas como o “abismo” e o “acercado”: a lua parecendo “pequena” quando no alto céu, e parecendo “grande” quando perto do horizonte.

A noção sensível dos movimentos aparentes da luz, não fixados “objectualmente” pela relatividade do movimento e pela reacção visual nas percepções dele, conjugadas na “decisão” cerebral, de “opção” em relação a referências fixas (o “peso” da relação entre o que se move e o que permanece parado). Citem-se, a propósito, as experiências visuais do movimento dos Futuristas, dos artistas cinéticos, dos seguidores da Optical Art.

Lembre-se ainda, aqui, um conhecido fenómeno óptico, muito interessante, detectável na figuração objectiva, no “género” retrato: aquilo que geralmente nomeamos com a curiosa expressão (revelando claro estranhamento): «o olhar que nos persegue» dos retratos. O fenómeno justifica-se tão só pela relativa pouca

---

<sup>64</sup>Obra de 1937, da colecção Thyssen-Bornemisza.

<sup>65</sup>Obra de 1940, do Museu Salvador Dali, de St. Petersburg, Florida.

<sup>66</sup>Que vemos citada numa das últimas obras de Jaspers Johns.

<sup>67</sup>Inventada por Rex Whistler (1905-1944).

<sup>68</sup>P. ex.º: inúmeras gravuras de E. M. Echer.



amplitude de pontos de vista que permite a bidimensionalidade de qualquer retrato (de proporções habituais – escala 1/1) – o ângulo de 120°, quando se retrata centrando frontalmente o olhar, isto é, colocando centralidade nos olhos do retratado, dirigidos à verticalidade do ponto de captação visual. Na fotografia, quando o retratado olha directamente para o centro óptico, a lente da câmara fotográfica.

Ainda o estudo da percepção pela retina óptica das anamorfozes, as deformações das imagens dos objectos vistos nos espelhos cónicos ou cilíndricos (as tão familiares imagens disformes projectadas pelos conhecidos espelhos deformantes que existem em qualquer parque de diversões) – o óculo de espelho convexo e respectiva deformação de imagem, muito citados, da obra conhecida de Jan Van Eyck – «o Casal Arnolfini»<sup>69</sup>, As outras deformações ópticas, imagens grotescas, disformes e imperceptíveis, conformadas na superfície plana e que se observadas sobre certo ângulo apresentam figuras regulares: a conhecida caveira ilegível numa visão frontal, e claramente reconhecível, se vista com escoreço extremo, numa visão completamente lateral, do célebre retrato, dito dos «Embaixadores», de Hans Holbein, o Moço<sup>70</sup>, Ainda as distorções percebidas como formas enganadoras, a ilusão verosimilhante, o chamado *trompe l'oeil*, tão conhecido fenómeno artístico de todos os tempos, do verismo lendário de Zêuxis, Parrácios e Apeles, ao verismo tenebrista *caravaggisti*. Dos realistas *bodegones* seiscentistas aos registos imitadores de texturas e matérias das «naturezas mortas» (!) de fragmentos, do cubismo sintético (Picasso, Braque ou ainda Juan Gris) ou ao verismo matérico do expressionista abstracto catalão Antoni Tàpies.

Ainda a percepção visual da representação ilusória perspéctica, num processo “enganador”, muito estudado pelos idos do Renascimento, por Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, que nos deixaram sugestivas gravuras e desenhos sobre os processos experimentais a partir da chamada perspectiva linear, geométrica, no jogo das escalas e pontos de fuga, ou os dados do perspectivismo aéreo, tonal, cromático – o azulamento e indefinição dos longes da paisagem, o *sfumato*, do «*Trattado della Pittura*», daquele mestre florentino. Que veremos tão bem executados, também, nas obras de paisagismo monumental dos artistas renascentistas Albrecht Altdolfer e Joachim Patinir,

---

<sup>69</sup>Obra de 1434, da *National Gallery*, Londres.

<sup>70</sup>Obra de cerca de 1533, retratando Jean de Dinteville, Embaixador Francês em Inglaterra, e do seu amigo Georges de Selve, Bispo de Lavaur, da *National Gallery*, de Londres.

Quanto à percepção visual da ilusão, “a mentira” que é sempre a arte da pintura, cite-se, porque a propósito da visão artística da realidade, a célebre teoria dos três espelhos (da criação artística) tão citada na Antiguidade: *o Espelho de Zêuxis*, que é a *mimesis* muito aproximada, ilusionística em extremo, muito objectiva e copiadora («enganando os próprios pássaros que iam picar as frutas pintadas»), verista e neutra em relação à reprodução do objecto real representado, o que vulgarmente chamamos verista/realista;<sup>71</sup> *o Espelho de Narciso*, que é a *mimesis* obsessiva e egotista do eu-criador em que o objecto real é “visto” pela óptica peculiar, própria e singular da “janela do espírito” subjectiva do criador<sup>72</sup>; *o Espelho de Pigmalião*, a *mimesis* apaixonada e obsessiva, excessiva de subjectivismo, do objecto do real, (re)criado e amado singularmente.<sup>73</sup>

Ainda quanto à realidade, como referência tópica na sua relação simbólica de referencialidade com o que é representado na arte, de modo transfigurado, note-se a operacionalidade classificativa, espantosamente actual, do *disegno externo* (o que se vê, o que é explícito) que é a aplicação do *concetto* (artístico) segundo Taddeo Zuccari (Zuccaro ou Zuccheri) (1529-1666) insigne pintor e tratadista italiano: «*Il disegno esterno si fa per tre manieri: il disegno naturale, il disegno artificiale, il disegno fantastico*». 1- *Il disegno naturale*, que é o que faz a arte imitar a natureza que está a frente do artista. (Francisco de Ollanda chamá-lo-á «pelo tirar do natural») (os realismos históricos e o naturalismo, os géneros: «retrato», «naturezas mortas», «paisagens», «marinhas»); 2- *Il disegno artificiale*, é o que usa a memória da natureza, para criar a imagem artística proposta pela mente. (a generalidade da pintura antiga, das mitologias, das teofanias, de muita pintura de género: histórica, alegórica, lendária, etc.); 3- *Il disegno fantastico*, é o que dá origem a todas as fantasias, *capricci* (caprichos), *invenciones*, estranhezas e bizarras, isto é o desconhecido, original e inédito (singularmente inesperado e desconcertante).<sup>74</sup> A tradução gráfica e plástica da inquietude de espírito que promove novas formas e novas coisas. Modernamente poderíamos traduzir como expressão de uma “janela interior do espírito” ou até como “porta aberta dos longínquos interiores da mente”, a

---

<sup>71</sup>Os franceses internacionalizaram o conceito *trompe l'oeil*.

<sup>72</sup>Toda a pintura de Vincent Van Gogh, os expressionismos de todos os tempos, Lucas Cranach, Mathias Grünewald, ou na pintura mais moderna, Otto Dix, George Grosz, Georges Ronault, Amadeo Modigliani, Alberto Giacometti.

<sup>73</sup>Muito da pintura moderna, com, à cabeça, sem dúvida, Pablo Picasso, sempre o mesmo apaixonado, ainda que tão diverso, mas também Juan Miró, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Maria Helena Vieira da Silva, os surrealistas, Francis Bacon, Lucian Freud, Paula Rego, etc.

<sup>74</sup>Taddeo Zuccari, *L'Idée degli Pictori, Sculptori ed Architetti*, 1548.

explicitação “obscena” e expressiva dos “fantasmas»”do psiquismo, dos *imagos* formados no mais profundo inconsciente.<sup>75</sup>

E, finalmente, se temos inteira consciência que, no panorama actual da arte moderna, se está tão longe da visão realista objectiva, baseada na perspectiva linear (o sistema de pontos de fuga) e na perspectiva aérea (cromática tonal – “o azulamento dos longes”) que atingiu o primeiro apogeu no *cinquecento* renascentista italiano, contudo vemos que ainda hoje colhe dela formulações, que jogam ironicamente com essa mesma realidade, fazendo e desfazendo sensações e percepções de referencialidade, num jogo de subtil citação (com acrescentadas e irónicas diversões) com a visão tradicional do real. Em poderosas fragmentações da percepção do visível, e mesmo da formulação de paradoxos visuais (impossíveis na verdadeira realidade, mas inteiramente possíveis na realidade “outra” que é a figuração a duas dimensões). Em inúmeras, numerosíssimas, figurações que contrariam claramente a ideia-feita, o erróneo lugar-comum, de que a arte do século XX é uma arte de sentido prioritariamente abstracto, enquanto de significado visual espacial figurante vazio e de referencialidade nula. É que isso não é rigorosamente verdadeiro.

Assim sendo, negando alguma opinião crítica de que a arte do século XX alegadamente abandonou a referencialidade (e até a intencionalidade) afirme-se claramente que continuam em vigor as atitudes de referencialidade do real sujeitas aos mesmos critérios organizadores citados no *Trattado della Pittura* leonardesco.<sup>76</sup> Segundo Leonardo da Vinci havia uma tríade necessária e obrigatória para o bom resultado na arte da pintura, com base de todo o trabalho de concretização pictórica, oficial, da ideia, da concepção, da configuração imaginativa, a saber: *circumscripio*, *composito*, *lumina*, que o mesmo é dizer em vernáculo: o desenho, a composição e a luz.<sup>77</sup> Quanto ao *circumscripio*, ao desenho, interessa conhecer os cânones e noções de antropometria que nos legaram os mestres da renascença, a saber: Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci ou Albrecht Dürer, e ainda Andrea Vesalius.<sup>78</sup> Ao argumento moderno da geral deformação da figura responde-se que para se saber deformar (não gratuitamente) é preciso primeiro conhecer a forma.

---

<sup>75</sup>Toda a chamada arte fantástica, tanto antiga como moderna: Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, os monstros grotescos, medonhos, as invenções e fantasias dos *Cadernos* de Micer Leonardo da Vinci, as alegorias metamórficas de Giuseppe Arcimboldo, o fantástico “quase real” de D. Francisco de Goya y Lucientes, as obras de William Blake, Henry Fuseli, James Ensor, dos surrealistas, Salvador Dalí, René Magritte, Yves Tanguy, Paul Delvaux, Max Ernst, Victor Brauner, Óscar Domínguez, Ernst Fuchs.

<sup>76</sup>Concebido que foi em 1492 e publicado parcialmente numa primeira edição póstuma, em 1651.

<sup>77</sup>Já citada por Leon Battista Alberti, e por Piero della Francesca, supõe-se de sabedoria remontando a Apeles.

<sup>78</sup> Ou mesmo Vitruvius, divulgado em 1486.

Aprenda-se a lição dos outros tratados, para além do já citado, de autoria de Leonardo.<sup>79</sup> Conheça-se íntima e completamente a «humana medida», para depois a “esquecer”, quando inteiramente intuída e memorizada.

Quanto ao *composito*, à composição, ela continua, cada vez mais, a ser necessária para a elaboração das obras de arte, mesmo as mais modernas, porque, contrariamente ao que alguns poderão alegar, não são assim tantos os informalismos de deliberado caos organizativo, que se possa, levemente, prescindir dos sempre continuados “estudos de composição”. A composição mais não é do que a elaborada organização geométrica das grandes superfícies, numa rede de linhas diagonais, verticais, horizontais, complementadas por linhas curvas, de segmentos de circunferência, que enquadram o grande jogo de tensões volumétricas, matéricas, espaciais, cromáticas (e ultimamente gestuais), e a sua coerência interna, intrínseca, reconhecida que é como a “perfeita e equilibrada colocação”, e ainda, o que é também importante, a intuição da inteligente acentuação dos ênfases (do clímax ou êxtase visual), geralmente descentrado, nunca completamente centralizado (excluindo algumas poucas grandes composições do alto renascimento), e orientando a percepção visual de leitura assimétrica, pela maior força dada ao lado direito (acompanhando o sentido habitual da leitura ocidental que é da esquerda para a direita) segundo também uma noção vetusta de «média e extrema razão», duma imaginária «linha (e ponto) de ouro», uma «secção aérea» (que é alegadamente pedida pelos nossos olhos, em termos de leitura visual), mas de maneira equilibrada, num percebido equilíbrio (estável ou instável, conforme o dinamismo, menor ou maior, que se quer imprimir à cena). O equilíbrio das grandes composições picturais assenta sempre num «esqueleto conceptual», que estrutura geometricamente todos os “acidentes” do campo visual da superfície de suporte. Os equilíbrios de composição, mesmo (ou sobretudo) nas cenas mais revoltas e turbulentas, têm por trás, sustentando-as, um conjunto complexo e laborioso de traçados, que incluem diagonais próprias de leitura, e exprimindo um conhecimento ou sabedoria que é feita mais por intuição do que por receita. Teremos que recuar aos ensinamentos da Antiguidade Clássica, dos gregos Pitágoras e Euclides, para descobrir as mais primevas e originais preocupações e consequentes postulados a respeito das proporções harmónicas das partes e do todo, e das secções equilibradas, na geometria

---

<sup>79</sup>O *De Statua* (1434) de Leon Battista Alberti, o *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1525) de Albrecht Dürer, o *De Humani Corporis Fabrica* (1543) de Andrea Vesalius, o *Livre de Pourtraiture* (1571) de Jean Cousin, ou o *Traité de la Proportion Naturelle et Artificielle des Choses* (1649) de Giovanni Paolo Lomazzo.

das coisas, dos objectos, dos seres, de tudo o que existe, numa vontade de conseguir a gnose que descobre a geometria e a matemática da Natureza, a ordem natural do Cosmos. Foi Pitágoras<sup>80</sup>, quem estabeleceu os números como primordiais princípios que traduziam a cabal harmonia cosmológica do Universo. Aristóteles chegou a escrever um tratado *Sobre os Pitagóricos*, que não chegou aos nossos dias, mas que é um sinal de importância, que tiveram na Antiguidade, os conhecimentos matemáticos, geométricos e rítmicos (musicais) daquela famosa escola filosófica. É citada a «Porta da Harmonia» como o tratado pitagórico de geometria hermética (gnóstica) que revelava o sistema que traduzia a harmonia natural do Cosmos, da Ordem Suprema do Universo, do Mundo organizado superiormente, como uma das suas obras lendárias, constantemente citada, que não chegou aos nossos dias, mas foi a fonte dos modelos e arquétipos canónicos dos artistas do tempo: os pintores Zêuxis, Apeles ou Parrácios, os escultores Cleitos (ou Clínton), Praxiteles e Fídias (também arquitecto), Libon, Ictino e Calícrates<sup>81</sup>, ou Iktinos<sup>82</sup> ou Calímaco<sup>83</sup> e Arsinoe<sup>84</sup>, e modelo paradigmático para a grande obra de tratadística que foi o *De Architectura*, em dez volumes, de Vitrúvio<sup>85</sup>, que recolhia todas as principais formulações geométricas-matemáticas do ensinamento da Escola de Cretona, o mais antigo tratado de Cânones, Regras e Disciplinas, *Ordens*, chegado aos nossos dias<sup>86</sup> Inspirado em grande parte, segundo fazem crer todos os testemunhos, nos grandes filósofos e matemáticos (Pitágoras, Euclides e Aristóteles) foi o único tratado conservado da Idade Clássica, e que teve indelével influência na Arquitectura e na Pintura do Renascimento Italiano, divulgado que foi pela sua publicação nos últimos tempos do *quattrocento*. Nesse tratado se cita o que Euclides designava como a fórmula da suprema harmonia: *a divisão de uma longitude em média e extrema razão*, exprimido numericamente pela proporção:  $1/0,618 = 1,618/1$ , que se verifica em numerosas obras das diversas belas-artes, aplicada que foi conscientemente, ou a mais das vezes por puro instinto.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup>Filósofo grego natural de Samos (584 A.C. – 496 A.C.), alegado autor do termo *philosophia* (amizade da sabedoria), celebrado *xaman* (hoje diríamos *guru* espiritual, *maitre à penser*), e mesmo com fama de taumaturgo, milagreiro, que fundou uma escola de discípulos, em Cretona.

<sup>81</sup>Arquitectos dóricos activos no séc. V A.C., a quem alegadamente se deve o Partenon de Atenas, de parceria com o já citado Fídias.

<sup>82</sup>Arquitecto coríntio de c. 400 A.C

<sup>83</sup>Também coríntio e seu contemporâneo.

<sup>84</sup>Jónico de cerca de 285 A.C.

<sup>85</sup>*Marcus Vitruvius Polio*, arquitecto romano activo no século I.

<sup>86</sup>Publicado em Roma, em 1486.

<sup>87</sup>Voltaire formulará, no «século das luzes», a evidência percebida: «Há geometria oculta em todas as artes da mão». François-Marie Arouet, *aliás* Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*,(1770), pág 36.

A citada «secção de ouro», quer geometricamente quer algebricamente, exprime a divisão assimétrica mais lógica, e uma das mais importantes relações de proporção, pelas suas propriedades matemáticas, e sobretudo pelas suas virtualidades estéticas. Esta «medida áurea» euclidiana, que foi também conhecida de Pitágoras, foi muito divulgada como conhecimento a um tempo esotérico e erudito, pela citada tratadística vitruviana. Nela são também postuladas as formulações geométricas retomadas como formas paradigmáticas no *quattrocento e cinquecento* italianos: o «número de ouro», a «secção de ouro», as «regras de ouro», a «linha e o ponto de ouro ou dourado», além da já citada divisão em «média e extrema razão», e os vários «rectângulos dourados», reunidas na primeiríssima obra renascentista que foi a de Fra Luca Pacioli di Borgo<sup>88</sup>, a celebrada *De Divina Proportione* (1483).<sup>89</sup> Também de Piero Della Francesca, outro artista renascentista, igualmente tratadista, chegaram-nos as obras *De Prospettiva Pingendi* (1490) e *De Quinque Corporibus Regularibus* (1489).<sup>90</sup>

São também referências obrigatórias os rectângulos regulares do  $\sqrt{2}$  ao  $\sqrt{5}$ , retomados da sabedoria antiga, dos conhecimentos geométricos que terão chegado à renascença por sucessivas cópias manuscritas, provindas das obras lendárias do período áureo antigo.<sup>91</sup> São eles os rectângulos áureos: o *Sesquialtère* ou *Diapente*  $2/3$  ( $\sqrt{2}$ ), o *Sesquiterce* ou *Diatessaron*  $3/4$ , o Duplo ou *Diapason*  $1/2$ , o *Sesquialtère* duplo ou Duplo *Diapente*  $4/6/9$ , o *Sesquiterce* duplo ou Duplo *Diaterasson*  $9/12/16$ , o *Diapason Diapente*  $1/3$  ( $3/6/9$ ), ou o *Diapason Diaterasson*  $3/8$  ( $3/6/8$ ).<sup>92</sup>

Modelo inultrapassável, usado até hoje, é, sem dúvida o rectângulo dourado por excelência, o primeiro,  $\sqrt{2}$ ,  $\emptyset$  1.414, o antepassado célebre da divulgada A4, a folha standardizada de hoje, o formato mais universalmente aceite de rectângulo regular, pela excelência das suas proporções.

Das citadas lições euclidianas e pitagóricas, e da tratadística renascentista, deriva muita arte de geometria subjacente, dos vários períodos clássicos, e do ensino

---

<sup>88</sup>Geómetra e frade franciscano florentino (1446-1517).

<sup>89</sup>Tratado ilustrado superiormente pelos magníficos desenhos de Leonardo da Vinci (publicada que foi em Veneza, em 1509), ou naquela outra obra daquele sábio frade cientista, sugestivamente titulada *Gli Cinque Corpi Pitagorici* (obra de 1487, apenas publicada em 1500).

<sup>90</sup>Publicados muito posteriormente (só em 1897) (alegados plágio de Luca Pacioli).

<sup>91</sup>A saber: a já citada *Porta da Harmonia*, e ainda *Números Dourados* ou *Elementos de Matemática e Música*, três obras da autoria de Pitágoras, ou *Les Livres des éléments géométriques*, de Euclides, cuja primeira publicação moderna foi a francesa, de Paris, de 1622.

<sup>92</sup>Citados nos três tratados de Leon Battista Alberti: *De Re Aedificatoria* (em dez volumes, a exemplo de Vitruvius), de 1452, ou ainda *Della Pittura*, de 1547, ou o *Elementa Picturae*, de 1434. São ainda tratados divulgados dos cânones antigos o *Gli Quattro Libri dell'Architettura* (de 1570) de Andrea Palladio, ou ainda o *Le Vite de' piu eccellenti architetti pittori e scultori italiani da Cimabue insino al tempi nostri* (de 1550 a 1568) de Giorgio Vasari, e s escritos avulsos de Giulio Pippi, dito Giulio Romano (1492-1542).

das academias, as escolas do ensino erudito das artes. Como já tinha sido, muito antes, um saber de tradição hermética, de longa e continuada transmissão iniciática de cultas e esotéricas confrarias e herméticas *guildas* secretas de artes e ofícios. Mas deriva também, modernamente, toda a arte abstracta de raiz geométrica, na sequência do cezannismo e do cubismo (mormente o sintético). Ou nomeadamente o movimento *De Stijl*, com o uso deliberado, na bidimensionalidade, das figuras puras platónicas: as formas elementares, particularmente quadrados e «rectângulos de ouro», enquadrados por ordenadoras linhas a negro verticais e horizontais, numa harmonia de geométrico equilíbrio, e de cromatologia contida, de grande convencionalidade, aberta somente às cores primárias e às não-cores: vermelho, amarelo, azul e branco e preto, cujos expoentes foram os artistas Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, os arquitectos Thomas Gerrit Rietveld e J. J. Oud, ou os “aderentes” Hans Richter, El Lissitzky e Constantin Brancusi. Ainda do movimento francês conhecido por *Section d'Or*, sub-movimento do chamado Cubismo Sintético, que, como o próprio nome denuncia, se reporta à constante preocupação cubista na organização metódica das obras, nela traduzindo a necessidade de ordem (mesmo e sobretudo se empírica), a necessidade do equilíbrio harmónico e da perfeita medida, que experimentaram os artistas alinhados naquele movimento, mais por motivo sensível do que por cálculo.

A *Section d'Or* foi sobretudo o nome de uma exposição controversa e inovadora, que reuniu os cubistas sintéticos, e que obteve grande sucesso na vanguarda francesa, ajudando a internacionalizar o movimento, realizada de 10 a 30 de Outubro de 1912, na Galeria da Boécia, em Paris, na sequência dos postulados programáticos avançados pelos teóricos do movimento, Albert Gleizes e Jean Metzinger, na obra *Du Cubisme*, publicada nesse mesmo ano. Essa exposição histórica irá agrupar, ainda que com várias confrontações internas, todos os artistas adeptos do movimento cubista, à época, com a exclusão significativa dos fundadores, Picasso e Braque. Que tinham já exposto na galeria de Daniel-Henry Kahnweiler, *marchand*.<sup>93</sup> Muitos destes artistas conservaram do cubismo somente a exterioridade aparential, o fraccionamento geométrico das superfícies, em sucessivos fragmentos planos, orientando-se, porém, para vias opostas, uns voltando a fórmulas icónicas

---

<sup>93</sup>O colecionador, galerista, curador, historiador de arte, crítico de arte D.-H. Kahnweiler (1884-1979), o maior e o pioneiro divulgador das primeiras vanguardas do século XX. Foram artistas vanguardistas expostos por este *marchand*, galerista e colecionador, a saber: Juan Gris, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Lhote, Robert Delaunay, Louis Marcoussis, R. de La Fresnaye, os irmãos Marcel Duchamp, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon, Dumont, Agero, Herbin, Dunoyer de Segonzac, Luc Albert Moreau e Jean Marchand.

mais convencionais, outros seduzidos pelo abstraccionismo ou pelas irreverências iconoclásticas do movimento Dada. Juntou-os, circunstancialmente, naquela mesma altura, a mesma e comum admiração por Cézanne (o pai indiscutível de todos os cubismos) e pela sua lição construtiva e de exigência na composição das obras.

A iniciativa e o baptismo dessa pujante e audaciosa manifestação artística, cuja repercussão foi considerável, cabem inteiramente ao pintor e gravador Jacques Villon, irmão, menos conhecido, do (depois) célebre dadaísta Marcel Duchamp. No seu atelier de Puteaux encontravam-se, em ruidosa tertúlia nas tardes de domingo, numerosos artistas, apaixonados pelos problemas dos ritmos plástico-visuais e das perfeitas proporções, entre os quais se salientavam os dois teóricos cubistas Gleizes e Metzinger, e ainda Picabia, Léger, La Fresnaye, e ainda os poetas Paul Fort, Joachim Gasquet e Ribemont-Dessaignes. Villon arengava sobre a teoria da visão por pirâmides, ensinada por Leonardo da Vinci, e formulada que tinha já sido pelo arquitecto romano antigo Vitrúvio, retomada na renascença, conhecida por «secção de ouro (áurea), proporção divina ou porta da harmonia», a relação proporcional ideal de duas/três grandezas, que se verifica em inúmeras obras-primas das diversas artes, nomeadamente a pintura e a arquitectura, aplicada com deliberada consciência, ou mais geralmente, por instinto.

A «secção de ouro» representou para os Cubistas a «constante» mais presente na organização metódica da obra. Traduzindo, a essência da vocação da arte: a ordem imposta ao caos inicial da matéria. Paradoxalmente, a par da explosão destrutiva da figura, desiderato central do movimento. Revelando-se, essa necessidade imperativa de ordem, mais por exigência de sensibilidade óptica do que de cálculo racional. Atacada e anatemizada irracionalmente pelos críticos *salonards* da altura, a exposição *Section d'Or* obteve, contudo, um insuspeitável sucesso nos meios avançados europeus, e acarretou consequentemente, a união geral dos artistas do tempo, denominados *modernistas*, sob o signo da arquitectura de composição de Cézanne e da disciplina geométrica na criação artística.

O crítico de arte (mas também o historiador de arte deve ter atenção à «geometria secreta» da arte, tanto a de ontem como também a de hoje, que, de maneira subjacente, implícita (ou apenas semi-visível) estrutura por dentro das grandes composições das obras de arte – uma rede ou trama que faz a ordem oculta que sustenta “o que se vê”, tanto na pintura antiga como na moderna.



A estrutura geométrica das composições é um conjunto de elementos de análise técnica, sintáticos visuais, icono-gramaticais, necessários à comunicação icónica, independentemente do tempo em que nasceram. Não podem ser redutoramente identificados como mera convenção, obsoletamente académica. «Número de ouro», «média e extrema razão», os diversos «rectângulos de ouro», as consonâncias geométricas, numéricas, musicais (de reconhecida origem pitagórica-euclidiana), o *Ponto de Bauhütt*, as «construções geométricas experimentais» de Juan de Arfe, a geometria «simbólica» ou «sagrada», «conjunto hermético de geometrias esotéricas», como lhe chamava Almada Negreiros («Ponto de Bauhütt», in *Manifestos e Conferências*, textos de 1926 a 1948), são de ontem, de hoje, de amanhã, de sempre.

Reconheça-se actualidade no estudo dos traçados geométricos de esotérico capricho e equilibrada harmonia, de tradição remota, postulada que foi na antiguidade clássica, que ganham novos fôlegos, com a sua profunda renovação em aplicações inéditas, e com um renovado estudo que ganhou, ultimamente, inusitada atenção,<sup>94</sup> sendo também relevante na explicitação dos elementos geométricos

---

<sup>94</sup>Em 1963, a editora francesa *Éditions du Seuil* publicaria um exaustivo tratado de Charles Bouleau, *Charpentier. La géométrie secrète des Peintres*, obra de referência incontornável na formação de gerações de estudantes de Belas-Artes, tanto em França como entre nós. Em Portugal, Lima de Freitas publica a obra *Almada e o número*, que reúne todas as investigações sobre a «geometria sagrada», feitas por José d'Almada Negreiros. O estudo geométrico estrutural das composições pictóricas faz parte das investigações sistemáticas, consistentes e coerentes, rigorosas na redescoberta, na interpretação arguta de complexidade estrutural da vontade ordenadora dos artistas, nas definições dos esquemas prévios de geometria subliminar, utilizados em grandes e muito complexas composições, com vista à sempre desejada harmonia dos conjuntos iconográficos, permitindo enunciados conclusivos com consequente e rigoroso juízo crítico. Um estudo que se revela com evidente coerência interna e perspicácia interpretativa e seguro juízo argumentador de prova, porque claramente demonstrativo, no descritivo discurso hipotético-conjectural, lógico-dedutivo na formulação especulativa, atento às grandes áreas e minucioso na análise dos pormenores, visualizando as composições das obras, tanto ao nível do todo como das partes, seguro nas leituras interpretativas críticas dos programas estruturais geométricos ordenadores da iconografia patente nas grandes obras de pintura. Vocacionado para uma releitura, descodificação e interpretação eminentemente técnica, na sua especialização cognitiva, das mais variadas estruturas geométricas subjacentes, subliminares das maiores composições imagéticas da arte da pintura (os traçados elementares das diagonais dos suportes, os traçados perpendiculares a meio-lado dos mesmos, completando os eixos estruturais principais, as partições e colocações deliberadas de massas de cheios e vazios das superfícies pictóricas, as proporções de *media et extrema ratio*, os predomínios de linhas estáticas e/ou dinâmicas, a horizontalidade ou verticalidade dos acidentes iconográficos ou espaciais, as formulações oblíquas, os equilíbrios e /ou (propositados) desequilíbrios controlados das formulações, a serenidade ou a inquietação de atmosferas e espaços, a contenção ou o excesso de episódios figurativos, a densidade ou a rarefacção das formulações, o maximalismo ou o minimalismo iconográfico, as ênfases nos «pontos de ouro» e nas regras da «geometria dourada» (também designada por geometria secreta), as harmonias proporcionais canónicas, a simetria e a assimetria). A exaustiva interpretação de todos esses elementos de uma gramática visual de longa tradição nas artes da imagem, designados genericamente «estudos de composição», potenciam «mais-valias» cognitivas para uma mais completa leitura e cabal interpretação iconográfica/iconológica/estilística das obras de arte em processo de análise crítica em curso. A par do estudo iconológico, orientado pelo prisma da análise temática conteudal, da semiótica, da análise sistemática dos reportórios, dos programas em contexto e da sua aplicação pelos artistas, em condição de conformismo ou em contestação, das características estilísticas, dos interesses programáticos (ideológicos e outros), das relações dos autores com os interesses do proselitismo, das respostas inovadoras aos desafios das encomendas, das propostas de afirmação de ineditismo das mensagens artísticas, etc. São de pintores e de gente com formação formal das Academias e Escolas Superiores de Belas-Artes os primeiros estudos de perfil académico sobre a geometria estrutural subliminar da arte portuguesa. Pioneiros são os estudos do pintor, poeta, polemista de vanguarda, José de Almada-Negreiros, sobre os «Painéis de São Vicente» (*A Questão dos Painéis: a história de um acaso de uma importante descoberta e do seu autor* – 1926), secundados pelos posteriores

estruturais das composições definidores das axiologias estéticas bonitas e das feias. Sendo identificadas as composições serenas, pacíficas, de traçados preferencialmente horizontais e estáticos, em equilíbrio estável, as características das composições do Belo-bonito, e pelo contrário as composições revoltas, “furiosas”, dinâmicas, entrópicas, de traçados preferencialmente oblíquos e em diagonal, em equilíbrio instável, as características das composições do Belo-feio.

Quanto finalmente à *lumina*, à luz, deve ter-se a ideia segura de que é ela sempre, o primeiro e o último “que” que potencia a empatia óptica com as obras de arte, uma cumplicidade dos olhares que vem até aos nossos dias desde os mais remotos idos: a luz lendária do verismo das pinturas de Zêuxis e Apeles, as pinturas remanescentes dos frescos de Herculano e Pompeia (que o cataclismo do Vesúvio ajudou a preservar), as miméticas «naturezas mortas» e os iluminados «retratos» dos heróis mitológicos, os efeitos lumínicos genialmente explorados pela pintura de Leonardo, os seus célebres *sfumato* e o *chiaroscuro*.<sup>95</sup>

Já na dobra dos séculos XIX para o XX, são de realçar os estudos aturados da luz dos impressionistas franceses, com um estudo de captação lumínica de acentuado rigor, quase cientista, de alguns poucos artistas.<sup>96</sup>

Ainda no Século XX, em tempos que nos são mais próximos, são impressionantes os verismos de inquietante Luz, dos pintores metafísicos,<sup>97</sup> ou dos Surrealistas,<sup>98</sup> dos autores da *Neue Sachlichkeit*,<sup>99</sup> dos «realistas novecentistas»,<sup>100</sup> da singular *out-sider* Tamara de Lempicka, dos grandes expoentes da nova figuração expressionista do pós-guerra,<sup>101</sup> dos artistas da *Pop*,<sup>102</sup> ou dos hiper-realistas americanos dos anos 60 e 70,<sup>103</sup> ou ainda dos artistas do *Ugly Realism*.<sup>104</sup>

---

desenvolvimentos críticos do pintor e ensaísta (José Maria) Lima de Freitas (*Almada e o Número*, 1977); *Pintar o Sete. Ensaios sobre Almada-Negreiros*, 1977; *Arte e Numerologia*, 1978), ou, por último, do pintor, designer gráfico, cenarista e ensaísta Paulo Guilherme d’Eça Leal (*Segredo, o Poder e a Chave*, 2003, estudos sobre o Mosteiro da Batalha e os Painéis de São Vicente). Acrescente-se, a propósito, que estão por fazer os estudos geométricos estruturais de grande parte da pintura portuguesa.

<sup>95</sup>Muito acentuados, mais tarde, no alto contraste de luz dos tenebristas: Miguel Ângelo Merisi, dito Caravaggio, Francisco de Zurbaran, D. Diego de Silva y Velásquez, Josep de Ribera, Juan Valdez Leal, Juan Carreño de Miranda, Georges De La Tour, e os *caravaggisti*, aos célebres *bodegones* espanhóis, às «cenas *De Genere* de interiores», ou às «naturezas mortas» flamengas do século XVII, cujo mais insigne cultor foi o mestre Jan Vermeer Van Delft, e de alguns outros artistas de um realismo lumínico espantoso. Em Portugal, Josefa de Óbidos, Josefa de Ayalla y Cabrera Gomes Figueira, ou o seu pai, o pintor Baltazar Gomes Figueira.

<sup>96</sup>Claude Monet liderando o processo. Mas também Camille Pissarro e Georges Seurat. As paisagens e naturezas mortas com maçãs de Paul Cézanne. A luz dramática de Vincent Van Gogh. Ou o cromatismo luminoso e violento de Paul Gauguin. Mais recentes, as obras de pujante iluminação, da fase inicial do *fauve* Henri Matisse. E ainda os estudos lumínico-cromáticos, operados pelos artistas cinéticos e da *Optical-Art*.

<sup>97</sup>Giorgio De Chirico, Giani Morandi, Alberto Savínio e Carlo Carrá.

<sup>98</sup>Sobretudo Salvador Dali e René Magritte.

<sup>99</sup>Otto Dix, Georg Grosz, Rudolf Schichter, Georg Scholz, Barthel Gilles, Herbert Rloberger, Christian Schad, Franz Radzimir, Rudolf Dischinger, Fridel Dethletfs e Alexander Kanoldt.

<sup>100</sup>Balthus (Balthazar Klossowski di Rola), Edward Hopper, Lucian Freud, a portuguesa Paula Rego, ou o espanhol António Lopez Garcia.

<sup>101</sup>Francis Bacon e Lucien Freud.

Por último o crítico deve conhecer os indicadores do gosto de origem social, pela análise aturada que se pode fazer às atitudes, comportamentos e gosto *kitsch*<sup>105</sup> em contraponto com a atitude *camp*, muito utilizada pela ironia dos artistas da *Pop-Art*, sobretudo a inglesa, expressa de maneira tanto implícita como explícita, quando cita distanciadamente, ironicamente, poeticamente, melancolicamente, nostálgicamente, ludicamente, o próprio *kitsch* antigo, agora revalorizado como efabulação da memória da infância.

Chegados a este ponto, pergunte-se, porque é pertinente: – Precisa o crítico de arte (e também o artista) de ser um erudito solipsista, preocupado somente com o saber dos seus plurais conhecimentos específicos, especializados, de um saber desligado da vida? – Não, seguramente! Mas precisa de um conhecimento iniciático e de uma sólida cultura especializada. Não um acumular acrítico de conhecimentos avulsos. Nem um eruditismo inoperante. Mas antes uma aplicação sistemática organizada, funcional, eficaz e consistente nas informações fundamentadas, nos conhecimentos adquiridos por um continuado convívio com os fenómenos específicos que analisa. Sempre em contexto, com coerência. Precisa de conhecer o saber legado pelos antigos, para ser conscientemente moderno. Isto não é contraditório, como parece à primeira vista. Só quem conhece bem a tradição, a pode continuar renovando, ou fazer as grandes rupturas e as grandes inovações. Saibam-se, então, os cânones, as regras, as fórmulas, e depois, a eles e elas, acrescentem-se novas atitudes e olhares, crescentemente cúmplices.

Descubra-se a essência imanente que irmana as particularidades dos diferentes estilos, descubra-se o comum a todas as formas artísticas, a substância que transcende as suas materializações datadas e localizadas, para que essa substância última, despida da circunstância conjuntural que a concretizou, seja temperada pela flexibilidade e dinamismo de síntese dialéctica, expressa na atitude sábia de Almada Negreiros, quando diz: «Nego-me a satisfazer quem não saiba receber senão fórmulas. A única razão de existência da arte é a unidade. A unidade apaga todas as

---

<sup>102</sup>Peter Blake, David Hockney, Ronald Kitaj, Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Tom Wesselmann, ou Mel Ramos.

<sup>103</sup>Ed Ruscha, Gerhard Richter, Philipp Pearlstein, Chuck Close, Richard Mc Lean, Robert Cottingham, Richard Estes, Ralph Goings, John Salt, Howard Kanovitz, Cláudio Bravo, Malcolm Morley, John de Andrea, Duane Hanson e John Davies.

<sup>104</sup>Johannes Grutzke, Mathias Koeppel, Wolfgang Petrick, Lucian Freud, Balthus e Paula Rego.

<sup>105</sup>O vocábulo *Kitsch*, de origem germânica foi generalizado à cultura global e nomeia o que na linguagem corrente, vernacular, designa o verdadeiro mau-gosto, “foleiro”, “parolo”, “piroso”, “possidónio”, “fátela”, “pindérico”, “pechisbeque”, “fancaria”, falso, extra-estético, não-belo. Os ingleses chamam-lhe *funky*. Portanto, a nomeação de fenómeno que, por evidente falta de qualidade artística, não é enquadrável em superlativos sistemas estéticos.

fórmulas». <sup>106</sup> Depois de nos serem familiares as principais regras de organização espacial e da composição formal, esqueçam-se as disciplinas e intua-se o saber aplicável, numa prática virada para a descoberta de novas potencialidades comunicativas de expressão e para a formulação criativa de novas imagéticas, mas que já interiorizou, com um conhecimento íntimo e corrente, habitual, a acertada aplicação dos elementos semânticos e sintáticos do discurso visual, passíveis de se compaginar com a actualização do gosto, com a compreensão dos desenvolvimentos mais recentes das linguagens artísticas modernas, saída de uma mentalidade aberta, completa, alargada. Se possível imune a juízos prévios.

E ainda ter a clara consciência de que os melhores artistas são aqueles nos quais a técnica se torna invisível, porque o discurso inventivo se agiganta, inovador, no mais vertiginoso dos jogos, em que a sólida erudição é tornada numa leitura inteligivelmente simples, pela imediata referencialidade da citação, a mais das vezes irónica, paródica. Porque a técnica que é mais invisível é invariavelmente aquela que é mais trabalhada, que se esquece, porque há sageza nesse esquecimento, não é aquela que se ignora, se desconhece. Como bem o dizia Fernando Pessoa, autor também de textos de estética e crítica literária: «O poeta tem que saber intimamente, de conhecimento inteiramente adquirido e interiorizado, as normas e estruturas que regem a linguagem que usa, as estabelecidas regras ortográficas, vocabulares, sintáticas, semânticas, gramaticais, sabidas de tal maneira, tanto com o espírito como com as “entranhas”, de tal modo indelevelmente “sabido”, que automaticamente as reconheça e identifique, para depois, e só depois, as “desconhecer”, podendo dedicar-se aos exercícios inéditos de as desrespeitar, de maneira deliberada e consciente, e portanto não leviana, e ainda dar-se a todas as ousadias, audácias e atrevimentos, sem recear o perigo de se tornar um mau poeta». <sup>107</sup> O mesmo para os pintores, quanto às regras “gramaticais” próprias da comunicação visual.

Depois de isto tudo estudar, analisar, interpretar, em suma, inteligir cabalmente, resta, ao crítico e teorizador da arte, intuir e ponderar a tarefa de tornar claro, distinto e fluente, o discurso de todo esse conhecimento especializado ao redor da arte, de modo a conseguir a sua completa divulgação e compreensão, numa exposição que se quer clara e simples, porém rigorosa, que equacione e compagine os âmbitos semântico e sintático, com o modo a ser tratado o discurso na sua aces-

---

<sup>106</sup>J. de Almada-Negreiros, *Manifestos e Conferências*, (1926/1948), pág. 18.

<sup>107</sup>Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*. Obra de publicação póstuma, (1946), pág. 32.

sibilidade; o peso a atribuir à divulgação da exegese psicológica, sociológica, histórica, à dimensão crítica, à contextualização, com o grau de aprofundamento da exposição, sendo finalmente traduzidos, todos esses dados dos conhecimentos avançados, na transparência comunicativa do dizer esclarecedor e divulgador.

Pensamos ter enumerado, de maneira exaustiva, as condições necessárias, pelo conhecimento cabal das análises técnico-artísticas aplicáveis às múltiplas e plurais manifestações artísticas, a uma atitude ideal (não de idealista, mas imperativa, de «dever ser») da Crítica de Arte, pela consciência de tudo pesar, numa necessária atitude holística, para se querer objectiva, e ainda, para além de rigorosa atitude técnica, a deontologia acrescida dum pensar-se constante, dum habitual questionar-se, conduta regular a nortear obrigatoriamente a *praxis* da crítica e dos críticos.

E é a todos os especialistas em conhecimento artístico, os *experts*, críticos de arte e estetas, teóricos da arte, historiadores da arte, especialistas em estudos artísticos, que deve interessar, igualmente, um estudo genérico e elementar sobre os factores espaciais e temporais do juízo do Belo e das condições de Beleza.<sup>108</sup>

### 1.5 - Considerações filosóficas sobre o Belo e a Arte.

O Belo é um valor absoluto para Platão, supremo filósofo idealista arquetípico, ideia pura transcendente, de que a obra bela é uma simples manifestação ilusória, espectro grosseiro e efémero. O idealismo platónico fecundou, de maneira única, total, autoritária, todas as práticas e teorias clássicas das diversas artes, fazendo a apologia da perfeição atingida pelos criadores da antiguidade, que é preciso e forçoso imitar sempre, invariavelmente, recusando liminarmente, com o

---

<sup>108</sup>O Belo começou a ser motivo de especulação filosófica na Grécia clássica, na época helenística, a partir dum conceito socrático, *Kromenon* (ou *Kristikon*), que determinava que era Belo aquilo que era Útil. A funcionalidade a determinar em última instância a beleza de todo e qualquer objecto, coisa ou entidade, enquanto útil ao homem. Foram precisos cerca de dois mil anos para que essa primeiríssima definição do moderno *Design* fosse contrariada absolutamente pelo lema kantiano: «O Belo é a forma final de um objecto enquanto percebido sem representação de um fim prático. O Belo é uma finalidade sem fim». Immanuel Kant, (*Crítica da Faculdade de Julgar*, 1790). Só então o Belo deixou de estar fundamentado num *utilitas* pragmático e se fundamentou numa atitude contemplativa apragmática, completamente desprendida e sem fim utilitário. Foi na Grécia antiga clássica que primeiro se estabeleceu a dicotomia fundamental para a estética de todos os tempos: Transcendência *versus* Imanência (Platão *vs* Aristóteles, Academia *vs* Liceu). Para Platão (*O Banquete*) o Belo era a cópia (a referência) de um modelo eterno – o Todo Sublime, a Perfeição. «O Belo existe em si mesmo, simples e eterno, de cuja essência participam todas as coisas belas, e o nascimento e a morte destas não significam para aquela nem acréscimo nem diminuição, nem alteração de qualquer espécie». O Belo existente nas realizações concretas era, assim, uma aproximação *terrena* ao Belo *Uno*, *Total*, Transcendente, reflexo do binómio ideal *ser/dever ser*. Doutrina estética de valores estáticos, o platonismo dominou, durante muito tempo, demasiado, a *especulação* sobre o fenómeno Belo, transformando-se numa dogmática. Um discurso de doutrina metafísica, uma retórica de afirmação de valores inatos, puros, primeiros, perenes, imutáveis, transcendentais, absolutos, identificando mesmo o Belo com o Bom e o Bem. «O Belo é o Bom, o que é vantajoso» (*Kalokagatia*), «O Belo é a causa, a origem do Bem, o Bem é produzido pelo Belo» –, dos quais as diversas manifestações artísticas eram simples tentativa humana (algo frustrada) de identificação e reflexo («o Belo adianta-se a qualquer objecto e faz com que ele seja belo, por reflexo imperfeito e precário»).

argumento da degradação, da degenerência, do logro, toda e qualquer veleidade de inovação estética.

Diferentes são os pressupostos de Aristóteles, o mais proeminente, mas também o mais rebelde, dos seus discípulos.<sup>109</sup> O Belo é imanente para Aristóteles, filósofo do realismo empirista. Para ele, habita por dentro e possui a substância, a essência, de todos os objectos belos. Consequentemente, a concepção aristotélica irá ter um conseqüente desenvolvimento problemático, ao nível da própria obra artística. O Belo é abordado numa relação mais imediata, no plano mesmo da criação estética. Esta é para Aristóteles, “imitação”: «...o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro imaginário».<sup>110</sup> A função da arte será, pois, a recriação do ser, através da *mimesis* humana, entendida como conteúdo “idealizado”, sublimado: «a epopeia, a tragédia, a comédia, a poesia ditirâmbica, a aulética e a citarística são imitações».<sup>111</sup> *Catharsis* será o termo aristotélico que define a sublimação presente na *mimesis*, (a purificação da natureza humana, essência do ser, pela purga dos vícios, dos defeitos, das paixões funestas, fanáticas, desvairadas, dementes) que enforma o impulso vital que está na base da obra da criação. Ainda em relação à imitação humana, Aristóteles que se afirma adepto de uma cabal verosimilhança, escreve contudo: «na poesia, com efeito, é de preferir o impossível que persuade, ao possível que não persuade» ou «a opinião comum também justifica o irracional, além de que às vezes irracional parece o que o não é, pois verosimilmente acontecem coisas que inverosímeis parecem», «e a tudo isto é preciso atender, e mais ainda às regras concernentes às sensações que necessariamente acompanham a poesia, suprema liberdade arbitrária».<sup>112</sup> Essa *mimesis* aristotélica, o fim último da obra de arte, desenvolve-se segundo três visões – «as coisas quais elas são, as coisas quais os outros dizem que são, as coisas que deveriam ser»<sup>113</sup> – enquadradas pelas categorias ontológicas – quantidade, qualidade, relação, acção, paixão, lugar, tempo, situação, condição.

Pelos fins do séc. XVII e durante o Século das Luzes a estética começará a afastar-se dessa via especulativa metafísica, prenhe de quimeras, miragens, ilusões, escapismos e enganos. Para Dennis Diderot a arte resulta da «reserva das vivências», a apropriação sensível do real pelo criador, o melhor dotado entre os outros, e que ele

---

<sup>109</sup> É-lhe atribuída a seguinte afirmação de discípulo rebelde: «Amigo de Platão, mas mais amigo da Verdade».

<sup>110</sup> Aristóteles, *Poética*, século IV a.C., obra terminada, segundo alguns autores entre 335 a.C. e 323 a.C.

<sup>111</sup> Aristóteles, *Ibidem*.

<sup>112</sup> Aristóteles, *Ibidem*.

<sup>113</sup> Aristóteles, *Ibidem*.

exprime (expulsa as obras que cria) e é Immanuel Kant, quem vai exprimir filosoficamente os objectivos desta nova disciplina. Analisando o prazer estético, insiste na ausência de conceitos no julgamento do valor do Belo. Uma obra de arte não vale pelo seu conteúdo moral, mas pelo prazer sensível que produz: «o que agrada sem conceito».<sup>114</sup> Já Santo Agostinho afirmava que «belo é aquilo que provoca um conhecimento gozoso»<sup>115</sup>, embora o seráfico Doutor da Igreja excluísse claramente desse conhecimento hedonista, estritamente espiritual, qualquer veleidade terrena mais prosaica, mais física ou carnal. A arte não é função de nenhum modelo exterior, mas cria o seu próprio modelo. Aposta, contudo, na universalidade da sensibilidade, que seria estimulada de maneira idêntica, pela adequação e identificação dos meios e dos fins, no interior da própria obra.

Na sua obra mais especializadamente estética, a *Crítica do Juízo* (ou *Crítica da Faculdade de Julgar*), Kant dá à arte e à expressão estética um carácter desinteressado, sem finalidade pragmática, utilitária, sendo esse carácter a sua específica essência. Arte é jogo gratuito: «o Belo é a forma final do objecto enquanto percebido sem representação de um fim prático». «A Beleza é uma finalidade sem fim».<sup>116</sup> Eis que se formulam pressupostos contrários (antagónicos) aos socráticos. O Belo deixou, finalmente, de ser inteiramente identificado com o útil.

Ao formalismo kantiano responde a estética hegeliana com a ênfase no primado do conteúdo da obra estética sobre a sua expressão formal, e a procura da conjugação dialéctica, numa totalidade, desses dois factores. Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel a arte tem uma função que ultrapassa o simples prazer estético. Assim, a arte visa, no seu fim último, ultrapassar as contradições da existência finita (pela sua superação ideal), alcançando a síntese da liberdade e da necessidade, sob uma forma sensível. O Belo hegeliano é uma síntese estética total, holística, como o é a generalidade do seu sistémico pensamento filosófico. A comunhão do geral e do particular, do fim e do meio, do conceito e do objecto. Unidade conseguida pela superação de três grandes contradições: a liberdade e a necessidade, o universal e o particular (hoje diríamos o global e o local), o racional e o sensível. Hegel, como já antes Fichte, Schelling e depois Schopenhauer, os filósofos idealistas da Escola Clássica Alemã, vêem, à maneira idealista, e cada um a seu modo particular, na beleza e na arte, manifestações sensíveis da Ideia, do Espírito Absoluto,

---

<sup>114</sup>Immanuel Kant, *Análítica do Belo e Crítica do Juízo ou Crítica da Faculdade de Julgar*, 1790.

<sup>115</sup>Avrelivs Avgvstinvs, Santo Agostinho, Bispo de Hipona, *Confissões*, 398 AD.

<sup>116</sup>Immanuel Kant, *Ibidem*.

identificando o objectivo com o subjectivo pelo princípio ontológico que faz experienciar qualquer realidade existente com a consciência do sujeito que a conhece.

A dialéctica hegeliana, a grande síntese do pensamento de Hegel, reformulada pelo materialismo no movimento pelo qual a identidade evolui, do seu estado de imediatidade concreta do ser concreto para a objectividade mediatizada concreta do pensamento abstracto-formal, vai fecundar a filosofia do século XIX e logo a estética, os valores do Belo e as suas manifestações de transfiguração. Uma crítica mais atenta à história, ao processo artístico e às formas concretas, tanto formais como conteduais, da prática artística, que terá teorizadores como Henri Focillon. Ou outra mais filosófica, teórico-formal, envolvendo conceitos gerais, abstractos, terá em Alain, no *Système des Beaux Arts*, a teorização da função teleológica da arte como necessidade permanente de formar arquétipos e dominar paixões. Regressa-se ao realismo aristotélico.

O Positivismo estético terá a palavra com Taine. A arte é, para ele, expressão transfigurada (sublimada) do meio social em que floresce. Os valores estéticos são humanos e temporais (sociais), e são correlatos das relações que os homens entrecem entre si segundo três vectores: a época, a região, a condição existencial. «...logo que considerarmos a raça, o meio e o momento, isto é, o resultado dos antepassados, a pressão do meio, e o impulso já adquirido, nós redescobrimos não somente todas as causas reais, como ainda todas as causas possíveis do movimento artístico». <sup>117</sup> É o início das grandes estéticas sociológicas, estéticas de interpretação lateral do fenómeno pelos seus efeitos e desenvolvimentos, e não pelas suas causas: «a resposta à questão do porquê é vã, a ciência responde ao como». <sup>118</sup> Estéticas que terão no marxismo o paradigma da interpretação total (dogmática e de excessivas pretensões holísticas e de cientificidade).

O discurso estético dos processos da psicologia experimental é iniciado por Gustav Theodor Fechner: «O quantitativo estético da sensação é logaritmo da excitação produzida pelo prazer da fruição do Belo». <sup>119</sup> E vai revelar-se fecundo o concurso dessa ciência humana que conhece, com Freud e a psicanálise, um desenvolvimento teórico com repercussões valiosas para o conhecimento psicológico do processo estético.

---

<sup>117</sup>Hippolyte Taine, «Da Natureza e Produção da Obra de Arte», *Philosophie de l'Art*, (1882), pág 48.

<sup>118</sup>Hippolyte Taine, *Ibidem*.

<sup>119</sup>G.T.Fechner, *Elementos de Psico-Física*, (1860), pág. 26.



São também inúmeras as contribuições do irracionalismo da cosmovisão nietzschiana e nomeadamente a sua tipologia psico-estética Diónisus *versus* Apolo. Friedrich Wilhelm Nietzsche dar-nos-á, com aquela célebre dicotomia, uma chave de interpretação axiológica de grande alcance e eficácia teórica, para solucionar as controvérsias interpretativas da estética e das artes mais recentes. Porque, na verdade, no centro da problemática estética está o equilíbrio, sempre em tensão dialéctica, entre o instinto (e a pulsão vital) por um lado e a razão (e a ordenação cerebral) por outro.

O concurso do método fenomenológico<sup>120</sup> como processo do conhecimento do fenómeno estético revelar-se-á de fecundidade relativa. A Estética será identificada como uma das vias para o labor filosófico. O uso da «epochê» husserliana na busca da essência do Belo será manuseado por Dufrenne, com o ensejo da substituição de uma filosofia de explicação pela origem, por uma filosofia pela elucidação do sentido. Submetendo a experiência estética à sua descrição fenomenológica. O método fenomenológico visa, na sua essência, a significação imanente do fenómeno, por ele revelada, por um desvelamento no processo do conhecimento. E não por um salto do conhecido ao desconhecido. Assim, a noção de intencionalidade, como que uma significação imanente, estará no âmago de toda a reflexão teórica sobre o belo, para esta corrente filosófica. Pelo que é dado no imediato, no sensível, pela sua percepção nos seus vários momentos, atinge-se a percepção da intencionalidade última do Belo, da fenomenologia da Beleza. Esta percepção impõe-se-nos durante o processo que é o da experiência estética. Na constante oscilação entre a *atitude crítica* e a *atitude sensível*. No atingir do ponto nodal do *sentir*, pondo em acção autênticos *a priori*s, sentidos imediatos do conhecimento, de afectividade, de emoção. O ser estético do objecto estético aparece em forma de adequação, depende da percepção e só se realiza na percepção estética. O conhecimento do estético está, pois, estritamente circunscrito à experiência estética, a experiência múltipla e copulativa do criador e do fruidor, que se realiza no encontro comum que é feito pela obra de arte fruída. «O ser-para-o-sujeito do objecto estético está no seu aparecer».<sup>121</sup> O objecto estético não é um «em si» mas um «para si». O Belo será pois uma manifestação intencional (a ideia presente) que transparece no objecto estético. O seu valor não é exterior, mas intrínseco ao objecto, e só existe quando relacionado com o sujeito estético. O objecto estético será, para a clarificação de todos os seus múltiplos

---

<sup>120</sup>De filósofos como Edmund Husserl, Roman Ingarden, ou Mikel Dufrenne.

<sup>121</sup>Mikel Dufrenne, *Estética e Filosofia*, (1972), pág 16.

sentidos, confrontado com os conceitos de natureza, forma, mundo, e percebido em três momentos – a presença (o tratamento enfático dado ao papel do corpo na percepção), a representação (resultado do imaginário) e o sentido (função semântica).

A Fenomenologia, ciência da experiência da consciência, pretende assim recuperar a realidade total do conhecimento e, para isso, torna a traçar o caminho percorrido pela consciência. Abandona o terreno do saber total para se interrogar sobre o que precede o saber, o pré-reflexivo, o ante-reflectido, o ante-predicativo, o ante-racional sobre o qual se apoia a reflexão e a ciência. Torna-se descrição de fenómenos que não serão tomados nem como puros dados (posição empirista, excessivamente positivista) nem aparências, imanências de realidade única – a matéria (posição dogmática materialista).

A exploração fenomenológica é a exploração do que é dado à consciência, recusando toda a hipótese sobre a causa dos dados, tanto a causa exterior – o mundo físico, – como a causa interior – o mundo psicológico.

«É preciso esforçar-se por ficar ao nível da própria coisa, libertando-a de toda a explicação, tanto metafísica, como mecanicamente cientista» escreverá E. Husserl,<sup>122</sup> reacção simultânea contra as metafísicas e os cientismos e empirismos positivistas.

Não se pretenderá opor fenómeno a um ser verdadeiro total (fenómeno belo/Belo total). Recusa-se contudo a ver no fenómeno um puro estado do facto (como o fazem os positivistas) ou ainda a modalidade da substância única – a matéria (como o fazem os materialismos). O fenómeno não é nem realidade substancial nem aparência, mas aparição, manifestação de que a filosofia deve elucidar o sentido, aquilo que é experimentado (avaliado) por um sujeito.

É portanto do sujeito que é preciso partir como de um começo absoluto ainda que o mundo «já lá» esteja (*das sein*, o «estar lá» – de Martin Heidegger) sempre para o sujeito – não há objecto conhecido sem sujeito cognoscente.

Ao contrário do senso comum, que apreende os objectos e ignora o contributo primordial do sujeito, e contrariamente à atitude científica, que atinge somente as determinações abstractas e mediatas, a fenomenologia pretende chegar às «próprias coisas», reencontrando a intuição originária que é fundadora do sentido da coisa. Para reencontrar esse momento originário é preciso operar uma redução eidética que

---

<sup>122</sup>Edmund Husserl, *Méditations Cartésiennes*, (1931), pág. 22.

não carece de analogia com a dúvida metódica cartesiana, mas que a ultrapassa. Essa redução, a «*epochê*», conduz ao pôr «entre parênteses» o mundo «simplesmente lá».

O que a descrição fenomenológica alcança são as vivências de esta ou aquela espécie; a realidade será situada entre dois pólos – o da subjectividade do eu que visa o objecto do conhecimento (um sujeito transcendental), e o da objectividade que é reenviado para a consciência, que lhe dá o sentido: «Toda a consciência é consciência de qualquer coisa»; «A intuição original não apreende um puro *cogito* mas um *cogito cogitatem* – eu penso um objecto do pensamento.».<sup>123</sup>

A Fenomenologia, embora sendo uma tomada de consciência da crise do labor filosófico e reacção contra o objectivismo e as suas alienações, numa tentativa de reconciliar o saber abstracto e a vida concreta, irá chegar a resultados que contrariam os pressupostos iniciais e a sua ambição primeira: a construção de uma «filosofia do rigor». O mesmo quanto à sua pretensão anti-dogmática e anti-empírica de conhecer a essência da coisa (de que o fenómeno será aparição do sentido). Ou à sua prática na procura da «intuição vivida» do «sentido do ser». Ou à sua ambição de constituir uma ciência das essências (eidética), ciência do que se obtém, do que resta, fazendo variar um objecto de conhecimento pela imaginação, até ao momento em que se apreende o invariante, aprendido como evidência apodíctica tal, que exclua a possibilidade do seu contraditório (as unidades ideais significativas – universalidades). Ou à sua ênfase na oposição consciência/objecto. Ou à redução do mundo à consciência. O que irá manifestar-se num subjectivismo gnoseológico: «A verdade não é acessível ao sujeito, a própria ideia de sujeito revela-se ilusória», escreverá R. Ingarden.<sup>124</sup> Resvalando num relativismo irracionalista e na conseqüente recusa «esotérica» de qualquer valor de verdade e objectividade na interpretação científica do mundo e da vida.

Na esteira de Heidegger e do pensamento fenomenológico, as obras filosóficas do existencialismo,<sup>125</sup> encontrarão na arte e nas suas manifestações, o meio privilegiado de experiência do existente – «a arte não se pensa, a arte vive-se».<sup>126</sup> O fim da arte será o da procura do sentido mais profundo e verdadeiro do homem, o seu sentido de conaturalidade com o universo. A arte será o «refúgio» à situação afectiva fundamental da condição humana, a angústia, refúgio mágico em que o mundo é

---

<sup>123</sup>E. Husserl, *Meditations Cartésiennes*, (1931), pág. 23.

<sup>124</sup>Roman Ingarden, *Das literarische kunstwerk eine untersuchung aus dem grenzgebiet der ontologie, logik und literaturwissenschaft*, 1931, *La obra literária*, (1973).

<sup>125</sup>De Jean-Paul Sartre, de Maurice Merleau Ponty, de Albert Camus, designadamente.

<sup>126</sup>Merleau Ponty, *Les Aventures de la Dialectique*, (1955), pág. 13.

negado e superado, a partir da manifestação plena da vida, pela liberdade da consciência. A arte é a possibilidade de nos separarmos do que nós somos, de estar, «pelos nossos projectos, para além da situação dada, pela nossa consciência, para além de nós mesmos», de estar, pelo seu programa, para além do programado. O encontro da «verdadeira medida do homem: a liberdade», a sua singular condenação. «O homem está condenado à liberdade» escreverá Jean-Paul Sartre.<sup>127</sup>

O existencialismo releva pois para o campo estético as ênfases do seu reino ontológico, que podemos definir como um reino subjectivo do humanismo radical, agnóstico, e angustiado com o «sem sentido» da sua solidão cósmica, pela ausência de um Deus protector, suprema Providência.

A problemática filosófica do séc. XX sofre ainda reformulação nova com a brusca expansão do estruturalismo, método de análise, concepção teórica, que tronca a sua origem na psicologia da forma, *Gestaltheorie*, e na primeira das ciências humanas a formar o seu objecto, a linguística.<sup>128</sup> E define-se por uma sistemática, que apreende toda a realidade, em função resultante da sua conjugação em sistemas e estruturas que a pretendem compreender totalmente. E que pretendem ordenar todas as suas determinações e sentidos.

O método que fertiliza diversas disciplinas, diversas ciências humanas – a antropologia (Claude Lévi-Strauss), a psicanálise (Jacques Lacan), a filosofia (Michel Foucault), a sociologia materialista (Louis Althusser).<sup>129</sup> E a linguística, a crítica literária e a semiologia,<sup>130</sup> revelar-se-á pertinente na polémica filosófica encetada com o humanismo existencialista e no confronto teórico com o historicismo, reflexo do diverso da análise do processo histórico, da oposição descontinuidade/continuidade, sincronia/diacronia. É dessa polémica a conhecida tese de que «a história é um processo que evolui pela ruptura de estruturas, numa descontinuidade de sistemas, em que o homem não se situa como sujeito activo, mas como um dos elementos estruturais» e «a história é um processo sem sujeito».<sup>131</sup> Um manifesto unilateralismo teórico, inaceitável aos historicistas, que afirmam conseguir o estruturalismo um radical esvaziamento do conteúdo humano da história e das ciências humanas, pela limitação teórica do homem e da sua acção “na” história.

---

<sup>127</sup>J.-P. Sartre, *L'existentialism est un humanisme*, (1946), pág. 53.

<sup>128</sup>Pelas obras de Ferdinand de Saussure, de Charles S. Pierce, do Formalismo Russo, do Círculo de Praga, de Roman Yacobson, de Noam A. Chomsky.

<sup>129</sup>«Os três mosqueteiros do estruturalismo, e que são quatro como deve ser», como lhes chama M. Domenach, *Enquête sur les idées contemporaines*, 1981.

<sup>130</sup>Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco, a *Nouvelle Critique*.

<sup>131</sup>Louis Althusser, *Filosofia e Filosofia Espontânea dos Cientistas*, (1979), pág. 16.

Acção de um “radicalismo teórico” que manifesta uma evidência apodíctica, segundo o historicismo.

Estes pressupostos irão provocar a virulenta crítica anti-humanista de Michel Foucault: «o Homem morreu». <sup>132</sup>O humanismo será rejeitado como discurso sincrético, indeterminado, falsa consciência, ideologia criadora de obstáculos ao conhecimento. O humanismo, a natureza humana, será, pois, uma doutrina sem rigor objectivo, responsável por inúmeras obsessões mitológicas – moral, felicidade, liberdade – dadas como valores modelares, que engendram mistificações e impedem o rigor e a objectividade do conhecimento científico. Assim, o estruturalismo irá revelar-se como mais um fundamentalismo teórico redutor, agora um produto acabado de um cientismo zeloso e excessivo, arrogantemente dogmático.

Formalização matematizante radical, pretendendo para as ciências humanas um método que lhe dê foros de ciências exactas, o estruturalismo é o reflexo dos mitos modernos da objectividade e cientificidade, um puro formalismo que resvala para um dogmatismo novo, fundado na infalibilidade da própria teoria, um «despotismo abstracto-formal». O seu esquematismo teoricista é, paradoxalmente, diverso do seu fim objectivo, um meio criador de obstáculos ao conhecimento, pela transposição totalizante que faz da teoria prévia para os factos concretos, num «adaptar o pé ao sapato». <sup>133</sup>

Consideramos totalizante o teoricismo dos estruturalismos, pois a realidade transcende qualquer teoria, qualquer esquematismo, que não consegue abranger a totalidade das suas determinações.

No campo específico da estética revela-se como peregrina ficção lógico-matematizante, pretensamente quantificadora, do fenómeno belo, e seguindo ultimamente prolífero desenvolvimento por diversificadas vias, algumas das quais revelando um crescente esoterismo técnico-teoricista.

Para lá da estrita polémica filosófica, o método estruturalista revela-se de extraordinária fecundidade no campo da linguística, e no desenvolvimento da semiologia, nova e recente teoria/ciência, que estuda o elemento estrutural básico de toda a linguagem: o signo. Assim como a sua tipologia e instâncias, o seu sistema de relações na estrutura que é o discurso. E, também na arte, enquanto discurso, forma de linguagem, na medida em que qualquer manifestação artística (qualquer

---

<sup>132</sup>M. Foucault, *As Palavras e as Coisas*, (1966, pág. 32.

<sup>133</sup>Tenha-se em conta o que Bachelard diz – «o facto é sempre resultado de uma construção». Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, (1934), pág. 29.

manifestação humana expressa em forma de comunicação), se materializa numa linguagem, mesmo que seja específica.

Podemos dizer que a semiologia assegura uma função *arqueológica* indispensável à análise da comunicação, que está na base de qualquer discurso estético. A teorização das plurais manifestações estéticas será, pois, compreendida em termos de teoria da comunicação. A arte será entendida como discurso, como forma de linguagem que delimita a sua especificidade, nas diferenças óbvias do seu peculiar discurso em relação ao discurso científico, ambas linguagens que completam a natureza semântica de todo o pensamento. A semiologia estética<sup>134</sup> e a teoria da comunicação<sup>135</sup> são dois poderosos instrumentos teóricos operatórios necessários ao conhecimento do facto estético ao nível do discurso, e logo do Belo, que só existe na sua materialização no discurso estético da obra.

Em suma, o fim último da arte, objecto veículo da beleza feita pelo homem, foi para Platão, supremo idealista, a aproximação à Ideia, ao Uno, à Totalidade, ao Absoluto Transcendente. Já para Aristóteles foi a Perfeição, a Verdade, a *Mimesis* da Realidade Imanente. Para Diderot a Total e Perfeita Relação do Todo e das Partes, a relação harmónica para um desígnio teleológico. Para Hegel, o último dos grandes idealistas, a Ideia, materialização sensível do Espírito Absoluto. Para Schopenhauer e para todos os irracionistas, a expressão emotiva da Vontade. Para Taine a Força Anímica. Para Nietzsche a Criação do Homem Novo, Dionisíaco. Para Marx Testemunho Existencial dos Homens. O seu efeito será Catarse e Sublimação da Anima (Aristóteles). Resgate (Rousseau). Libertação do Eu (Hegel). Sublimação da Pulsão (Freud). Irrupção do ID (Adorno).

São três os factores invariantes que condicionam a finalidade última da Arte, da criação do Belo humano, a saber: «prazer», «transcendência» e «testemunho». Estes três conceitos teleológicos da arte serão enfatizados pelos três grandes «mestres da desconfiança», respectivamente: Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Karl Marx.

Assim a arte é um instrumento privilegiado da promoção do «prazer» dos (e para os) homens. A arte tem sempre um fundo hedonista. É «conhecimento gozoso». Existe para satisfazer o seu prazer físico e (sobretudo) espiritual (porque desprendido, e desinteressado). Que deve ser «contagioso», ter um apêlo à cumplicidade empática generalizadora. E é um prazer superlativo, porque resulta dos

---

<sup>134</sup>Max Benze, R. Barthes, J. Kristeva, Umberto Eco, entre outros.

<sup>135</sup>Pela escrita do seu maior teórico Herbert Marshall-MacLuhan.

estímulos gerados pelos chamados sentidos nobres – o ouvido e a vista. Tal sublinhará S. Freud.

É ainda procura da «transcendência» humana, (ainda que se revele apenas um transcendência moderada e finita, relativa, nunca absoluta, metafísica e mística). Uma reduzida superação das múltiplas finitudes dos homens (possível pelo menos ao nível do simbólico). Uma transcendência operada pela sublimação contemplativa, que é forma elevada de superação da sua precária condição existencial, com sublime expressão de valores edificantes, exaltantes, mobilizadores, libertadores. Tendo como horizonte uma peculiar transformação redentora. Assim o enfatizará F. Nietzsche.

É, por último, a expressão do «testemunho» dos homens e do mundo, no tempo e no lugar, como expressão de denúncia, acusação, indignação, revolta, rebeldia, mas também de registo, de relato, de documento, e de apaixonada afirmação, exaltação e mobilização. Uma expressão genuína da «paixão pelos homens». Um testemunho existencial, retrato documental desencantado e lúcido da condição humana da existência. Irá acentuar K. Marx.

A arte é forma sintética de expressão da espiritualidade humana prazenteira, transcendentista e testemunhal, que transfigura o mundo e os homens, registando, no seu discurso sublime, a sua natureza (parcial e relativamente) superada. Forma superior de comunicar sentimentos, emoções, expressões de vontade, intencionalidades, ideias, ideais, feita por uma peculiar gnose, um singular conhecimento que é gaia sabedoria. Uma comunhão de saberes e experiências feita pela tríade: prazer sensorial e espiritual, transcendência laica e relativa e testemunho radical da existência.<sup>136</sup>

Resumindo, a substância própria da arte, o Belo, materializado nas obras de arte, é produto do espírito humano, criado pelos (e para os) homens reais,

---

<sup>136</sup>Na questão de saber-se a mais acertada definição de arte tenha-se em atenção o pensamento do filósofo, filólogo e linguísta, Ludwig Wittgenstein, de certo modo um adversário da eficácia última (hermenêutica) das definições, de qualquer definição. Este filósofo da linguagem afirma: «A grande busca do século XX do “significado do significado” é fútil, porque se baseia numa concepção errada de que significado é uma coisa diferente da linguagem. Portanto, porque existe uma palavra útil para o conceito da Arte, não faz sentido ir à procura da “coisa essencial” que dá significado à palavra [vocabulo nomeador] “Arte”, ou perguntar como é que o conceito existe na mente. A palavra “Arte” é apenas utilizada por pessoas que se referem a muitas actividades diferentes e a artefactos que partilham “semelhanças de família”». Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas (Philosophischen Untersuchungen)*, 1953. Mas quais são, como se descrevem essas semelhanças de família? Há como que um esvaziamento radical da semântica própria do conceito em favor de uma apreciação funcional primária. Contudo, o conceito de »Arte« tem uma essência semântica substancial que pode ser claramente identificada. As «semelhanças de família», o denominador comum semântico, podem ser identificadas com um «chapéu» significante enquadrador: «júbilo espiritual apragmático». Divertimento e recreação exaltantes, entretenimento existencial, conjunto particular de actividades contemplativas reflexivas apragmáticas e desinteressadas, julgadas necessárias à experiência espiritual do primata superior, para ele se relacionar simbolicamente (mesmo se por convenção arbitrária, reconhecida de modo convivial, cultural) com o mundo.

actividade com carácter de necessidade (não primária e resultando de hábitos espirituais, lúdicos e libidinais), que exerce nos homens um «conhecimento gozoso», uma realização pelo prazer, que lhe advém de corresponder às exigências hedonistas da sensibilidade, da emoção e do raciocínio, para um perfeito e harmónico, equilibrado, porque tanto sensual como espiritual, desenvolvimento existencial dos homens. A arte é uma das supremas formas de supérfluo humano, estritamente humano. «O homem é o único animal com necessidade do supérfluo», escreverá o filósofo Ortega y Gasset.<sup>137</sup> Embora recorra ao mundo inteligível, confina directamente com o mundo sensível – dirige-se primeiro (e imediatamente) à sensibilidade dos homens. A sua expressão é irredutível, é manifestação total de singularidade, não tem sistema de equivalências conceptuais, tem um fim que lhe é particular, intrínseco e imanente: a realização do prazer estético. Embora seja permeável aos fins humanos exteriores ao seu âmbito íntimo, e seja simultaneamente causa e efeito de valores e normas humanas. A sua validade é pois humana e social, e carrega incidências vivenciais que a elevam à condição de testemunha, de insuperável documento registador de vida.

A arte é, então, uma das mais elevadas e sublimantes actividades do homem, forma edificante de ele se elevar do nível elementar das necessidades e instintos primários, ao nível segundo duma «supérflua» superioridade, desinteressada e contemplativa, «inútil», que se cruza com o espaço da liberdade, valor tido como direito inalienável, como vocação e destino,<sup>138</sup> e que é nomeada como um dos principais indicadores de civilização. É ainda a forma expedita para os homens, de conseguir parcial superação da sua finitude existencial, enquanto marca de alguma perenidade deixada para o futuro, e mesmo, ainda, forma de «invenção» simbólica desse mesmo futuro, enquanto antecipação efabulante da utopia redentora.

Criação contemplativa, desinteressada, sem objectivo directamente funcional, prático, oportuno ou lucrativo, sublimando finitudes e anulando diferenças, religando as consciências mais díspares, num discurso singular, com a sua finalidade em si mesma, de modo desprendido, não pragmático, e sem nenhuma oportunidade ou interesse exterior a si, nem utilidade que seja proveitosa, para além de uma suprema e jubilosa expressão de «supérfluo». Que encanta e entusiasma.

---

<sup>137</sup>José de Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, 1925.

<sup>138</sup>Como «condenação», segundo Jean-Paul Sartre, como afirmará no seu ensaio *O Existencialismo é um Humanismo (L'Existentialisme est un Humanisme)*, (1946).



A arte é sinal exclusivo do homem, do primata superior, do animal racional, «maravilha suprema da criação natural». É o seu prodigioso testemunho existencial, que deve conter em si a pluralidade mais alargada de registos da vida, da multiplicidade e variedade das diferenças que existem no mundo real, na natureza, tanto a selvagem e intocada, virgem, como a humanizada e transformada pela acção disciplinadora e não raras vezes predadora dos homens. Deve reflectir como um espelho fidedigno a diversidade complexa do mundo físico, material, do visível e aparente, do meio real que a rodeia, influencia, condiciona. Como um precioso documento que regista, com a maior fidelidade, uma vasta realidade de situações díspares, não raro contraditórias e insólitas, na sua convivência continuada, de precária e entrópica harmonia.

«Ordem imposta à ideia de caos da existência», a arte tem por finalidade última, em sentido lato, a criação da Beleza humana, por meio duma artificialidade que aspira à naturalidade. Uma serena realização do ser, na procura do prazer, no saciar do desejo, na procura da liberdade que ultrapassa os sucessivos obstáculos da necessidade.

A única transcendência que a arte opera é uma transcendência relativa e moderada, que é forma expedita de comunicar ideias, pensamentos, emoções, sensações, e de religar os homens uns com os outros, ao tornar o Particular em Geral e Universal. Uma forma privilegiada de tradução do mito, de efabulação simbólica do real, comungando intimamente experiências, ao pô-las em comum, e assim alcançar novas, outras, e mais completas consciências, muito para além do subjectivismo com que foi criada.

Uma forma superior de comunhão, que iguala na mesma consciência existencial da condição humana, as grandes diferenças entre os homens, por mais diferentes que eles sejam, no espaço e no tempo das suas existências. O lugar e a época. Igual a neutralizar o particular onde nasceu: cultura, mentalidade, costume, tradição, naturalidade, nacionalidade, ideoma, classe, etnia, crença, condição social, local, época, geração, etc. Um religar contínuo de diversidades.

No mundo de hoje, predominantemente descrente e céptico, chão e prosaico, pragmático, positivo e materialista, generalizada que está a descrença na tutela do divino, e o cepticismo pessimista, tanto nas quimeras sobrenaturais como nas miragens redentoras das utopias teleológicas, a arte vem preencher o espaço deixado vago pelo «esquecimento» de Deus (a maior entidade virtual, suprema ficção e

também enigma perpétuo, mistério sem fim!). Somatório dinâmico das formas materiais mais duradouras e dos registos artefactos mais elevados da memória espiritual da humanidade, a arte é como uma religião sem deus, que nos «religa» e irmana, numa superação sublimante, edificante, que é uma forma laica de transcendência. E um processo minguido de redenção existencial finalista.

A arte que alcança um estatuto de registo transformador não tem um tempo exclusivo para acontecer, é de todos os tempos e tem um apoderosa empatia transtemporal.<sup>139</sup> Renova-se permanentemente e é mais interventiva quando emerge, cheia de novidade, combatendo o passado, para afirmar o presente e pressentir o futuro. A arte quer-se sempre em situação emergente. Como uma festiva epifania.

Mas essa arte emergente, que se quer nova, «activa», interventiva, é, sempre, «apocalíptica», marginal, alternativa, controversa, contestatária, rebelde, subversiva, perturbadora, inquieta, desconstrutora, anti-poder, assumidamente desobediente e anti-obeidências, inconformista, anti-convencional, revoltada e provocadora q.b., invariavelmente «contra». Contra todas as formas de «domesticação», tanto as mais abertamente perversas e tentadoras, subtis e subliminares, como as mais intolerantes, severas e abertamente violentas.<sup>140</sup> Selvagem como deve ser sempre a sua essência, dinâmica ainda, a arte da modernidade mais recente deve ser um superlativo acto de liberdade intelectual. De liberdade *tout court*.

A arte viva e inovadora é «acrata». É feita contra a ordem imposta arbitrariamente por todos os poderes, qualquer que seja a sua ideologia, contra o autoritarismo de todas as tiranias, contra todos os regimes políticos totalitários, igualmente perversos, ignomiosos e iníquos, concentracionários, descricionários, (diferindo apenas no grau de violência ou na teleologia política própria, o mal absoluto da distopia eugénica ou a perigosa ilusão de um alegado paraíso terreal, forçada utopia negativa).

---

<sup>139</sup>As artes são transtemporais. São de um determinado tempo e de um circunstancial espaço, mas são também de todos os tempos e de todos os espaços, porque transitam entre eles, num contínuo sem rupturas definitivas e irreversíveis, nem obstáculos intransponíveis. E conseguem um sentido carismático duradouro, que provoca empatias semelhantes, mesmo em circunstâncias epocais e geográficas muito diversas. Da Arte se pode dizer ser uma forma sublime de conceber a transtemporalidade, síntese plástica imaterial memorial do devir: é presente que une passado e futuro. «O triplo presente», pensado por Santo Agostinho: «o presente tal como o experimentamos», «o passado como memória presente», «o futuro como expectativa presente». Avrelivs Avgvstinvs, Bispo de Hipona, Filósofo maior da antiguidade tardia, Doutor da Igreja C. A. Romana, *Confissões*, (Confessiones), 379 AD.

<sup>140</sup>«Os prémios e as consagrações são a forma mais eficaz de “domesticar” o artista independente e alternativo, cortam as asas do inspirado, castram o rebelde». Octávio Paz, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, 1968. Seguindo a dicotomia operatória de Umberto Eco, poderá dizer-se que só o artista «integrado» quer ser “domesticado”, porque aspira interesseiramente à consagração premiadora, não se vendo tal vontade no artista «apocalíptico».

A arte viva e inovadora é feita contra a tenacidade «surda» dos instalados, dos guardiões do *status quo*, do que existe (e tal qual existe). Contra a ordem velha, contra a convenção anacrônica resiliente, contra o conservadorismo obsoleto, contra a consagração da decadência, contra a caduca tradição académica, contra todo um mundo em declínio fatal e a pedir uma reforma radical que faça nascer uma nova vida. Contra toda a sorte de neofóbicos, retrógrados, passadistas, invariavelmente contra a emergência da novidade (de qualquer novidade).

A arte é feita, invariavelmente, para combater, sem tréguas, o conformismo mais ou menos generalizado, a indiferença, a passividade, a apatia, a subserviência complacente e o geral capitulacionismo derrotista, face aos valores decadentes e obsoletos que nos prendem a acção e apoucam os sentidos, que nos violentam e tiranizam, que nos políciam e censuram, que nos sofocam e alienam.

A arte é feita de inconformismo, de irreverência, de ousadia, de audácia, de arrojo, de desafio, de provocação. Para esgrimir os mais convincentes argumentos libertadores contra o marasmo e o atavismo apático, contra os fantasmas do medo atávico e da imobilidade. Agente responsável pela subversão da norma herdada, provocadora, criadora do maior desassossego, incomodadora das consciências, desestabilizadora das mentalidades, constantemente (im)pertinente, de grande inconveniência. A arte é uma arma de grande eficácia indisciplinadora.

Quando se quer nova e interventora, exuberantemente nova, eficazmente interventora, a arte faz-se de rupturas, fracturas, descontinuidades, ao continuar a tradição inovando-a, isto é negando o imobilismo que lhe anda a par, negando a continuidade excessivamente obediente e conformista, feita apenas de cópia continuada, monótona e medíocre. Estéril. Enfatizando antes as contínuas recusas da consagração paralizante e das disciplinas académicas contrárias à espontaneidade da vida e o despertar precoce do futuro. Porque a celebração festiva e saudavelmente ritualista da tradição deve ser feita de continuação renovada, sob a variação de modelos, inovadoras formas acrescentadas. Como afirmava o poeta e ensaísta francês Paul Valery: «Celebrar [e continuar] a tradição não é conservar as cinzas, mas antes reanimar as chamas».<sup>141</sup> Com a radicalidade da aproximação íntima da Vida, assumida com a mais exuberante vitalidade libertadora.

A arte da modernidade mais recente, que se quer interventora e reformuladora, aposta numa «acção de combate», numa estratégia de confronto

---

<sup>141</sup>Paul Valery, aforismo registado na obra «Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstracto», in *Oeuvres I*, edição póstuma, estabelecida e anotada por Jean Hytier, (1957).

directo e frontal com o mundo velho, e a sua eficácia transformadora reveste-se de um estranhamento pronunciado, de controvérsia e polémica viva, potenciando o constrangimento, o desconforto, a inquietação, das mentalidades mais neofóbivas.

A arte é feita da mais renhida rebeldia indignada de não se sujeitar a serventias, mandos e fins exteriores ao seu querer mais genuíno e essência substancial: uma superior contemplação e questionamento do mundo e da vida, com o perfil de uma filosofia desencantada e de um esperançoso sentimento poético.

A arte é a natural expressão de uma espécie de «exílio intelectual» que apela, de maneira ética e política edificante, à recusa e à resistência perante as iniquidades constantes e recorrentes do Mundo.<sup>142</sup> Está do lado ético e estético do «dever ser» e não do lado conformista que aceita a tautologia do «ser» (ou ainda do «ter» e do «parecer»). Toda a arte verdadeira, genuína, que se quer nova e interventora, vem questionar abertamente o que existe, que é escasso, hostil e está mal, que não preenche com suficiência as mais elementares ambições, os mais essenciais desideratos humanistas. A arte anseia pela plenitude da realização existencial da condição humana. Quer ver toda a humanidade, todo o plural e bio-diversificado género humano, finalmente dignificado e redimido numa completa fraternidade universal.

A arte verdadeira é sempre uma declarada afirmação de liberdade, na procura incessante da superação (ainda que relativa) da necessidade: os dois polos hegelianos dilemáticos antagónicos da condição humana, as categorias condicionantes últimas da existência dos homens. A arte verdadeira pretende ser uma expressão simbólica de uma possível redenção sublimante, forma minguada de ultrapassagem das finitudes mais comuns dos homens. Um registo de excelência de entre as mais exaltantes afirmações da existência humana *sapiens-sapiens*, conseguindo alguma perenidade memoriável, deixado como documento de prova de vida ao porvir mais ou menos longo dos tempos vindouros.

Resta-nos, ainda, por último, neste capítulo preambular, tecer algumas considerações, julgadas pertinentes para este presente estudo, sobre as relações epistemológicas entre as disciplinas históricas, e nomeadamente entre a História Geral e História da Arte, assim como algumas considerações fundamentais sobre a memória e a substância memoriável, comum a todas metodologias próprias dos textos historiográficos, independentemente das suas especializações. E ainda uma

---

<sup>142</sup>Parece-nos ser uma recusa acusatória das iniquidades da mundividência recente a figuração mexpressionista de grande violência, denunciadora da brutalidade da vida, expressa em muitas obras de Francis Bacon.

necessária contextualização semântica que consiga fazer a delimitação dos vocábulos nomeadores utilizados neste estudo e sobre alguns conceitos interpretadores das ciências sociais utilizados no texto: eras, idades, épocas, ou sobre as mais imaginativas nomeações avançadas pelos vários cientistas sociais sobre o mais recente paradigma epocal, (independentemente de chegarem a semelhantes conclusões analíticas sobre as circunstâncias essenciais desse mesmo paradigma).<sup>143</sup>

#### 1.6 – História Geral e História da Arte. Perspectivas historiográficas.

Cabem, aqui, algumas considerações prévias sobre a disciplina humana que estuda o passado dos homens e das sociedades, a História, assim como sobre as determinações gerais da sua exegese, registadas pelo discurso historiográfico. Considerações sobre a História Geral e sobre as várias disciplinas históricas particulares, especializadas, como, por exemplo, sobre o especializado discurso da História da Arte, que é o desta presente investigação. Estando conscientes das divergentes perspectivas metodológicas seguidas pela historiografia geral e pela historiografia da arte, que apontaremos de modo mais circunstanciado mais à frente, apontem-se, agora a par, os normativos metodológicos mútuos, que devem guiar todas as disciplinas históricas, gerais ou particulares que sejam, sem excepção.

Reconheça-se logo, inicialmente, que todos os discursos historiográficos, na sua luta permanente da memória contra o esquecimento,<sup>144</sup> têm idêntica ambição de rigor documental: retratar, com o mais exacto sentido crítico, objectivo, descritivo, interpretativo, os tempos pretéritos. Mas com a cautela epistemológica de saber que a disciplina humanística da História é uma ciência humana, portanto, um disciplina que visa um conhecimento positivo, mas que não é exacta. É uma disciplina à qual é atribuída alguma opacidade epistemológica. Uma disciplina passível de conhecer

---

<sup>143</sup>Os vocábulos heterónimos: moderno, modernidade, pós-moderno, pós-modernidade, hiper-modernidade, modernidade-líquida, alter-modernidade, sobre-modernidade. E os nossos modos de nomear o mesmo paradigma social e cultural: modernidade-última, terceira modernidade, ou modernidade-mais-recente. Revelando ainda a utilização criteriosa da polissemia de alguns desses vocábulos nos seus respectivos contextos, integrados que são neste particular sistema de classificação.

<sup>144</sup>A memória é cúmplice do esquecimento. Tem com ele um pacto. Actua como um crivo ou peneira que hierarquiza e dá primado ao memorável (o estritamente merecedor da posteridade possível, provisória e precária que se revele). Segundo uma lógica cognitiva não inteiramente analista global e holística, antes sintetizadora, subliminar e empática com o fluxo diacrónico que vence a dinâmica evolutiva. Esquece o accertório e adjectivo, e retem somente (e sobretudo) o substantivo e essencial. O núcleo duro do passado, os factos decisivos das gerações ancestrais, mais avoengas ou mais próximas de nós, dos séculos e eras antigas que veem da noite dos tempos ou das décadas e anos últimos, pretéritos recentes. Que mantêm indelével a sua identidade (não esquecida e ainda presente) no tempo actual. Na verdade, o que permanece do passado no presente. A história é o discurso da resistência última da memória contra o esquecimento. E a Arte é uma das actividades mais exaltantes e eficazes das várias frentes de luta dos homens pela memória, contra a morte, o «não-ser», o não permanecer, o esquecimento. Uma marca da posteridade possível. A expressão da vontade de superar a brutalidade derradeira da finitude total. Ainda que os resultados sejam frequentemente precários e vencidos.

resistências intelectuais ao perspectivismo peculiar das suas análises críticas. A História, narrativa legitimadora do devir dos homens, da evolução da humanidade e da sua vida organizada nas mais plurais sociedades,<sup>145</sup> enquanto teoria narrativa por excelência, é uma construção especulativa conjectural. A História é uma narrativa interpretativa com «vontade de objectividade», feita de serenidade de juízos e de isenta e imparcial distância crítica no seu registo memorial. Mas não deixa de ser uma construção ficcional. O discurso histórico não diz tanto o que aconteceu (como o queria Aristóteles, relendo Heródoto), como antes o que se acredita ter acontecido. Uma «construção».<sup>146</sup> Portanto, permeável a alguma arbitrariedade, como qualquer outra construção de matriz especulativa, trabalhada conceptualmente como leitura «paralela», interpretativa mediata, distanciada do empirismo imediato de evidências tautológicas das ciências físicas. E sujeita sempre a alguma indesejada suspeita de não-isenção e de parcialidade. Uma disciplina com o alcance teórico instável de qualquer teoria especulativa. Precário e ultrapassável. Sem as certezas definitivas resultantes de tautológicas provas evidentes, irrefutáveis. Antes dependente de argutas interpretações hipotéticas, conjecturais. Reconheça-se-lhe, contudo, uma óbvia vontade de conseguir a objectividade requerida, a partir da maior credibilidade conceptual, conseguida pela mais imparcial, desinteressada e isenta neutralidade de leituras, e pelo (re)conhecimento do mais alargado consenso geral de juízo.

O facto histórico, escolhido pela memória, seleccionado como historiável, entre os factos pretéritos, (os ajuizados como mais obrigatoriamente registáveis contra o inelutável esquecimento), não existe sem a construção que o aponta, elege, selecciona, regista e interpreta.<sup>147</sup> Sempre sem perder de vista o contexto, a

---

<sup>145</sup>Registo da complexa e multi-diversificada evolução do género humano e das suas aventuras gregárias, é o discurso crítico e pormenorizado de todos os factos sociais, políticos, económicos, bélicos, ideológicos, religiosos, filosóficos, artísticos, científicos, em suma culturais, civilizacionais, que pertencem ao passado. Um estudo positivo, metódico, com reconhecida ambição de cientificidade. Uma evocação que faz uma espécie de «ressurreição imaginante do tempo pretérito», uma figuração revivalista do «já morto», do tempo já vivido e acontecido, que já não está presente ante o nosso olhar. Uma evocação com sentido interpretativo. Um registo com o poder empático de se mostrar como a memória vencendo o esquecimento. O princípio é (aqui também) o verbo: o registo verbalizado do conjunto riquíssimo e muito plural de sinais que nos foram legados dos tempos idos: crenças, factos, fastos, feitos, acções, tradições, costumes, comunidades, gentes, dos protagonistas líderes aos seguidores anónimos, heróis, santos, justos, povo miúdo, como que apagados de uma foto antiga, todos falecidos há muito tempo, instantâneos figurados estáticos, silenciados, mas preservados por inúmeros testemunhos resilientes, às vezes bem ruidosos, «ressuscitados» pela evocação historiográfica.

<sup>146</sup>A propósito de factos e das suas «construções» interpretativas, não devemos esquecer o radicalismo ontogenosológico nietzscheano: «Não há factos, apenas interpretações». Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, (1882), pág 23.

<sup>147</sup>Construção que é sempre uma selecção, uma espécie de abstracção, que retira por essa selecção, criteriosa que ela seja, uma parte, ou várias partes do todo. Uma construção que é uma selecção de factos acontecidos, organizados de maneira sólida, com uma racionalizada hierarquia de pertinências, para tornar o «relato» (a reportagem) do passado consistente e coerente, fazendo sentido, pelo maior nexo de intelegibilidade possível conseguido. Ao historiador cabe-lhe ser a autoria que se anula enquanto observador subjectivo. Autoria simples, proba, isenta, da memória que redige a partir da consciência crítica, mas que deve ainda avaliar, coligir, escrutinar, analisar, e seleccionar os dados fixados pela memória colectiva. Cabe-lhe ser o redactor que conserva

perspectiva (o “olhar” sobre todo o meio ambiente e paisagem), a circunstância, a conjuntura. Absolutamente irrepetíveis. A História é um discurso de vocação narrativa, pela sua própria condição teórica específica. Uma narrativa legitimadora, construção interpretativa revelando sentido denotante de leitura e afirmada vontade de objectividade crítica. Narrativa especializada que se quer desmistificadora, anuladora da efabulação mitológica e das elaborações mais fantasiosas, das formulações lendárias que, por mais sugestivas que se revelem, se deduzem como inteiramente implausíveis, inverosímeis. Narrativa negadora de todas as explicações hiperbólicas e parciais sobre o passado. Narrativa desconstrutora e dissecadora de todos os factos entrevistados, leitora da realidade “nua” dos dados que nos chegam dos tempos idos (analisado o passado à luz da sua lógica contextual, mas compreendido e interpretado segundo a perspectiva interpretativa que se revela mais actual,<sup>148</sup> mais denotativa e despida da carga preconceituosa da época coeva analisada, mas também (obrigatoriamente) sem anacronismos deturpantes, perigo inerente ao olhar demasiado descontextualizado de hoje. Com a consciência lúcida que não se pode mudar o passado, mas pode-se mudar o modo como o recordamos, actualizando constantemente os nossos juízos críticos sobre as suas circunstâncias epocais, para melhor o preservar, tanto das ameaças do esquecimento fatal, como das deturpações feitas pelo preconceito acrítico. Portanto, a boa filosofia historiográfica pretende que a disciplina seja um registo limpo de subjectividades opinativas, de maniqueísmos ideológicos, de parcialidades pouco abonatórias, de retóricas apologéticas, de lisonjas panegíricas. Antes uma leitura de memória “enxuta” do passado, realista, inovadora de leituras, mas interpretadora chã e materialista céptica, negadora radical das interpretações julgadas viciosas (alegóricas épicas, chauvinistas, etnocêntricas,

---

pelo seu texto “desinteressado”, mas atento e minucioso, o que a memória das gentes e dos povos reteve, acrescentou e interpretou criticamente. Um criador probo da crónica escrita como «vero documento registado para memória futura», que ajuda a que não se apague, pelo fatal esquecimento do tempo longo, o (quase) todo memorizável, superando algum sentido redutor das “histórias oficiais”, problematizando policentrismos perspécticos em dinâmica controversa, ao confrontar a “história dos vencidos” com a “história dos vencedores”, no refazer (o mais completamente que conseguir) do “todo” de uma época. Um historiador é um semiólogo que coleciona e depois selecciona os sinais do passado, um interpretador do sentido (interior) e do significado explícito (e as mais das vezes implícito) dos “restos” que ainda são visíveis e aparentes, deixados pelo passado e que indiciam o rastro que foi deixado indelével até ao presente. O historiador é quem torna públicos os resultados tidos como mais credíveis da investigação sobre o passado. O mais possível livre de julgamentos morais ou excessivos e levianos juízos de valor. Nem a história se escreve a preto-e-branco, nem o historiador é juiz, e, muito menos, “militante” propagandista. Considera-se “inqualificável” de oportunismo usar o testemunho histórico para construir artificialmente qualquer cenário influenciador de hoje. Rigor intelectual, lisura ética de investigação, objectividade interpretativa, são as três maiores qualidades intelectuais, indispensáveis, do historiador probo e exigente.

<sup>148</sup> «Toda a História que é redigida é história contemporânea», Benedetto Croce, *Filosofia e Historiografia*, (1949) A história, crónica do tempo pretérito, vê esse mesmo pretérito sempre do ponto de vista mais actual. Contudo, entrevê também o tempo coevo, isto é, tenta sempre “colar-se” (no sentido de identificar-se intimamente) o mais possível ao que se pensa ter acontecido. O presente reescreve constantemente o passado. A história está sempre a refazer-se, segundo critérios crescentemente objectivos.

xenófobas, místicas, mitológicas, teológicas, outras). Uma revisita ao passado com a prudente revisão sistemática do conjunto de juízos críticos sobre esse mesmo passado. Um registo o mais objectivo possível, uma forma expedita de recordar e revivenciar uma realidade que já não existe à nossa frente, a partir das fontes credíveis e de indícios, fragmentos e dados materiais e que nos chegaram íntegros, sem adulterações, sem falsificações, sem acidentes apócrifos. Um discurso positivo de ciência humana perspectivado diacronicamente, que dá o primado conceptual à interpretação material, racional-dedutiva, rejeitando os relatos pomposos e empolados. Discurso que deve potenciar sempre uma mais-valia de consciência crítica, um superior consenso. Discurso imune às opiniões vulgares do senso-comum, aos *clichés*, aos estereótipos, ou às sugestivas armadilhas do imaginário colectivo.

Uma disciplina humana que ambiciona ter um estatuto de aceitação geral da sua perspectiva, pela força argumentadora (o mais possível) irrefutável, conduzindo à geral neutralidade denotante e desejada passividade das opiniões e juízos críticos. A História não deixa de ser um discurso narrativo com algo de efabulatório. Mas uma efabulação recordante, que se circunscreve aos estritos dados que a memória objectiva conservou. Com um sentido teleológico entre o pedagógico e o gnóstico, e uma ambição legitimadora de interpretação passível de geral aceitação. Forma de “fábula objectiva”, com perspectiva de ambição tautológica e saudável distância conceptual, que reconstrói os factos memoráveis, os fenómenos e os seus cenários envolventes, com o acerto de descrição mais aproximada possível dos nexos (das causas e respectivos efeitos). Subordináveis a um contínuo evolutivo. Uma perspectiva acentuada, um “escorço” de longo alcance cronológico, de encadeamento dedutivo, a um tempo sincrónico e diacrónico, cuja eficácia noética depende do acerto e da compreensão cada vez mais aproximados dos elementos testemunhais dos factos acontecidos.<sup>149</sup>

Do passado existe o que chegou aos nossos contemporâneos dias. O que resta. Os restos fragmentados que não foram tragados pela voracidade do tempo que passou. São esses mesmos restos os precários testemunhos em que assentem as

---

<sup>149</sup>O problema da eficácia do conhecimento histórico e da sua capacidade de conseguir otimizar a interpretação fidedigna da realidade da vida do passado e dos seus fenómenos entrevistados, pode ilustrar-se pela sugestiva analogia que é a da focagem fotográfica e da conseqüente nitidez da imagem obtida. Tanto mais é certo e conseguido, e portanto eficaz, o juízo crítico sobre qualquer fenómeno, facto ou acção da realidade, quanto mais perfeitas são a correspondência e coincidência entre a «silhueta» da construção intelectual de um facto e a «silhueta» do próprio facto. A nitidez da imagem obtida é, por ela mesma, o garante do mais correcto («nítido» e distinto, por ser claro e não-confuso) conhecimento do facto. A forma clara e nítida (eloquente de evidência tautológica) em que se traduz o conhecimento (ajuizado como) correcto de qualquer coisa, ser, entidade, acção ou objecto, é o resultado da identificação total e adequação perfeita da ideia da coisa com a própria coisa. As evidências encontradas e interpretadas fidedignamente são o garante certo das mais rigorosas e eficazes leituras.



narrativas de reconstrução crítico-interpretativa do passado, registada para memória futura, pelo discurso historiográfico. Sendo essas narrativas *sui-generis*, são em rigor registos de perfil especulativo, ainda que baseados num fluir interpretativo que pretende alcançar uma creditada objectividade descritiva a partir do nexu lógico-dedutivo da conjectura deduzida. Mas essas narrativas tendencialmente objectivas e rigorosas não podem ser consideradas cabal e inteiramente fidedignas, porque são baseadas numa realidade que se apresenta incompleta e fragmentada. São narrativas incompletas, portanto imprecisas, «imperfeitas», resultantes de suposições plausíveis, conjecturas probabilísticas, verosímeis, credíveis, mas que não devem ser tomadas por inteiramente assertivas, nunca categóricas e definitivas, porque são suposições conjecturais, impossíveis de provar com uma factualidade tautológica, não são de cristalina evidência comprovável, não conseguem prova completamente irrefutável e portanto não conseguem o estatuto de disciplina do conhecimento indubitável. São «aproximadamente» verídicas, mas não absolutamente fidedignas. Assentam na honestidade conceptual de uma probabilidade assumida. São declaradamente hipotéticas e logo avessas às certezas definitivas de qualquer doutrina dogmática.

Integram na sua análise todos os factos e objectos considerados de pertinência historiável e que se conseguiram preservar, isto é, resgatados do esquecimento. São sempre um registo dos “resíduos” que ficam como marcas indesmentíveis do tempo, tanto os testemunhos objectuais, físicos materiais ainda existentes (documentos, objectos, monumentos), como as fontes credíveis (anais, crónicas, registos memoriais), os índicios (tanto os directos como os indirectos) que restam, que chegaram mais ou menos preservados ao nossos dias. E ainda alguns dados que devem ser tratados com a maior parcimónia exegética como os simbólicos imateriais, registados pelo imaginário da memória colectiva. Acrescentado com o cotejo inevitável da indicação precisa das fontes, indubitáveis testemunhos videntes ou registados de memória viva, coeva dos fastos memoriáveis, documentados em redacções propositadas para preservação da memória possível posterizável no porvir.

A historiografia crítica apenas pode tentar conceber, com a mais desejada perspicácia e argúcia, a ideia global de uma realidade que já não existe, «acrescentando» sentido coerente e consistente de leitura à descrição «panorâmica» do passado, acautelado de conotações e desnecessários juízos de valor, perseguindo uma ética teórica de desprendimento da opinião subjectiva. Um discurso que preenche as lacunas da sequência de leitura da realidade pretérita, com a silitude

analgica da resolução de um “puzzle”, em que o modelo final a ir acrescentando se encontra conceptualmente justificado na ideia de história do autor historiográfico.

Reconfigurado o todo pretérito, (com a sua interpretação) a partir dos restos que o tempo preservou, do que (já) não existe, já não é, foi. Já passou e por isso é passado. Mas que ficou gravado, com marcas indeléveis, vestígios herdados, em parte propositadamente preservados, passíveis de revivência instrutiva e edificadora, por efabulada reconstrução, reconstituição, por força de uma mobilizadora ficção com foros de indesmentida objectividade registadora.

Indispensável se mostra o rigor analítico na descodificação e leitura interpretativa do nexu conceptual, entrevisto de modo sequencial por entre falhas e hiatos da realidade pretérita, que se nos apresenta invariavelmente incompleta e fragmentada. Tudo o que resta do passado, seja objectual, seja documental, seja indiciário, é convocado numa conexão criteriosa que apoia a construção de uma narrativa empírica, mas, contudo, estrutural, experiencial e experimentalista, caleidoscópica, calibrada de modo congruente e com a consistência deduzida a partir da organização que parecer mais lógica e verosímil dos fragmentos epocais verídicos, que resistiram ao passar devorador dos anos, das décadas, dos séculos e chegaram mais ou menos incólumes mas sempre sugestionadores ao nosso tempo hodierno e retrospectivo.

Narrativa que relembra o “assunto historiável”, contextualizado no seio próprio do devir colectivo dos homens, pelo seu especializado discurso crítico, constantemente escrutinado, auto-analisado, auto-interpretado. Com uma visão conformadora dos mecanismos que o passado legou ao presente, sempre perspectivada a partir do presente, municiada com as técnicas mais actualizadas e as metodologias tidas como as mais rigorosas. Com o crédito teórico e o alcance noético que se alarga da estrita subjectividade objectivante do analista que a redige, à objectividade generalizada de ciência humana, conseguida pela aceitação consensual geral. Narrativa que pretende tornar credível para muitos, (no extremo para a inteira comunidade de todos), por força dos argumentos sólidos e incontestáveis de assumida tese. Teoria, que é a interpretação de um, o autor historiador, cronista dos nossos tempos: o Heródoto de hoje.

Há, contudo, especificidades e diferenças (por vezes contrárias) das filosofias da História. A historiografia geral mais actual, mais actualizada, as histórias gerais

posteriores aos ensinamentos da filosofia historiográfica dos *Annales*<sup>150</sup> e de alguns outros autores na sua órbita inovadora, como Maurice Godelier, Lucien Goldmann, R. G. Collingwood, ou posteriores seguidores,<sup>151</sup> generalizando-se a todas as metodologias historiográficas actualizadas, é a história dos grandes colectivos anónimos (esquecido ou secundarizado o protagonismo dos chefes, dos caudilhos, dos heróis, dos justos, dos homens santos, dos génios criadores, apenas reservada para a específica história política e das instituições e na história da cultura). É a história do desenvolvimento global das sociedades. Do desenvolvimento económico e social, jurídico, das ideias e das mentalidades. O protagonismo é, quando muito, apenas geracional e de grupo. O protagonismo dos protagonistas da história (passe a redundância), apenas aflora na história política e das instituições e na história da cultura.

Nesse sentido se pode expressar a particular diferença de perspectiva analítica entre as metodologias próprias da História Geral e da História da Arte: a diferença de perspectivas analíticas, com a questão da ênfase no anónimo devir colectivo, característica da historiografia geral *versus* a ênfase “outra” no protagonismo dos criadores artistas, prodigiosos autores surgidos de entre a inteira comunidade de anónimos, pelos seus méritos superlativos, característica da história da arte. É que, muito contrariamente à História Geral, a História da Arte é, clara e indubitavelmente, uma história de protagonismos e protagonistas. As correntes artísticas, os movimentos e “ismos” ficariam esvaziados de parte significativa da sua substância essencial, e mesmo da sua inteligibilidade como fenómeno humano, se se apagassem os nomes dos criadores individuais, dos seus expoentes exemplares. Sem o artista/herói a História da Arte anula-se, enquanto registo sem substância relevante e significativa do devir artístico diacrónico.

A História da Arte é a história da inter-acção que a arte faz com o tempo e o espaço em que emerge. A arte é já um registo da vida, do mundo e dos homens, da época e do lugar em que se manifesta. A história da arte será, portanto, um registo de outro registo. É uma história particular, com um objectivo de registo peculiar, porque se reveste sempre de um discurso legitimador e interpretador específico,

---

<sup>150</sup>A escola historiográfica francesa designada *École des Annales* foi fundada em 1929 pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre (os fundadores da primeira geração) a que se associaram Fernand Braudel e Georges Duby (uma segunda geração) ou ainda Jacques Le Goff, Pierre Nova, Philippe Ariés, Jean-Marie Pésar, Pierre Chanu, Emmanuel Le Roy Ladurie, François Furet, Pierre Grimal, Régine Pernoud, Michelle Perrot (entre outros, uma terceira geração).

<sup>151</sup>Henri Pirenne, Régine Pernoud, Gilbert Durand, ou os portugueses Vitorino Magalhães Godinho, José Mattoso, A. H. de Oliveira Marques, Joel Serrão, entre outros.

especializado, com uma perspectiva metodológica própria: uma narrativa diacrónica substantiva de protagonistas. Neste discurso histórico particular, ainda a par das últimas perspectivas historiográficas gerais de índole crescentemente colectivo (e ao arrepio mesmo da crescentemente singularidade dos agentes do devir humano), não há, mesmo nas mais recentes obras da sua historiografia particular, esse crescente apagamento dos indivíduos de grande e superior protagonismo. Não há uma História da Arte de anónimos, com a excepção residual das artes populares e das diversas artesâneas de vocação artística. A história da arte erudita, da arte das Belas-Artes, é a «história dos grandes mestres», do mestres da pintura e das outras artes, personalidades com autonomia, independência e liberdade, porque já alforriados da sujeição à encomenda e de qualquer responsabilidade proselitista.<sup>152</sup>

A problemática específica da História da Arte, e por maioria de razão se está orientada para o estudo dos tempos recentes, pressupõe o levantamento e análise dos vários processos de aproximação e estudo dos fenómenos e dos objectos artísticos «eles mesmos», passando também pela cartografia das questões epistemológicas enquadradoras e da metodologia da investigação especializada que a disciplina suscita e exige. A sua disciplina teórica exegética obriga a dominar o mais completo e complexo conjunto de determinações sincrónicas e diacrónicas, num processo contextual de referências questionadora, exposto numa linguagem concisa, clara e inteligível. Sendo que esta disciplina exegética não é exclusiva da história da arte mais recente e também é aplicam às leituras historiográficas que analisam os tempos nateriores ao século XX.

A reflexão exegética sobre os desenvolvimentos mais recentes e actuais da história da arte, como também sobre as conseqüentes relações com as abordagens mais actualizadas da crítica da arte e das ciências humanas especializadas aplicada, exige uma análise exaustiva das relações complexas de continuidade e de ruptura que existem entre os modos de fazer arte antiga e de fazer arte moderna. E, claro, sobre as suas distintas motivações, diferentes desideratos, diversas finalidades. Sobre as suas teleologias próprias.

«A História da Arte não é tanto uma história de coisas, mas uma história de juízos de valor sobre as coisas» diz Giulio Carlo Argan.<sup>153</sup> Um discurso de juízos de

---

<sup>152</sup>É de opinião geral de todos os teóricos da estética ser a arte uma actividade que não convive bem, nem com as democracias nem com as ditaduras. A arte é elitista e libertária. Não suporta o nivelamento basista do gosto deseducado das grandes massas populacionais da democracia. Igualmente é radicalmente avessa aos determinismos totalitários das ordens restritivas dos ditames da propaganda e dos proselitismos obrigatórios e forçados das ditaduras. Os artistas são «aristocratas libertários».

<sup>153</sup>Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, (1988), pág. 12.

valor sobre as obras de arte, fundamentado com crescente consciência crítica a partir da *crítica da faculdade de julgar* kantiana, uma «história crítica da arte».

Modernamente as correntes de problematização estética ligam-se a duas tendências distintas, mas compagináveis: a) o estudo das formas em si mesmas, no desenvolvimento específico ao longo do período histórico designado – uma iconologia diacrónica;<sup>154</sup> b) o relacionamento da arte e das suas circunstâncias específicas com a personalidade dos criadores, conjugando-se com as contingências circunstanciais do meio social envolvente.<sup>155</sup> Ou ainda o que a maioria dos estetas e teóricos da arte mais actualizados faz: o cruzamento simultâneo, conjugado, compaginado, das duas citadas correntes a) e b).

O desenvolvimento exegético especializado da História da Arte, ou sobretudo da Estética e dos Estudos Teóricos da Arte, evoluiu entre duas ocasionais tentações contra-operatórias extremas, em termos onto-gnoseológicos cognitivos: o subjectivismo e o dogmatismo. O olhar demasiado auto-centrado e a pusilaminidade de afirmação objectiva por um lado, o excesso de confiança assertiva e impositiva por outro. O que origina o extremo retórico da afirmação céptica do poeta e ensaísta Paul Valery: «A estética não existe!».<sup>156</sup>

Por outro lado, o que verdadeiramente não existe é a Arte pura ou purista. A Arte resulta de uma relação cultural empática, privilegiada e profícua, dos artistas criadores, com todos os outros, os espectadores fruidores. E não é ideologicamente neutra, inócua, «esterilizada». Nem apolítica, portanto. Nasce na (e da) *polis*, na (e da) cidade (*civis, urbe*) e do mundo (*orbi*). Nasce com as reacções (e as relações tecidas, apropriações, manipulações, ...) que cada criador inter-age com o meio em que se move, sobre o qual actua, arrostando com as hostilidades e precabilidades circunstanciais previsíveis. Não há artistas neutros. Ninguém é neutro.

E as imagens artísticas registadas pela história da arte são feitas de uma mobilidade essencial, plástica e dinâmica, de novidade constante e sucessiva, de transtemporalidade (não conceptualizável inteiramente) e de desprendimento estético subjectivo (mas que aspira a uma consenso de objectividade), por contraste imediato com a tensão objectiva das actividades científicas.

---

<sup>154</sup>Base de estudo especializado de ensaístas críticos como Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich, Mikel Dufrenne, entre outros.

<sup>155</sup>Base de estudo especializado de autores, teóricos da arte, como Elie Faure, Pierre Francastel, Arnold Hauser, (e também os estetas materialistas frankfurtianos) György Lukács, Teodor W. Adorno, Walter Benjamin, Eric Froom, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, entre outros.

<sup>156</sup>Paul Valery, *Mauvaises Pensées et autres*, (1942), pág. 15.

Subordinada que é às perspectivas metodológicas acima citadas, a História da Arte segue um processo de produção teórica com métodos dominados por cruzadas e conjugadas informações, originadas nas mais diversas origens investigativas, de reconhecida eficácia interpretadora, elencando: o conhecimento das suas fontes particulares e documentos específicos; o conhecimento circunstanciado da produção dos artistas (acrescentado de dados relevantes das suas biografias); o conhecimento das formas, contextualizadas no ambiente geral da respectiva época e no circunstanciado lugar; o conhecimento especializado das ideias e imagens (iconografia e iconologia); o conhecimento circunstanciado das relações inter-activas da arte e da sociedade; o conhecimento das relações de tensão entre arte e ideologia (tema fundador exegético das filosofias da arte); o conhecimento dos discursos específicos da arte enquanto veículos da linguagem (análise dos discursos visuais – semiótica artística).

Todos os tratados artísticos, dos mais arcaicos e vetustos aos mais hodiernos e actualizados, têm em geral quanto à pintura um marco que baliza uma «pré-história» de uma história dessa arte: o tempo dos primitivos<sup>157</sup> e o tempo dos modernos

---

<sup>157</sup>A designação colectiva «os primitivos», é de certa forma, a maneira de citar uma espécie de «pré-história» da arte, a das oficinas obscuras e dos *ateliers* anónimos. E a história da arte, essa registará as obras autorais, e os autores excelentíssimos, os mestres, as escolas de nomeada e os *ateliers* conhecidos e afamados. Curiosamente em Portugal, essa designação foi avançada em 1910, aquando das primícias investigativas dos primeiros grandes inventários da pintura portuguesa, a par dos grandes «achados» de tábuas antigas, antes, pela incúria cultural, inteiramente desconhecidas, nomeia uma geração charneira entre o que poderemos chamar de uma «pré-história» da pintura e uma já assumida história da (grande) pintura, uma charneira que é a do mais brilhante ciclo criativo da pintura portuguesa, dos grandes artistas do nosso «século de ouro», séculos XV e XVI, Nuno Gonçalves (o alegado autor dos Painéis de São Vicente, vero «retrato» das personagens da corte portuguesa e dos súbditos de vários mesteres, obra maior da nossa pintura, com similitudes evidentes com famosa *Pietà de Avignon*, *Christo morto no regaço de Maria, com João, Madalena e Doador*, do Mestre de Avignon, dito Enguerrand Quarton), Frei Carlos, Francisco Henriques, Vicente Gil, os designados Mestre da Lourinhã, Mestre de Sardoal, Mestres de Abrantes, Mestres de Tarouca, Mestres de Ferreirim, Mestres de Évora, Vasco Fernandes (famigerado como Grão-Vasco, patrono da chamada Escola de Viseu, ao qual se reconhecem influências iniciais flamengas, e posteriormente italianas e germânicas), Gaspar Vaz (discípulo do anterior), António Vaz, Jorge Afonso, Gregório Lopes, Garcia Fernandes, Christovão de Figueiredo, Diogo de Contreiras, entre outros. A designação, que seria mais certa se fosse antes *Os Pós-Primitivos Portugueses*, teve foros de grande divulgação nos anos 40 do século passado, por alturas comemorativas (da Fundação e da Restauração da independência de Portugal), na grande «Exposição do Mundo Português», megalómana realização de um parque temático (e propagandístico) do Estado Novo, à beira-rio de Belém, com a internacionalização da exposição de pintura *Primitivos Portugueses* em Londres, dando origem a estudos, para os quais muito contribuiu o elevado sentido estético e a pesquisa proba de historiadores da arte como o Dr. José de Figueiredo (1872-1937), (jurista, historiador e crítico de arte, ensaísta patrimonialista, Director do Museu Nacional de Arte Antiga (mnaa) o primeiro investigador a debruçar-se sobre as obras atribuídas a Nuno Gonçalves (nomeadamente os Painéis ...) e o Dr. Reynaldo dos Santos (1880-1970), (médico e professor catedrático de medicina, pedagogo, cientista, escritor ensaísta, historiador e crítico de arte, que foi o planeador e orientador do primeiro grande inventário artístico de pintura portuguesa, autor de, entre outras obras de história da arte, *Primitivos Portugueses*, 1940 e *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, publicado no ano da sua morte, 1970). Diz-se atrás que a designação seria mais correcta se se referisse a «pós-primitivos», pois reporta-se a criadores já conhecidos, já detentores de alforria autoral, libertadora do olvido certo do anonimato dos artistas anteriores. Representam já a ascensão social de simples mestreiros mecânicos a oficiais liberais. A vitória da afirmação autoral do *uomo singulare* renascentista, coevos que são do *quattrocento* e *cinquecento* italianos. Porque foi o Renascimento Italiano que operou a grande ruptura na História da Arte: foi o começo do fim do anonimato artístico. Os artistas já não eram, a partir de uma nova mentalidade nascida com aquele movimento, obscuros «primitivos». Eram, agora, os Grandes Mestres, tocados pelo Génio. A partir do Renascimento, o advento do paradigma moderno, começa realmente a História da Arte (da Pintura), uma história

(entenda-se os autores, os artistas de autoria reconhecida, os grandes mestres da arte, contemporâneos e posteriores ao Renascimento Italiano). A História da Arte é, claramente uma história de «indivíduos historiáveis» e da sua carismática condição de únicos e irrepetíveis. Um discurso que é memória e crónica dos «heróis da criação artística».

Outro relacionamento diverso é o que existe entre a História da Arte e a Crítica da Arte e sobretudo entre essas duas disciplinas interpretadoras e classificadoras e a própria actividade artística analisada. Acrescidos os equívocos relacionais e os *qui-pro-quo*s nos últimos tempos, por via da fuga-para-a-frente invariável dos propósitos dos artistas vanguardistas e dos novos movimentos artísticos, criadores que são de inevitável estranhamento, multi-diversidade eclética e complexidade taxinómica. Obrigando a mais complexas e aturadas leituras. São ambíguas e paradoxais as relações denexo racional entre os propósitos da Arte (dita Contemporânea e os ditames taxinómicos da História da Arte.

A modernidade mais recente traz problemas novos e de difícil resolução à taxinomia artística, cujos esforços vão sempre no sentido de aproximar a apropriação generalizadora das características mais notórias e evidentes da produção artística última e a inevitável deriva de propósitos de escape à classificação por parte dos artistas das vanguardas.

São relações controversas as estabelecidas entre taxinomia(s) estética(s) e vanguarda(s) artística(s). Por via das questões que podem ser definidas pelo antagonismo entre os propósitos de “domesticação” das classificações e a rebeldia selvagem dos artistas. Cada vez se torna mais complexa uma abordagem cognitiva-taxinómica eficaz da criação artística mais recente, pela crescente contingência, relativismo, precariedade e efemeridade classificativas das taxinomias tradicionais. Acrescida essa complexidade pela aposta na despistagem da vontade «integradora» das classificações canónicas por parte dos artistas inovadores, avessos que são a quaisquer rótulos classificativos. E pelo necessário e obrigatório sentido de perspectivismo e contextualismo das interpretações hermenêuticas estéticas últimas.

A problemática da interpretação mais recente das hermenêuticas estéticas pode ser definida como um processo de dinamismo conceptual consequente, subordinado a um constante escrutínio e contínua revisão das exegeses.

---

escrita ao arpejo das actualizações da historiografia geral: uma história de protagonistas (de indivíduos singulares).

Qualidades obrigatórias do taxinomista actual: inteligibilidade das análises, simplicidade avaliativa, perspicácia interpretadora, criatividade lexical das nomenclaturas classificadoras, segurança de juízo assertivo nas conclusões classificativas, velocidade divulgadora do dados avançados e completo conhecimento actualizado. Que apreenda o Novo e a modernidade mais recente, com a consciência lúcida das inúmeras aporias provocadas tanto pela neofilia como pela neofobia dos raciocínios reactiva às provocações e estranheza das propostas artísticas mais recentes. E que siga um percurso exegético de grande credibilidade intelectual que avance propostas reformando e substituindo propostas, leituras reorganizando leituras, revisões revendo revisões.

Acresce a dificuldade interpretadora das propostas, programas e projectos inovadores da arte mais recente, a entropia teórica da axiologia estética dos últimos tempos. Entropia que se estabiliza com a compreensão íntima da heteronomia actualizada da categoria maior da Estética: do *Belo* clássico (Sócrates, Platão, Aristóteles), passando no século XVIII a *Sublime* (Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Hölderlin, Wolfgang Goethe), a *Genuíno e Autêntico*, na primeira metade do século XX (Benedetto Croce, Galvano Della Volpe), ou finalmente a *Verdadeiro*, nos tempos recentes da segunda metade do século passado (Jacques Derrida).<sup>158</sup> A tal heteronomia obrigou o enquadramento hermenêutico da estética e do seu sistema do dinamismo e da irreverência canónica por parte da arte novecentista e de um maior e mais exuberante protagonismo expressivo dos movimentos artísticos da fealdade moderna última.

Para o quadro do léxico específico utilizado nesta presente investigação cabe ainda enquadrar alguns vocábulos utilizados na nossa definição da problemática classificativa dos tempos últimos e das suas peculiares circunstâncias culturais. E ainda o espectro diacrónico artístico que elenca cronologicamente as várias eras, épocas, idades (arcos do tempo longo), segundo o nosso particular modo de enquadramento, cruzando informação de vários teóricos que se debruçaram sobre essa particularidade diacrónica classificadora.

1.7 – Processos interpretativos dos paradigmas culturais dos últimos tempos: modernidades.

---

<sup>158</sup>Esta heteronomia da categoria maior da estética feita por este filósofo expressa-se, determina-se, fundamenta-se e complexifica-se no seu ensaio *A Verdade em Pintura, La vérité en peinture*, (1978).



O século XX trouxe uma prolixa produção teórica de cientistas sociais e filósofos ensaístas, debruçados sobre as sociedades nos mais recentes tempos, que, nos seus textos analíticos sobre o paradigma sócio-cultural da última centúria, avançaram com uma «colorida» multiplicidade de vocábulos nomeadores para a mesma realidade paradigmática das sociedades e culturas hodiernas. Uma euforia taxinómica invadiu os textos analíticos daqueles citados ensaístas, traduzido na proliferação incontínente de sufixos nominais *ismo* e *ista* (do étimo grego para a conformação de vocábulos do léxico apropriado às belas-artes). Vocábulos como modernismo(s) e modernidade(s) e as várias suas designações últimas (pós-modernidade, hiper-modernidade, modernidade líquida, alter-modernidade), a par das nossas próprias designações (3ª modernidade, ou modernidade-mais-recente: a modernidade do novecentismo).<sup>159</sup> A primeira nomeação foi avançada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, no seu ensaio *A Condição Pós-Moderna*, de 1978, em que afirma que o século XX é um século que inaugura um total período novo, que faz findar, de modo radical e irreversível (substituindo-o) o paradigma moderno dominante, instaurando novo paradigma que nomeou como pós-moderno e (a época de) pós-modernidade. O mesmo vocábulo (*post-modern*) foi usado, para semelhante análise sobre a sociedade e a cultura novecentista, pelo filósofo americano Frederic Jameson.<sup>160</sup> Ambos acentuam a quebra paradigmática no contínuo evoluir do período moderno iniciado quinhentos anos atrás, com a revolução moderna e humanista do

---

<sup>159</sup> São autores que se debruçaram sobre o paradigma social e cultural novecentista da(s) Modernidade(s) (da alegada Pós-Modernidade), que a(s) postula(m), nomeia(m) ou questiona(m): os filósofos Jean-François Lyotard, Frederick Jameson, Jürgen Habermas, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Paul Ricoeur, Michel Foucault. Na esteira do pensamento avançado em meados do século por autores relevantes como Gyorgy Lukács, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Jürgen Horkheimer, Hans Georg Gadamer, Herbert Marcuse, Erich Fromm. Àqueles autores primeiro citados associaram-se posteriormente à controvérsia, Richard Rorty, Michel Onfray, Gianni Vattimo, Peter Sloterdijk, Matei Kalinescu, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman. Também foi motivo de interesse analítico de autores ligados à linguística e à semiótica, como Roland Barthes, Umberto Eco, Júlia Kristeva, Noam A. Chomsky, ou ainda à teoria da comunicação e à sociologia, como Herbert Marshall-McLuhan, Alain Touraine, Eric Hobsbawm, Francis Fukuyama.

<sup>160</sup> O primeiro artigo deste filósofo e cientista social foi publicado no jornal *New Left Review*, em 1984, e tinha o título sugestivo: «Pós-Modernismo, ou a lógica cultural do Capitalismo Tardio». Estes textos de análises sociais crítico-interpretativas do último quartel do século XX são devedores de teorias de perspectiva filosófica (ainda) materialista histórica, (mas) que superam criticamente a visão estreita do marxismo simplista dogmático das vulgatas ideológicas, na esteira do pensamento avançado por autores como Gyorgy Lukács, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e de alguns teóricos da Escola de Frankfurt, ou ainda de Jean-Paul Sartre e Louis Althusser. Enquanto a ideologia do marxismo ortodoxo sustenta dogmaticamente que a «super-estrutura» cultural é completa e linearmente determinada pela «base» económica, aqueles autores analisam criticamente a cultura como um fenómeno específico, histórico e social, de uma maior complexidade e de génese cruzada de múltiplos factores determinantes, a par do inevitável sistema de produção e distribuição económica, ou das relações de poder político. Foi antes afirmado que os fenómenos culturais deveriam ser estudados de modo alternativo, a partir do conceito hegeliano de crítica «imaneente», devendo a descrição analítica e a crítica interpretativa serem conduzidas dentro dos seus próprios termos sistemáticos e dos indicadores do seu modo de desenvolvimento específico, de maneira a descobrir as suas próprias determinações internas e encontrar eventuais inconsistências, de modo a permitir análises interpretativas mais rigorosas e completas, nomeadamente as que dizem respeito às práticas culturais herdadas por peculiares tradições continuadas, independentes do sistema económico de base.

renascimento italiano e europeu. Contra o que, a nosso parecer se revela uma sensata análise dos últimos tempos, feita pelo teórico da Escola de Frankfurt, Jürgen Habermas, que nos eu ensaio *O Discurso Filosófico da Modernidade*, afirma : «A modernidade é um processo inacabado (...) mais do que a procura da realização acabada, é a impossibilidade de acabar que determina o discurso (...)».<sup>161</sup> Seguimos neste texto de investigação esta interpretação, que nos parece mais correcta e rigorosa sobre o tempo último da pretérita centúria e sobre as suas circunstâncias culturais (civilizacionais).

O paradigma civilizacional correspondente ao século XX, designado que foi por alguns autores de pós-modernismo,<sup>162</sup> é caracterizado como a condição cultural e estética do capitalismo «tardio» (dito «pós-industrial» ou «financeiro»). O uso excessivo e acrítico do termo banalizou-o e tirou-lhe eficácia teórica nomeadora, apesar das controvérsias em que esteve envolvido por questões de insuficiente sentido semântico, definição pouco pacífica do objecto interpretado e mesmo dúvidas quanto à holística pertinência interpretadora. É um facto que a palavra perdeu valor no mercado das ideias correntes.<sup>163</sup>

Os conceitos culturais nomeadores têm uma génese filosófica e de análise social com conhecidas autorias. Assim o conceito de Moderno foi avançado pelos iluministas franceses Jean-Jacques Rousseau e Voltaire (françois-Marie Arouet), que dividiam as grandes eras históricas em três grandes idades: idade antiga (clássica),

---

<sup>161</sup>O ensaio referido, foi publicado em 1985, na sequência de um anterior texto ensaístico de 1981 (provável resposta polemizadora a J.-F. Lyotard), titulado: *Modernity: An Unfinished Project*.

<sup>162</sup>Erroneamente considerado, segundo o nosso ponto de vista, como um paradigma de ruptura total, que «destronou» o paradigma anterior, o modernismo (que durou, segundo os teóricos desta nova nomeação, desde o século XV aos fins do século XIX). O pós-modernismo tido como total «coveiro» do modernismo, como um paradigma radicalmente novo e «outro», que superara e substituiu paradigmaticamente o anterior. Em nosso entender e juízo crítico apenas uma nova fase, que somente acentua, actualiza e prolonga as características culturais gerais do modernismo, um processo civilizacional «em aberto», sem fim derradeiro à vista.

<sup>163</sup>O termo chegou a ser confundido com o conjunto diversificado e eclético das criações das artes plásticas, da literatura e da arquitectura da década de 80. Muito do que se criou nas belas-artes, nas belas-letas e na «construção poética» dessa década foi equivocada, inapropriada e precipitadamente designado de pós-moderno, tido como somatório expressivo de criações contra o «moderno», e não como continuação acentuada, multiplicada e condensada do inteiro conjunto de criações subordinadas às circunstâncias histórico-culturais que abrangeram todo o século XX. Algumas convenções arbitrárias de análise social, seguidas por inúmeros curadores e comissários científicos de grandes exposições de arte, dividem o século XX em duas rigorosas metades: um alegado «modernismo» até 1950 (1900-1950), adoptado o termo nomeador benjaminiano; um (alegado e muito divulgado) «pós-modernismo», nomeação de autoria lyotardeana, aplicada ao conjunto de mudanças (tidas por radicais, totais, irreversíveis e paradigmáticas) ocorridas em todas as mais variadas actividades humanas, nas ciências (com os seus «cortes epistemológicos»), nas artes, das sociedades avançadas, desde 1950. A caracterização de um novo período e dos seus novos modos (num evidente aprofundamento de todas as características modernas), e da sua emergência nas múltiplas e variadas formas de criação humana, da arquitectura às novas tecnologias de ponta e à computação cada vez mais sofisticada. Na criação artística com a *Pop-Art* (anos 50 e 60) e os movimentos posteriores àquele registo fidedigno dos sinais da toda dominante «sociedade de consumo». Cresce com a crítica analítica exigente das particularidades últimas da(s) sociedade(s) e da cultura ocidental, pelas filosofia e ciências sociais. E amadurece e consolida-se hoje, alastrando, ubíqua e omnipresente, na moda, no cinema, no design, na publicidade, na música, nos costumes, nas mentalidades, nos rituais sociais e nas práticas quotidianas, sem uma total consciência da questão dilemática: (uma detectada) decadência ou (um suposto) renascimento cultural.

idade média (a depreciativamente chamada «idade das trevas») e idade moderna (da qual o último período e centúria designaram por idade das luzes). O vocábulo Modernidade foi criado por Charles Baudelaire, escrito em textos de 1849,<sup>164</sup> tendo tido uma notável actualização teórica por Jürgen Habermas. O termo Modernismo aparece em textos de Walter Benjamin.<sup>165</sup> Seguiram-se nos anos 80 e 90 as várias nomeações «heterónimas» da Modernidade: a Pós-Modernidade segundo Jean-François Lyotard e Frederic Jameson, a Hiper-Modernidade, segundo Gilles Lipovetsky,<sup>166</sup> a Sobre-Modernidade, segundo Marc Augé,<sup>167</sup> a Alter-Modernidade,

---

<sup>164</sup>O conceito de «Modernidade» é pela primeira vez registado em 1849, por Charles Baudelaire, quando abordou criticamente a obra de Constantin Guys, no texto *O pintor e a vida moderna (Le peintre de la vie moderne)*. O vocábulo (substantivo em forma de advérbio) é a nomeação dada ao novo paradigma cultural, social e político, civilizacional, emergente na Europa e no novo-mundo, nos últimos idos do século XVIII, mas reportando-se também a todo o período moderno iniciado no século XV. O século XIX será marcado pelas rupturas revolucionárias americana e francesa e pela fraternidade entronizada nos seus textos fundadores, a Constituição Americana dos Estados Unidos e a *Déclaration des Droits de l'Homme et du Cityoen*, em que o primado do secular e do laico, do profano e mundano, se torna hegemónico e dominante sobre a influência (cada vez mais reduzida) da esfera do sagrado sobre as sociedades ocidentais. Pode subdividir-se esta designação do léxico próprio da crítica da cultura em três formulações cronológicas: a modernidade primeira (do séc. XV aos fins do séc. XIX) considerada a primeira fase de recentração central no homem, «medida de todas as coisas»; a modernidade segunda (séc. XIX), considerada a da actualização cultural acrescentada da consciência última da singularidade do homem enquanto cidadão e da condição humana colectiva (dos homens concretos e das classes sociais); a modernidade terceira, modernidade última (que alguns chamam de pós-modernidade) (séc. XX), considerada a da actualidade mais recente, e a de maior radicalidade da consciência existencial da humanidade e da dúvida cósmica perante o (sem-)sentido da vida. A «desconstrução» do homem, exemplar «lição de anatomia», superação (parcial e relativa) das múltiplas finitudes comuns dos homens, conseguida ao nível mais geral das desigualdades profundas da dignidade existencial dos *sapiens-sapiens*.

<sup>165</sup>São obras de Walter Benjamin que analisam as características culturais do «Modernismo», a saber: *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), *Teses sobre o Conceito de História* (1940), *A Modernidade e os Modernos*, ensaio editado postumamente em *Scriften* (1955) e em *Das Argument* (1967), ou ainda *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (1936), editado postumamente em inúmeras edições.

<sup>166</sup>O conceito de Hiper-Modernidade, avançado por Gilles Lipovetsky, identifica, segundo este autor, a sociedade hedonista primária do hiper-consumo, do «presente eterno» e da celebração do imediato. Ensaísta relevante nos estudos de análise social dos últimos tempos, autor de obras incontornáveis como *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Modernismo e Pós-Modernismo* (1982), *O Império do Efémero: a Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas* (1987), *O Luxo Eterno: do Luxo Sagrado ao Luxo Democrático* (2003), *Os Tempos Hiper-Modernos* (2004), *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a Sociedade do Hiper-Consumo* (2006), ou *A Inquietude do Futuro: o Tempo Hiper-Moderno* (2008). O filósofo fala de um evidente desinvestimento público na sociabilidade alargada e de um desinteresse crescente pelo empenho cívico, com a perda do sentido ordenador das grandes instituições axiológicas (dos normativos de valores ético-sociais, morais, sociais e políticos) e por uma cultura aberta e descomplexada, que caracteriza os rituais sociais e a regulação inter-relacional das relações humanas, na qual predominam a tolerância e a permissividade, a multiculturalidade aceite e respeitada, o hedonismo primário e a personalização dos processos de sociabilização e de coexistência pacífica e lúdica de vários antagonismos conflituantes, mas convivíveis, por via da moderação relativa da violência e de escapes rituais de substituição, o modernismo futurante convivendo alegremente com o revivalismo «retrô», o ambientalismo ecologista a par de um consumo fetichista desbragado, etc. Discurso directo: «Numa sociedade em que a melhoria constante das condições de vida materiais praticamente ascendem ao estatuto de religião, viver melhor tornou-se uma paixão colectiva, o objectivo supremo das sociedades democráticas, um ideal nunca por demais exaltado. Entrámos assim numa nova fase do capitalismo: a Sociedade do Hiper-Consumo. Eis que nasce um tipo de *homo consvmericvs*, voraz, móvel, flexível, liberto das antigas culturas de classe, imprevisível nos seus gostos e nas suas compras e sedento de experiências emocionais e de (mais) bem-estar, de marcas, de autenticidade, de imediatividade, de comunicação. Tudo se passa como se, doravante, o seu consumo funcionasse como um império sem tempos mortos cujos contornos são infinitos. Mas estes prazeres privados originam uma felicidade paradoxal: nunca o indivíduo contemporâneo atingiu um tal grau de abandono». Gilles Lipovetsky, *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo*, (2006).

<sup>167</sup>Termo identificador dos últimos tempos para o antropólogo Marc Augé, avançado no seu ensaio *Não Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 1992. Nesse ensaio «A hipótese defendida é que a sobremodernidade é produtora de não-lugares, quer dizer de espaços que não são, eles próprios, lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelaireana, não integram os lugares antigos. Estes

segundo Nicolas Bourriaud e Okwi Eswezor,<sup>168</sup> a Modernidade Líquida, segundo Zygmunt Bauman.<sup>169</sup> No sentido de acrescentar mais simples e rigorosas nomeações às considerações analíticas avançados por esses citados filósofos e cientistas sociais nomeadores da(s) modernidade(s), consideramos ser mais adequado nomear o século xx como a 3ª Modernidade, a Modernidade-mais-recente.

---

reportoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam nela uma área circunscrita e específica».

<sup>168</sup>*Altermodern, altermodernity*, são vocábulos generalizadores e identificadores da realidade cultural última, para os críticos de arte e curadores Nicolas Bourriaud e Okwi Eswezor, comissários de uma grande exposição colectiva da Tate Triennial, realizada nos anos de 2008 e 2009, abrangendo núcleos temáticos *Modernity and Postcolonial Ambivalence* (agrupando os seguintes artistas: Franz Ackermann, Darren Almond, Charles Avery, Walead Beshty, Spartacus Chetwynd, Marcus Coates e Peter Coffin), *Exiles, The End of Exile: Towards a Coming Universality* (expondo Matthew Darbyshire, Tacita Dean, Ruth Ewan, Loris Gréaud, Subolh Gupta, Rachel Harrison), *Travels* (incluindo Joachim Koester, Nathaniel Mellors, Gustav Metzger, Mike Nelson, David Noonan, Katie Paterson, Olivia Plender), *Borders* (Seth Price, Navin Rawachaiikul, Lindsay Seers, Simon Starling, Pascale Marthine Tayon, Tris Vonna-Michell). Pretendiam, os comissários responsáveis por aquela grande exposição colectiva retrospectiva, abordar o «estado da arte» da arte contemporânea britânica dos fins da primeira década do actual século, num modo colectivo simultaneamente crítico-taxinómico, de criação e de produção. Os artistas dessa comunidades e dessa época seleccionados não trabalham isolados (em carreiras individuais e percursos solipcistas) e têm preocupações similares, prazeres mútuos, abordagens colectivas de assuntos comuns. Foram feitas escolhas de eleição, privilegiando os artistas mais relevantes e as obras nodais, por demonstrarem as relações que existem entre as diversificadas culturas presentes na Grã-Bretanha, a par do lugar da arte britânica no seio do contexto internacional, num salutar espírito de ecletismo e heterodoxia. O surpreendente resultado é uma mostra em exposições simultâneas de trabalhos variados e multifacetados, privilegiando novíssimos tropismos e meta-linguagens, mas com consistência interna grupal, com os quais o curador N. Bourriaud desenvolveu uma nova e provocadora análise crítica. Em *Toward the Excentric: Post Coloniality, Pos-Modern and Altermodern. The Offshore, Off-Centre and Procedures of Relation*, subtítulado *Modernity, Post coloniality and Sovereign Subjectivity*, alinha quatro modernidades (*Four Modernities*): A. *Supermodernity*, B. *Andromodernity*, C. *Specious Modernity*, D. *After Modern – Alter Modern*. Um visionarismo eclético e plural, multicultural, libertário, pessimista mas jovial, lúdico e alegre, que procura demonstrar a loucura presente no quotidiano mais banal, as transfigurações do trivial, a licença alternativa do *camp* (sublimação do *kitsch*), a integração de linguagens marginais urbanas como o *graffiti*, a constante exploração plástica da ironia, da paródia, da citação recontextualizada. Uma lúcida revelação dos sinais da catástrofe trágica dos nossos idos, pressentido um generalizado e ameaçador *Armagedeon*, um derradeiro *Apocalipse* que se aproxima sorrateiro. Abordagens histriónicas dos fenómenos contemporâneos e das suas constantes surpresas culturais, dos progressos da tecnologia, do fetichismo generalizado e ubíquo, do correspondente desperdício inundando a máquina imparável do quotidiano, da convivialidade natural com os múltiplos e generalizados sinais da multiculturalidade omnipresente, do «vale-tudo» amoral patente na desbragada proliferação de imagens ambíguas de extrema polissemia e de dicotómico sentido ético. O insólito, o desconcertante, o surpreendente, o misterioso, o enigmático, a par do macabro, do mórbido, do escatológico, completam a caracterização dos discursos artísticos expostos.

<sup>169</sup>Nomeação da realidade social última das sociedades evoluídas do (chamado) mundo ocidental, segundo Zygmunt Bauman, autor de ensaios fundamentais de análise social dos últimos tempos, das «*magnum opvs*»: *Modernidade e Ambivalência* (1991), *O Mal-Estar da Pós-Modernidade* (1997), *Modernidade Líquida* (1999), *A Sociedade Individualizada* (2001), *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2003), *Vida Líquida* (2005), *Tempos Líquidos* (2006), *Arte Líquida* (2007). Zygmunt Bauman avançou o conceito de Modernidade Líquida em 1999, afirmando que o que mudou, nos idos mais recentes, foi a «modernidade sólida», surgindo em seu lugar a «modernidade líquida». A primeira seria justamente a que teve início com as transformações «clássicas» e o advento de um conjunto estável de valores e modos de vida cultural e política, ao que se seguiu o seu esgotamento e substituição pela segunda. Segundo este ensaísta do social, na «modernidade líquida» tudo é volátil, as relações humanas não são mais tangíveis e a vida em conjunto, familiar, de casais, de grupos de amigos, de afinidades políticas, etc., perde consistência e estabilidade. A ideia de Bauman já está, de algum modo presente na reflexão social de Karl Marx, quando aponta a acção inefável e etérea das revoluções modernas que desmancha tudo o que é sólido. Mas foi Friedrich Nietzsche o filósofo pioneiro da crítica radical aos modos de vida dos tempos últimos, quem iniciou o movimento de fustigação geral dos ideais modernos. Com ele começa a profunda compreensão trágica da paixão moderna. De modo premonitório, antecipou um olhar futurante sobre a emergência intertempiva das profundas transformações dos últimos tempos, agora analisadas por Zygmunt Bauman: da cultura aos artefactos técnicos e às inovações tecnológicas, da política à guerra, ao terrorismo, à globalização, da arte clássica da convenção e das academias disciplinadoras à anti-arte, ou à «arte-outra», à arte-pela-arte, do local ao global, dos centrismos aos periferismos, das ficções e do mundo virtual à objectividade realista empírica, do bio-químico ao genético conformado pelo condicionamento social.

São características comuns da centúria última, analisados os seus indicadores culturais mais expressivos e determinantes, com similares conclusões interpretativas pelas diversas exegeses críticas (criadoras, contudo, de diversificadas nomeações taxinómicas), a saber: o abandono progressivo das grandes narrativas legitimadoras, que nos foram legadas pelas gerações passadas e que entraram em acelerada obsolência;<sup>170</sup> a negação dos sistemas interpretativos totais, feitos que eram de «certezas» cegas, excessivamente crédulas e hermeneuticamente insensatas; uma questionação sistemática e «desconstrução» das antigas e tradicionais narrativas fundadoras, legitimadoras, interpretadoras últimas.<sup>171</sup> O inevitável fim derradeiro da «barbárie vespertina», feita de pensamento único, totalitário e etnocêntrico, determinista e excessivamente confiante no poder da razão, e baseado num «terreno» aplanado de conformismo, reverência, preconceito e ideias-feitas. O compreensível fim progressivo da eficácia cognitiva do pensamento holístico e o declínio inevitável das generalizações teóricas totais, abusivas e redutoras. A intempestiva e vertiginosa queda dos velhos sistemas de valores, agora desacreditados; a ascensão de um niilismo provocador (e dum paralelo relativismo axiológico); o domínio generalizado da eficácia técnica potenciadora de um novíssimo sistema tecnológico; o advento triunfante do paradigma do cientismo e do refluxo crescente das crenças e ideologias não científicas. A ideia lúcida de ter a noção de progresso social como grande narrativa unificadora ruído irrevogavelmente. As representações da modernidade tradicional estilhaçam-se completamente. Cada vez é mais premente a consciência de que o mundo está cada vez menos determinista e linear, cada vez menos fatalista, cada vez mais complexo, incerto e incognoscível, cada vez mais imprevisível. Em tempos de vertiginosa aceleração de ideias e de uma acção tumultuosa

---

<sup>170</sup>Tanto as narrativas metafísicas apostadas em redensões *post-mortem* como as narrativas físico-materiais e cientistas que apontam a redensões utópicas em sociedades futuras pacificadas e dignificadas. Ambas as duas modernidades antagónicas, contrárias, contraditórias dominantes e entrópicas, que rivalizam os seus propósitos e crenças fundadas e que, contudo, se complementam: uma modernidade confiante, determinista, de «fé» voluntarista, optimista, conservadora *versus* uma modernidade céptica, desconfiada e questionadora, pessimista, subvertora. A ambivalência, a dualidade perpétua, a bipolaridade face às ideias de progresso social e humano (na esteira da filosofia da história hegeliana). Um generalizado desencanto da esperança, melhor tardizado por uma expectativa instável e insegura. Uma grande contradição espectante – pessimismo *versus* optimismo: o pessimismo dominante e hegemónico, mais certo; o optimismo ainda presente, mas residual e dominado, mais ilusório.

<sup>171</sup>Se as histórias e os registos narrativos interpretadores existem para melhor nos conhecermos e compreendermos e melhor compreendermos os outros e a realidade que nos cerca, o pensamento crítico-filosófico recente leva-nos a melhor entender a diversidade, ora como heterogeneidade («sem possibilidades de inter-acção pacífica entre regiões plurais») em J.-F. Lyotard ou em F. Jameson, ora como pluralidade legítima no interior da razão unitária (não-metafísica) em J. Habermas, passando pelo «pensamento débil» de Gianni Vattimo e pela ironia de Richard Rorty. O triunfo intempestivo da modernidade última e do seu novíssimo estado-de-coisas manifesta-se na hegemonia das ideias de diversidade e pluralidade contra as velhas e obsoletas ideias de unicidade e totalidade do holismo mais cego, autista, dogmático. O logocentrismo autoritário, censório e castrante vai perdendo eficácia estruturante e cedendo lugar a um instinto inovador que irá cumprir o seu programa futurante de abrir inéditos caminhos para a continuação da vida humana.

consequente.<sup>172</sup> Agora, há um convicto desejo de afirmar uma nova narrativa interpretadora, actualizada, completamente depurada de subjectividades críticas e de «enganos» ilusórios, mesmo se ingénuos e não deliberados. Uma nova teoria demistificadora, despojada das «construções» obsoletas das teorias críticas anteriores, anulados os seus dogmatismos intrínsecos e consequentes determinações autoritárias, os seus holismos excessivos e a demasiada confiança exegética. Propõe-se agora uma leitura descontínua, de assumida ruptura operada nos discursos normativos, de um lúcido cepticismo crítico, de sensata humildade exegética, mas de perspicaz irreverência teórica, assente na consciência caleidoscópica da diversidade dos contextos a descodificar e das plurais perspectivas filosóficas, na confluência dialéctica dos saberes parcelares e especializados conjugados em plena compreensão sinérgica.

A nossa nomeação do século XX, o novecentismo, (à falta de melhor vocábulo nomeador que substitua, com mais e melhor propriedade a noção banalisada de pós-modernidade) parece-nos a mais adequada, para quem acredita haver um sentido de continuidade histórica sem rupturas paradigmáticas totais, entre os vários tempos longos da idade moderna. Assim nomeamos o século XX como a modernidade última, 3ª modernidade, modernidade-mais-recente – a modernidade do último século («a idade do caos e da crise»).

---

<sup>172</sup>Sinais evidentes da tragédia hodierna do século mais bárbaro da História da Humanidade (conforme é consensual afirmação das análises da generalidade dos filósofos e cientistas sociais que estudaram o século XX). Sinais perturbantes, inquietantes. Visualizados e compensados, a par, com um discurso estimulante, que aponta uma alternativa esperançosa de (uma alegada) redenção – a figuração da Utopia – efabulação de um porvir desejável, sonho (quimérico) de um paraíso futuro redentor, que prolongue nos vindouros uma teleologia saudosa do «paraíso terreal», o *éden* perdido, que todas as narrativas cosmogónicas dão como promissor início do mundo. Um discurso feito no estreito hiato entre o Terror e o Êxtase. Discurso feito de liberdade livre, exaltante do prazer das coisas belas e boas, negando, denunciando e combatendo energicamente as desumanidades omnipresentes no mundo, apontando uma precária redenção de finitudes e superando, pelo entretenimento existencial da Arte, a angústia desesperada perante o fim derradeiro, o «não-ser» fatal e último.

<sup>173</sup>Tentemos definir a nossa particular divisão dos três períodos diferentes da idade moderna, os três modernismos, as três modernidades, da acordo com uma linha de pensamento esclarecedora da nossa argumentação, baseada na análise paradigmática cultural de vários autores e nomeadamente de Jürgen Habermas, Harold Bloom e Umberto Eco. Assim o 1º Modernismo abrange o arco de tempo longo que vai da Renascença (do Renascimento originariamente italiano e depois generalizado ao mundo cultural dito Ocidental, período do advento do pensamento humanista, que todos os autores consideram o início da idade moderna), dos meados do século XV até às revoluções setecentistas finiseculares: a Revolução Americana Independentista (1776-1782) e a Revolução Francesa (1789). Definido este período longo de três séculos como o começo paulatino do declínio da total e absoluta hegemonia do paradigma teocêntrico (teofânico, teológico), paulatina e progressivamente tornado obsoleto pelo crescente protagonismo do novo paradigma antropocêntrico (humanista). O pensamento científico começando a vencer a unicidade absoluta de pensamento único religioso (ainda que no início de modo muito tímido e residual, mas em crescendo). O racionalismo emergente, marcando um inicial advento de um percurso de crescente influência, evoluindo para o seu natural triunfo futuro, na generalização de uma cultura de crescente realismo humanista positivo e naturalista. Recentramento filosófico sólido no Homem e na Condição Humana (o protagonismo do primado humano em termos existenciais, a reafirmação convicta do aforismo antigo de Protágoras de Abdera: «O Homem é a medida de todas as coisas»). A ruptura moderna vem introduzir conformações sociais novas e inéditas, «outras» bases de relação entre as classes sociais, para o desejado concerto da *polis*, da cidade administrada harmonicamente pela filosofia política do bem-comum. A teoria social antiga, dependente da ordem predominante da igreja, postulava para os dominados a resignação, a submissão, a obediência, o conformismo, uma pacífica aceitação da menoridade de condição social; e para os dominantes uma

Para uma cabal exegese da modernidade última é necessário um estudo sistemático do dispositivo narrativo legitimador e interpretador da realidade social e cultural desse período histórico último. O mesmo se diga em relação ao registo transfigurados que dessa realidade social e cultural fazem os discursos artísticos, É sobre as características próprias e peculiares dessa arte da modernidade mais recente (erroneamente designada, em nosso entender, como arte contemporânea) que se irá

---

concedente compaixão feita «generosa» caridade. A nova teoria social moderna, laica e secular, postula o confronto aberto: para os dominados a rebeldia, a insubmissão, a desobediência cívica, a indignação perante as iniquidades e as gritantes diferenças de condições de existência das classes sociais, a consequente revolta, a revolução; para os dominantes uma interna revolução cultural que potencie a superação dos preconceitos e perspectivas fechadas de mentalidade, com a consequente abertura à fraternidade social e à democracia vivida. No fim deste arco longo de tempo de três centúrias as revoluções sociais que substituem a antiga tríade filosófica católica-apostólica-romana: Fé, Esperança, Caridade, pela moderna tríade filosófica revolucionária, laica e secular, jacobino-maçónica: Liberdade, Igualdade, Fraternidade. O 2º Modernismo ocupa todo o século XIX e é também designado a 2ª Modernidade. Este presente termo nomeador – «modernidade» – é usado com consciência de marco diacrónico, com o significado de «tempos de hoje, actualidade», a primeira vez, cerca de 1849, pelo poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire. Caracteriza filosoficamente esta centúria o racionalismo, o positivismo, o materialismo filosófico, o pragmatismo, o laicismo, a secularidade tidos estes indicadores cognitivos como a fonte mais certa para o conhecimento. Características tornada hegemónicas, dominantes, culturalmente omnipresentes e ubíquas e (cada vez mais) omnipotentes. Uma espécie de sensata escolha noética por teorias chãs, desnudadoras de pressupostos metafísicos, de ilusões abstractas, de desvios escapistas e alienantes, de misticismos e exoterismos enganadores, de conjecturas excessivamente retóricas, sem fundamentos credíveis, falaciosas. Dominante um optimismo filosófico e a crença na inelutável e determinante condição de crescente progresso da humanidade pelo devir histórico, uma espécie de fé (laica) no (alegado) determinismo progressista das sociedades humanas (de alegada influência da filosofia da história hegeliana). Apologia de um proselitismo civilizacional, holismo conduzindo o pensamento social, criação das narrativas de fundo cientista fundamentadoras e legitimadoras de uma (excessivamente volitiva) interpretação total da realidade e do mundo (físico). Excessivo sentido determinista histórico e crença arreigada (demasiado ambiciosa) no progresso crescente e irreversível do devir e na harmonia derradeira da humanidade no porvir. O 3º Modernismo, dito também a 3ª Modernidade (também chamado Pós-Modernismo e Pós-Modernidade por vários autores), que nós chamamos, talvez mais apropriadamente, a Modernidade-mais-recente, a Modernidade Última: o século XX. Idade do Caos e da Crise. Caos na concepção do mundo. Caos na interpretação da vida das sociedades mais recentes. Caos das narrativas legitimadoras do fluir do género humano. Caos na organização do gregarismo humano. Caos existencial. E crise generalizada. Crise social, política, ética, estética, etc. Características mais relevantes: a desconfiança, a suspeita, o cepticismo, o relativismo (o fim dos absolutos), o niilismo existencialista, a inquietação filosófica, a angústia existencial, a desencença, a desesperança, o desencanto, a consciência lúcida do absurdo sem-sentido da vida, o pessimismo desenganado com os apregoados sistemas de conformação social, de bem-comum e de progresso humano, que o mesmo é dizer o fim do optimismo da crença no contínuo (e alegadamente inelutável) progresso social, noção pessimista do devir humano. Mas também o fim da autoridade explicativa das narrativas interpretadoras totais, a decadência do pensamento holista do social (e do político), a desconstrução do logocentrismo e das teorias absolutizantes, o fim das unicidades axiológicas e dos absolutismos teóricos, o relativismo teórico como atitude noética sensata, o contextualismo dos raciocínios, a contingência e o perspectivismo exegéticos, uma hermenêutica fenomenológica circunstancial. Consciência lúcida da impoderabilidade social e reconhecimento da imprevisibilidade do porvir, incapacidade de conhecimento seguro do devir histórico, do «amanhã» social, político, cultural, civilizacional. Negação cabal da capacidade de previsão da posteridade. Negação das «verdades» (alegadamente) irrefutáveis dos profetismos de perfil cientista. Negação dos ambiciosos oráculos apoiados em conjecturas teóricas sem bases cognoscíveis sólidas e credíveis. Decadência acelerada do paradigma teórico optimista (serão sinais sintomáticos agónicos e epigonais do fim do optimismo moderno: a esquizofrenia geral e permanente, as psicoses e manias incontroláveis constantes, a loucura quotidiana, as neuroses endémicas, as ciclotimias, disfuncionalidades bi-polares, do caos e crise últimos). Suspeita e desvalorização crescente das narrativas justificadoras do estado das coisas e do estado do mundo. Niilismo e pessimismo filosóficos. Rupturas definitivas nos pressupostos conjecturais (excessivamente) abstractos, nos sistemas gnoseológicos mais ambiciosos, nas meta-narrativas das ciências e disciplinas parcelares. Cortes epistemológicos sequenciados e sedimentados. Triunfo teórico da lucidez do cepticismo filosófico dos «mestres da desconfiança» (Nietzsche, Freud e Marx). Radicalidade dos discursos interpretadores do Homem (ou melhor, dos homens, concreto, circunstanciais, diversos, únicos e irrepetíveis – «o Homem morreu» – epitáfio expressivo de Michel Foucault). Democracia teórica, pluri-centrismo perspectico, variedade cultural de modelos, pluri-culturalismo. O que alguns teóricos de nomeada designam de «pós-modernismo» (com uma carga de ruptura total de paradigmas) vemos nós como actualização moderna, modernidade avançada, «última» e recente, consciência teórica de ponta, lúcida e moderadamente céptica e pessimista. Um desafiar dos limites, das fronteiras, dos interditos, o fascínio e a vertigem do desconhecido, a efabulação temerária dos tempos vindouros, antecipação do futuro, o sonho (acordado) de uma qualquer utopia redentora.

focar o esforço de interpretação desta investigação. Assim se conseguem encontrar pistas de leitura e interpretação da modernidade mais recente: a modernidade novecentista. A crítica de arte será tida como a mais primária e inicial base infraestrutural e “âncora teórica” para a história da arte dos idos mais recentes.

A modernidade mais recente trouxe ainda para o ambiente científico, para as práticas operativas da investigação teórica, um olhar experimentalista-empírico, sistemático e metódico, de reconhecida eficácia demonstradora, sobre o conhecimento do mundo e a sua permanente novidade desconcertante.

Trouxe crescente isenção e idoneidade intelectual, trouxe cautela taxinómica e rigor de análise da complexidade fenoménica crescente da realidade. Trouxe uma fuga ponderada aos simplismos redutores, às generalizações básicas e levianas e à insegurança de juízos. Trouxe a consciência acabada da entropia tautológica, da complexidade de difícil leitura do inclassificado e da hostilidade resistente dos factos, irreduzíveis à rigidez mental dos juízos autoritários e autistas, de estruturada teoria prévia, demasiado categóricos, e logo, parte do problema, em vez de solução.

É a sensatez parcimoniosa da abordagem cautelosa do conhecimento que faz a diferença essencial, estrutural, na investigação corrente, entre as «narrativas legitimadoras» dos antigos *versus* os modernos últimos. O bom e rigoroso uso do juízo interpretador, hermenêutico, perante as dicotomias perspécticas frequentes do labor investigativo, requer a boa consciência do pleno reconhecimento do relativismo obrigatório da exegese hodierna, nas suas limitações de abordagem à complexidade já diagnosticadas. A exigência processual da investigação teórica actualizada exige uma sensata perspectiva relativista, contextualista, conjuntural, circunstancial, feita de contingência de juízos, não fechada e hermética, não dogmática, não autoritariamente assertiva, ainda menos «alienígena», obscura ou esotérica, mas antes aberta à dúvida hipotética permanente, constante, a um rigoroso cepticismo crítico, lúcido e questionador, algumas das imperativas qualidades exegéticas de um pensamento de eficácia interpretadora sobre as realidades sociais e culturais dos últimos tempos. Com a acrescentada consciência desencantada das dificuldades de leitura fenoménica por ser naturalmente precária, fragmentária, descontínua e conflitual, qualquer actividade analítica que se encete.

Todos os esforços de interpretação e conseqüente classificação, todas as «energias taxinómicas», têm simultaneamente virtudes – tipificam, sintetizam, clarificam, interpretam, diferenciam, dão sentido, separam, ordenam – mas também



defeitos – esquematizam excessivamente, reduzem nas simplificações e sínteses, polarizam demasiadamente de acordo com modelos prévios, desvalorizam cambiantes de variação e diferença, generalizam partes, minorizam diversidades evidentes, calam ambivalências óbvias, anulam interpretações divergentes aos modelos investigativos, negam as frequentes derivas e irredutibilidades às normas.

Ainda, recorrentemente, o trabalho de classificação confunde, de modo inseguro, constatações tautológicas com juízos de valor, quando devem ser estas e estes, respectivamente, diferenciação de atributos e comparação de qualidades.

Os pressupostos cognitivos do mais recente trabalho investigativo manifestam-se numa sensata perspectiva circunstancialista (não assertiva) que pretende ultrapassar a tendência teórica maniqueia de transformar rótulos taxinómicos estreitos, rígidos, fechados, autoritários, em «armas de arremesso» classificativo. Que pretende superar os obstáculos a uma desejável apreciação de factos de saudável consciência crítica dialógica. Propondo uma livre, aberta, inovadora e adequada argumentação e apresentação de enunciados abertos ao contraditório, tornados necessários a uma mais exigente classificação final. Combatendo tenazmente o sentido autista e irredutível de muitas afirmações dadas como indubitáveis e operando *parti-pris* incongruentes.<sup>174</sup>

Indispensável para uma desejada inovação teórico-crítica exegética (simultaneamente heurística e hermanêutica) sobre matéria fenomenológica nova, ainda não estudada adequadamente, é não ter excessiva ambição taxinómica, não apresentando, portanto, linhas de interpretação (pretensamente) indubitáveis, mas antes, sensatamente, adequadamente, alinhar pistas interpretativas hipotéticas (a confirmar ou a excluir) e levantar novas leituras e novas questões de modo tão desejavelmente rigoroso como inovador.

A modernidade mais recente trouxe a necessidade de um discurso crítico subordinado ao imperativo «fazer sentido», com a auto-consciência de um posicionamento teórico não neutro e/ou intemporal (deve ler-se de nenhum tempo), mas antes «actualizado», isto é, ultrapassando interpretações datadas e tornadas obsoletas, perspectivado pelas exigências das «luzes racionais» e pela acrescentada consciência crítica do seu inteiro tempo.

---

<sup>174</sup>Em mecânicas aplicações da teoria prévia como perpétuo *leit-motiv mobile*. Sem o cuidado de apreender a variação insólita dos elementos ainda desconhecidos das novas «paisagens cognitivas», E com a aplicação a novas críticas interpretativas das estruturas teóricas já vencidas e inadequadas. Permita-se-nos a analogia podológica, «num adaptar o pé ao sapato»!

Um discurso que não dispensa os instrumentos metodológicos mais actuais e rigorosos. Um discurso com a curiosidade minuciosa e a atenção redobrada aos mais pequenos detalhes<sup>175</sup> do inteiro cenário fenoménico a observar, compreender, interpretar, classificar. Um discurso que não esquece que os factos existem (exteriores e independentes do sujeito cognoscente), mas só existem como factos para nós depois da sua construção mental e enquadrados por ela.

Um discurso que não esquece a razão perspéctica desencantada e negadora das efabulações especulativas, portanto, nunca desligada das intuídas “âncoras” da realidade deduzida e conhecedora das necessidades tautológicas, confirmadoras, da radicalidade objectiva da estratégia hermenêutica. Um discurso que se sabe inevitavelmente “datado”, mas aberto a sucessivas e desejáveis actualizações, correcções e ajustamentos. Cujo texto crítico deve ser entendido tanto como “texto de chegada” como também “texto de partida”.

1.8 – Balizas temporais dos arcos de tempo longo (conjugando, em nova leitura interpretativa dos seus paradigmas culturais definidores, as formulações taxinómicas de Harold Bloom e Umberto Eco).

Consideremos ainda, por último, os diferente modos que a mais recente historiografia da cultura avançou sobre as balizas temporais das grandes Eras e dos respectivos arcos de tempo longo, as diversas Idades, que segundo o nosso próprio entendimento analítico não conseguiram passividade de juízo entre os vários exegetas, originando o nosso próprio desafio de apontar criticamente um possível Espectro Diacrónico Artístico, englobando todas as diversas idades da criação cultural dos homens, por nós dividido em cinco grandes Eras da Humanidade, a saber:

*A Idade dos Mitos Criadores e das Cosmogonias.* (O período longo da Antiguidade Clássica, desde o tempo mais arcaico à queda do Império Romano do Ocidente – 476 AD).

*A Idade de Deus.* (O período longo dito da Idade Média, de Roma cristianizada e conquistada pelos Povos Bárbaros, à queda do Império Romano do Oriente – 1452, ou à descoberta do Novo Mundo – 1492, quando se dá o advento do Renascimento, *quattrocento e cinquecento* italianos).

---

<sup>175</sup>Como dizia Jorge Luís Borges, conhecido agnóstico: Deus está nos pormenores!», *Atlas*, (1985).

*A Idade do Homem.* (O período longo dito da Idade Moderna, idade do *mais antigo modernismo*, do Renascimento, dos séculos XV/XVI aos fins do século XVIII). A Primeira Modernidade. O Primeiro Modernismo.

*A Idade do Cidadão.* (O século XIX, a idade do indivíduo considerado enquanto cidadão, com a consciência cívica da *polis*. A idade da crescente laicidade e secularismo. A idade da generalização da política). A Segunda Modernidade. O Segundo Modernismo.

*A Idade do Caos e da Crise.* A idade da Modernidade Última, Mais Recente, que alguns designam por Pós-Modernidade. A idade da suspeita e do cepticismo radical. A idade do niilismo e do mais radical questionamento existencial). A Terceira Modernidade. O Terceiro Modernismo.<sup>176</sup>

A *praxis* é a fonte primeira (e também a última) do labor segundo, seguinte, consequente, da teoria da Arte, nas suas duas vertentes – a conceptual abstracta e a concreta aplicada.<sup>177</sup> Foi a prática continuada e o hábito de investigação paralela à docência que fez crescer esta investigação. Foi do estudo sistemático das matérias teóricas das disciplinas de Estética (de Belas-Artes do século XX) e dos Movimentos Artísticos (Vanguardas do século XX) que saíu o interesse disciplinar pela investigação presente. Por isso, neste presente estudo, colocámo-nos por dentro da

---

<sup>176</sup>Esta forma de enquadrar os tempos longos, as grandes eras de paradigmas estabilizados, é devedora de duas outras formulações sobre semelhante tema, das quais damos aqui registo e reconhecemos os devidos créditos, a saber, O *Espectro Diacrónico Literário*, segundo Harold Bloom, Professor de Humanidades da Universidade de Yale, e de Inglês da Universidade de Nova Iorque: – *Theocratic Age* (criação literária anterior a Dante); – *Aristocratic Age* (de Dante a Goethe); – *Democratic Age* (de Goethe ao advento do Século XX); – *Chaotic Age* (do início ao fim do Novecentismo, o inteiro Século XX). De notar que o Prof. Bloom não divide o período anterior a Dante, que é claramente divisível em dois períodos longos, o período mitológico do politeísmo antigo e o período teocrático monoteísta. Para aquele grande teórico da literatura e crítico literário, a grande charneira da história da literatura é feita com a obra de Dante Alighieri, e todos os tempos anteriores ao seu tempo e época são os de um obscurantismo generalizado nas belas-letas. São os tempos dos «Primitivos». A que subtrai o grande génio antigo, Homero, mas a título de excepção. Excepção alargada apenas aos autores do teatro grego arcaico. H. Bloom, *O Cânone Ocidental*, 1994. Já para Umberto Eco, quando equaciona os paradigmas da Beleza, em termos teleológicos, definindo-lhes a predominância cultural, propõe cinco distintos períodos diacrónicos culturais, a saber: – *Idade Antiga* (Antiguidade Clássica): a Mitologia; – *Idade Média* (Medievalidade): O Cristianismo; – *Idade Moderna* – 1º período (do Renascimento ao fim do Séc. XVIII); O Humanismo, – *Idade Moderna* – 2º período (Século XIX): o Iluminismo, a Democracia, a Política; – *Idade Moderna* – 3º período (século XX): primeira metade – a Vanguarda (o Experimentalismo Artístico); segunda metade – o Consumo de Massas (a arte dos *Media*, da Publicidade do Consumismo). Umberto Eco, Dir., *História da Beleza*, 2004. Este Professor da Universidade de Bolonha, eminente Semiólogo e Crítico da Cultura, encontra ainda sete distintos objectivos culturais para a arte e a criação artística (e literária), sete diversos paradigmas temáticos: I – *Arte e Mitologia* (sobre Mitos Criadores, Cosmogonias e Narrativas Mitológicas Politeístas; II – *Arte e Doutrina / Arte e Teologia* (sobre Teofanias, sobre proselitismo das histórias sagradas, sobre a ilustração imaginária das narrativas teológicas monoteístas do Catolicismo Apostólico Romano); III – *Arte e Testemunho* (sobre Historicismos e Secularidades, sobre temáticas laicas e profanas, de incidência social e política); IV – *Arte e Propaganda* (sobre Condicionamento provocado pelo Domínio Político Autoritário, sobre forçado proselitismo ideológico e censura); V – *Arte e Contra-Poder / Arte e Contra-Cultura* (sobre Proselitismo Positivo, Activismo / Intervenção Cívica, Cidadania e Reforma dos Valores); VI – *Arte e Vanguarda* (sobre Experimentalismo, Inovação Formal e Temática Radical, Contemplanção Existencial e fim do Compromisso Proselitista); VII – *Arte e Publicidade* (sobre Testemunho Tautológico da conjuntura social do Consumismo e sobre a Comunicação de Massas). Umberto Eco, Dir., *História da Beleza*, 2004.

<sup>177</sup>«*Primum vivere, deinde philosophare*», sentença antiga atribuída ao filósofo estoico latino Terêncio, Pvbliivs Terentivs Afer (195 a.C.-159 a.C.).

problemática dos movimentos artísticos internacionais do século XX, desde as primeiras vanguardas, aparecidas nos primórdios da centúria até as sequelas mais recentes – enfatizando a relevância de três grandes movimentos com uma comum ambiência e muito semelhantes desideratos estéticos apesar das inevitáveis diferenças, dos Expressionismos iniciais ao Dadaísmo, ao Surrealismo e à *Pop-Art*, à luz da sua coerência interna detectada (nas suas constantes e variantes), e da sua clara e explícita condição geracional (anos 10/20/30 e anos 50/60) –, exemplificando sistematicamente o específico discurso da estética aplicada, que potenciou o presente discurso crítico-exegético. Com a parcimónia lúcida de se querer que o dito discurso se querer não redundante, e cruzando eclecticamente, mas com segurança de juízo, e com exigente rigor crítico, todos os saberes mais actualizados. E elencando ainda as considerações críticas sobre as sequelas dos movimentos vanguardistas novecentistas que proliferaram nos tempos finiseculares, nas últimas décadas.



## CAPÍTULO 2

### O BELO-FEIO (O FEIO ARTÍSTICO).

*“Quem Feio ama, Bonito lhe parece”* (aforismo popular)

–2.1– O Belo-feio enquanto fenómeno artístico: epifenómeno no/do universo especializado da arte ou realidade onto-estética.

A nossa questão central: o Belo-feio na Arte. Porque é que o feio povoa também, a par do Bonito, a larga panóplia dos valores estéticos, patentes nas obras de Arte? Porque é que a Arte contempla também a Fealdade? O feio como? O feio quando? O feio onde? O feio predominante porquê? Porque é que a arte transforma (transfigura) o feio da realidade numa outra forma de beleza, de beleza-“outra” – o Belo-feio?

O feio na Arte, porquê? A essa simples pergunta, que será inevitavelmente formulada pelo espanto, pela estranheza, pela curiosidade comum dos fruidores da obras artísticas, a maioria leigos no conhecimento especializado da arte, deverá responder-se também simplesmente, que a arte é (e deve sempre ser) um registo enquadrador da realidade do mundo, da vida e das circunstâncias existenciais dos homens, e como tal, deve revelar todas as circunstâncias da mundividência, todos os lados visíveis da imanência física da existência, tanto os bonitos, como os feios, tanto os diurnos como os nocturnos, tanto os iluminados como os sombrios, tanto os serenos como os turbulentos. Porque ambos pertencem e consubstanciam, de modo dual, paralelo e complementar, a completa ideia de mundo vivido, tanto as amenidades da existência, como os tumultuosos nefastos dela. Ambos os fenómenos da vida, os positivos e os negativos, devem ser retratados num inteiro, completo e cabal registo testemunhal. Os artistas têm consciência plena que não podem alienar uma parte significativa (a metade) da realidade no registo cabal que sentem dever fazer dela.

O Belo-feio é, no geral, pouco compreendido e, logo, muito estranhado nos discursos do senso-comum das multidões de leigos em artes e cultura. Há uma notória aposta na exclusiva ressonância dos aspectos positivos das coisas e das acções da realidade, os únicos considerados com relevância (moral e instrutiva) para um registo edificador. Acrescentada essa habitual valorização dos aspectos

vivenciais da vida (chamemo-lhes “positivos”) com a paralela vontade de não reconhecer, de esquecer e de (propositadamente) esconder todos os aspectos negativos, numa resistência crispada por parte da maioria geral das gentes. Talvez originada por uma neo-fobia atávica perante tudo que é completamente desconhecido, e aparece aos seus olhos como negativo e a recear. Porque esse desconhecido se mostra muito estranho, inusual, contrário ao habitual (leia-se ao que se estava habituado por repetidas rotinas, por reproduzidos costumes, por arreigadas crenças continuadas). E que se reveste, portanto, não raras vezes, de um sentido ameaçador a espíritos acrílicos, geralmente sugestionáveis e temerosos. Em geral, habitualmente só se aprecia verdadeiramente aquilo que já é razoavelmente familiar. Exceptua-se, contudo, deste quadro natural das mentalidades comuns e gerais, apenas uma pequena parcela, a dos “eleitos” visionários, personalidades futurantes, avançados para a «máxima consciência possível»<sup>178</sup> de cada época, os chamados vanguardistas. Uma muito diminuta minoria de “esclarecidos”, gente com maior sentido crítico, que vê mais longe e tem uma mente mais receptiva às novidades, por mais extravagantes e provocadoras que se revelem, por mais desconcertantes e criadoras das maiores perplexidades que sejam.

Mas porquê o feio? Qual o porquê do gosto pelo bizarro (de tudo aquilo que se entende por bizarro)? Parece-nos que o motor para o aparecimento da «fealdade» na arte, esse estranho sentido do bizarro transfigurado pela obra artística, que tem também um indesmentível lado de fascínio, se deve a uma curiosidade enorme pelo desconhecido, e pela conseqüente aventura e esforço para conhecer mais e melhor o mundo físico e a realidade envolvente, que têm os elementos mais dinâmicos de qualquer comunidade.<sup>179</sup> Vontade alargada de conhecer de maneira mais ampla e compreender mais cabalmente a Vida. Para a melhor a testemunhar, a registar, a retratar, a relatar, a documentar. Integrando o lado negativo da experiência vivida como indispensável registo de completude existencial, de plenitude de vida, registada com paixão integradora. Com a sua legitimação potenciada por um realismo cada vez

---

<sup>178</sup> Conceito da sociologia e da crítica da cultura avançado por Georgy Lucacks.

<sup>179</sup> O desconhecido actua sempre como ameaça, mas também como desafio (ou desejo) feito à curiosidade intelectual e ao instinto de descoberta que leva ao conhecimento. Nos seus apontamentos, Leonardo da Vinci recorda um incidente de infância. Conta ele que percorria frequentemente os montes vizinhos da sua aldeia de Anchiano, arredores de Vinci, termo tudo de Florença, na Toscana: «(...) depois de vagar por alguma distância entre as rochas projectadas acima, cheguei à boca de uma imensa caverna, diante da qual me quedei por algum tempo, espantado, estupefacto, pois ignorava a sua existência (...) e após ficar ali algum tempo, de repente despertaram dentro de mim duas emoções – de medo e de desejo – medo da escura e ameaçadora caverna, desejo de ver se haveria alguma coisa maravilhosa lá dentro». Leonardo da Vinci, *Cadernos*, Codex Leicester, 1508-1510.

mais cru(el) e próximo da vida mesma. Porque esta não deve ser alienada de uma parte que é metade substantiva da sua vivência conhecida (e reconhecida).

O feio artístico, o Belo-feio, é, na Arte (transfigurando fielmente aquilo que também acontece na Vida), tudo o que remete para a ideia ética de mal, para a vivência da adversidade mais desagradável, ou, de modo genérico, tudo o que origina o nosso temor, terror, fobia, tudo o que contraria e agride, tudo o que nos ameaça (ou parece ameaçar), tudo o que nos traz ansiedade e angústia, tudo o que nos desestabiliza, nos desequilibra, nos escandaliza, nos choca, nos traz estranheza, nos traz perplexidade, nos traz desconcerto, tudo o que nos inquieta, nos interpela, nos questiona, nos confronta connosco próprios e com os aspectos mais sombrios da nossa existência, tudo o que connosco implica (sem a menor explicação e reportável a matéria não racional do inconsciente), tudo o que nos faz sofrer, tudo o que origina inicialmente, de modo primário e pulsional, o nosso desprazer. Ou, ainda e sobretudo, tudo o que nos coloca friamente, de modo brutal, perante a nossa finitude, a nossa incompletude, a nossa fragilidade, tudo o que nos faz ver de frente, de olhos bem abertos, lucidamente, a tragicomédia que se revela ser a nossa vida, à mercê contingente da perversa ironia do destino. O feio é, resumindo, tudo o que nos mostra o lado mais sombrio e cruel da nossa relação com o mundo, com a vida, com os outros, nossas fraternas alteridades, connosco na mesma aventura existencial.

O feio artístico é um conceito dinâmico, subordinado à evolução do gosto objectivo de cada cultura, em permanente e inevitável mutação, operada pelos desígnios insondáveis do tempo que passa.<sup>180</sup> Numa posterior aceitação e consagração o feio é visto agora como bonito, passada a crispada fase inicial de rejeição estuporada, com a gradual compreensão, nascida paulatinamente de um crescente conhecimento pacificado, de habituação, de familiaridade. O fenómeno da aceitação progressiva de qualquer novidade, por mais estranha que se revele inicialmente, tanto seja do foro prático como teórico, do contributo técnico ao alargar simbólico, das ciências às filosofias, das ideologias às artes, aponta para uma invariante

---

<sup>180</sup>«Para os gregos o belo era equivalente ao moralmente bom. Com o cristianismo, contudo, a arte iniciou a representação do feio, o derramamento do sangue, a crueldade, mas a fealdade irrompe de forma definitiva e irreversível na época romântica, com Francisco de Goya, com Victor Hugo, com Charles Dickens. Foi Goya quem mostrou o mais sombrio retrato da humanidade na sua célebre série da «pintura negra» dos seus últimos anos. Foi Victor Hugo quem transpôs o feio para a literatura, com a personagem Quasimodo. Seguiu-o Charles Dickens, reflectindo nas suas novelas ambientes sórdidos e personagens perversas. E nos dias de hoje, a fealdade está representada pelo escultor Maurizio Cattelan, cujos meninos enforcados numa árvore em plena rua causaram grande impacto e conseqüente escândalo, ou por uma performer que produz modificações corporais em si própria, fazendo o que se pode designar, sem grande erro, por *auto-body-art*, com uma espécie de esquisito *tanning* carnal, a Orlan.» Umberto Eco (Dir.), Fábio Cleto, Federica Matteoli, Elisabeth Sgarbi, Silvia Borghesi, et al., *História do Feio*, 2007.



comportamental humana que indicia uma dinâmica e entrópica evolução da ontologia axiológica das categorias. O feio é temporal, mas é tanto mais feio quando consegue uma transtemporalidade de provocação e questionamento axiológico com alguma constância e resiliência.<sup>181</sup> O feio é um variável estética sub-categorial como o bonito, sua antítese axiológica, duas sub-categorias dicotômicas do sistema de valores estéticos, ambos se compaginando no discurso artístico. Mas o feio apresenta um sentido dinâmico que se contrapõe a uma maior estabilidade do bonito. É criador de maior entropia estética. Esses dois conceitos são axiais e aglutinadores dos variados valores da esfera axiológica do Estético. E nomeiam valores temporários e dialécticos, dinâmicos e mutuamente reversíveis, conforme as sucessivas, diferentes e alternantes épocas que se digladiam constantemente. Que se podem inverter em tempos posteriores, condicionadas que são por modas e atitudes muitas vezes irracionais de consagração e/ou de recusa. O feio e o bonito, como todos os conceitos críticos axiológicos-taxinómicos, resultam de linhas de pensamento argumentadas com sentido de eficácia classificadora e nomeadora e possuem uma definida historicidade.<sup>182</sup> Cada época tem a sua consagrada boniteza e uma rejeitada e combatida fealdade. Influenciados que são os juízos de época pela mais caprichosa contingência de factores culturais,<sup>183</sup> a que não é estranha uma luta surda entre um

---

<sup>181</sup>O feio artístico pode ser (e é, muitas vezes) extremamente belo, mesmo que o não seja de um modo linear, óbvio, habitual, familiar, espectacular. Mas é-o ainda que de uma maneira paradoxal, se, ao mostrar, relatar, retratar, testemunhar (transfigurando) algo chocante, escandaloso, obsceno, abjecto, sórdido, repugnante, horrível, escatológico, da realidade vivida (e registada), o expor transmitindo eloquência discursiva, afirmação assertiva, criatividade, imaginação, energia, «furor poético», a par de um assisado juízo crítico axiológico de indignação sentida. E em que a forma, o conteúdo, o tema e a técnica estiverem coerentemente conjugados, com consistência interna e com trabalhada congruência e contextualidade. Anulando desse modo a repulsa natural, óbvia e imediata, instintiva (e compreensível) perante a realidade feia retratada. Sublimada na transfiguração operada pelas (re)criação artística. Os artistas dos últimos tempos já não procuram celebrar e eternizar a beleza-bonita. Pelo menos se entendermos por Beleza apenas e só, unicamente, uma idealização harmoniosa das formas, com vista a encantar os olhos com a criteriosa escolha de motivos serenos e agradáveis. Ainda existe a noção vaga de obras de técnica «bem pintada» e o estilo liso, mate e bem acabado. Mas mais geralmente as normas canónicas, na mera procura do justo acordo de *trompe-l'oeil* de imitação delicada da aparência natural da beleza, só por si, tornaram-se obsoletas. Por isso já não nos chocam afirmações desconcertantes como a do artista pop Martial Raysse: «A beleza hoje é o «mau-gosto!»». Umberto Eco et al., *Os Movimentos Pop*, 1979. Ou as anteriores afirmações provocatórias do pós-impressionista fini-secular Henri de Toulouse-Lautrec: «(...) eu não gosto só de verrugas, gosto de verrugas com pêlos» (...) «A fealdade, onde quer que esteja, tem sempre um lado belo; e é fascinante descobrir beleza onde ninguém a consegue ver». Belinda Thomson, *Pós-Impressionismo*, 1999.

<sup>182</sup>A Beleza é um dado estético objectivo, histórico-estatístico. O tempo e os modos que condicionam os gostos objectivos e a consagração geral pelo consenso generalizado (muito mais maioritário e geral do que o pioneiro e restrito visionarismo avançado dos intelectuais das vanguardas) é que determinam o juízo conclusivo de atribuição categórica de Belo e de Beleza (não no respectivo Tempo e respectivo Espaço, mas em um tempo posterior de «assimilação» e reconhecimento consagartório), que se perpetuam transtemporalmente e conseguem a posteridade possível. O que à maioria geral (e continuamente) parecer belo, belo será. O Belo na arte permanece? Vai permanecendo (no gerúndio), entre júbilos e contestações, entre consagrações e repúdios. Mas não é um Belo de duração fugaz, breve, temporária, biológica, como a beleza física das gentes. Porque o Belo da Arte é como o mito, não tem declínio e degradação. ARS LONGA – VITA BREVIS.

<sup>183</sup>A montante dos juízos estéticos gerais e objectivos de cada época, e da sua consciência íntima, interiorizada, interna, detectam-se influências culturais determinantes, incontornáveis na sua força determinadora, geralmente englobando para além dos normativos estritamente estéticos, diversificados outros: morais e ético-sociais, ético-filosóficos, políticos, jurídicos, lógicos, económicos, etc. O Belo e o não-Belo (que não o «feio») a par do Bom e do Mau, do Bem e do Mal, do Justo e do Injusto, do Verdadeiro e do Falso, do Útil e do Inútil, da Contemplanção

*status-quo* que se quer perenizar (e demoniza tudo que o combate) e as forças contrárias ao estático estado-das-coisas dominante, o qual se pretende derrubar e substituir. Todos os estados-das-coisas têm, incontornavelmente, um “prazo de validade” paradigmático. Todas as situações de “instalados”, de “integrados”, confrontam-se em algum dia, mais cedo ou mais tarde, paulatinamente ou de modo intempestivo, com os inevitáveis intrusos “invasores”, os *out-siders* marginalizados, os “apocalípticos” dos seus próprios sistemas. Porque as formas paradigmáticas duram o que dura a sua consistência interna, enquanto não entram em entropia acelerada, em declínio, em decadência profunda e desagregação, até serem substituídos por novas formas paradigmáticas, no momento certo em que as velhas se tornam irreversivelmente obsoletas e as novas estão aptas para as substituir.

E com os novos paradigmas, novos juízos se tornam agora predominantes. O feio, por arreigado sentimento de atávica comodidade e apático conformismo, é identificado intuitiva e primariamente com tudo o que vem de novo, prenhe de energia, abalar as “certezas adquiridas”, os alicerces (que julgávamos pacificados, de perenidade assegurada) de um “edifício” consolidado, de uma credibilidade cultural estabelecida, respaldado pelas regras e dados impositivos dos seus próprios postulados normativos. E, particularmente, dentro dessa estrutura super-estrutural é também desconstruída a solidez estética da arte do passado, que estávamos habituados a sacralizar, de modo reverente e indiscutível.

O feio vem para reformar, com a maior radicalidade possível, a auto-satisfeita beleza bonita que preenchia, de modo (quased) único e exclusivo, a panóplia secular do cânone antigo. O feio artístico, o Belo-feio, enquanto manifestação antitética da tradicional beleza-bonita (esta maioritariamente dominante na arte dos tempos anteriores, pela influência dominante do platonismo estético), é identificado, pelo juízo estético-crítico, com o resultado artístico saído de um movimento generalizado de assumida ruptura com as rígidas (e erroneamente julgadas imutáveis) disposições normativas, disciplinares, reguladoras, ordenadoras, normalizadoras (mas também censórias, excludoras), do cânone antigo. O ocaso da influência artífica platónica

---

Passiva e da Acção Voluntarista, do Ócio e do Negócio, etc. Não dispicienda é a influência dos grandes sistemas culturais super-estruturais ideológicos, onde entram noções de estabilidade social e modelos de convivência política. A boniteza, o Belo-bonito e a fealdade, o Belo-feio, são predominantes conforme se conseguem impor de modo objectivo no pensar dominante de cada época. «(...) A Beleza é um conceito estético. Um conceito. E, como todos os conceitos, possui uma historicidade. Em cada época, a categoria do «Belo» foi influenciada pela mitologia, o cristianismo, o humanismo, o iluminismo, a vanguarda, a sociedade de consumo, sempre em torno de determinada simbologia ou ética. Só com essa chave interpretadora compreendemos a perpétua e constante mudança estética» Umberto Eco (Dir.), Girolamo de Michèle et al., *História da Beleza*, (2004), pág. 9.

acontecido nos tempos mais recentes, pelos alvares do novecentismo, origina o advento de um novo paradigma estético afirmado de modo enérgico, entusiasmado, activo e militante, pelas vanguardas históricas anunciadoras de novos tempos e novos modos.

O feio artístico é a geral nomeação axiológica do amplo, plural e diversificado conjunto de novos desideratos artísticos-filosóficos-políticos. Uma deliberada aproximação radical e tautológica (leia-se realista, verista, não-escapista, não alienada nem alienante) dos dados da vida físico-material, dos seus sortilégios e contingências. Relato fidedigno tanto das suas luzes como das suas sombras. Poderá descrever-se como desassombada deconstrução do Homem, uma propositada operação de dissecação simbólica, uma exemplar e meticulosa “lição de anatomia” metafórica, total, minuciosa, circunstanciada, seguida de uma reconstrução sábia.

O feio manifesta-se na arte (tanto a dos tempos mais antigos como a dos tempos mais recentes) porque é um dos elementos estéticos dicotómicos da inteira realidade objectiva. Mas a sua predominância crescente no devir das obras de arte deve-se à e paulatina abertura cultural e abrangência à diversidade de valores de uma crescente esteticidade integradora e incluidora. O sentido mais exclusivista e restritivo de um paradigmático Belo-bonito do passado histórico da arte, patente nas regras canónicas antigas, vai perdendo parte da sua credibilidade normativa, com uma nova mentalidade estética inclusiva, vencedora, que se abre sem *parti-pris* censórios a novas manifestações (mesmo se estranhas e extravagantes) de uma inteira humanidade transfigurada.

O feio artístico é a sub-categoria estética com a mais alargada polissemia, identificável por uma panóplia diversificada de valores, detectáveis nos discursos artísticos, sejam eles literários ou artístico-visuais. Entre eles contam-se o patético, o trágico, o dramático, o narrativo, o prosaico, o real, o trivial, o ingénuo, o jovial, o sensual, o erótico; mas também, antagonicamente, o quimérico, o fantástico, o maravilhoso, o mágico, o insólito, o irreal, o imaginário, o exótico, o lúdico. Ou ainda os valores de maior ambição “destructora”, desestabilizadora, subvertora: o cómico, o paródico, o satírico, o jocoso, o pícaro, o grotesco, o tosco, o rude, o burlesco, o sarcástico, o mordaz, o irónico, o faceto, o lascivo.

Por julgada pertinência sistematizadora acrescenta-se um quadro infográfico com uma das possíveis leituras e sistematizações orgânico-funcionais dos valores estéticos, patentes nos diversos discursos artísticos (tanto os literários como os

plástico-visuais) tanto dos tempos pretéritos como dos actuais, organizada numa panóplia axiológica circular, enquadrando 52 valores estéticos enquadrados entre os dois vectores principais cruzados: Bonito *versus* Feio e Real *vs.* Irreal. Por se considerar que permite uma mais-valia interpretadora da realidade estética dos últimos tempos, a qual determinou inteiramente a arte dos nossos dias. Tal quadro revela-se-nos de grande pertinência e operacionalidade para uma mais esclarecedora e cabal interpretação crítica hermenêutica que nos propomos avançar, ao se avaliar concretamente a relação conjugada dos valores de conotação estético-semântica patentes em toda e qualquer obra de arte (das disciplinas plásticas às literárias). E para uma mais completa e dialéctica definição tanto da beleza-bonita como da beleza-feia das obras e do seu discurso (tanto ao nível do significado como do significante). Para a constatação da generalizada fealdade artística dos nossos dias. Assim, conforme forem mais dominantes na síntese dialéctica de valores patentes em qualquer obra se poderá determinar com alguma segurança de juízo, se ela é predominantemente feia ou bonita. Constate-se que de quimérico a patético é mais ampla a banda de valores que consideramos pertencerem à esfera do feio, correspondendo à sucessiva extensão do estetizável operada nos últimos tempos. É assinalada no quadro axiológico com a cor vermelha. Sendo a banda de valores do feérico ao épico, correspondentes à esfera do bonito assinalada com a cor azul. Acrescente-se ainda que à boniteza, ao belo-bonito corresponde o polo apolíneo da dicotomia estética nietzschiana e ao Belo-feio corresponde o polo antitético da mesma dicotomia, o polo dionisíaco.

-2.2 – Rosa Axiológica Estética

**rosa axiológica**  
 UMA POSSÍVEL PANÓPLIA DE 52 VALORES ESTÉTICOS

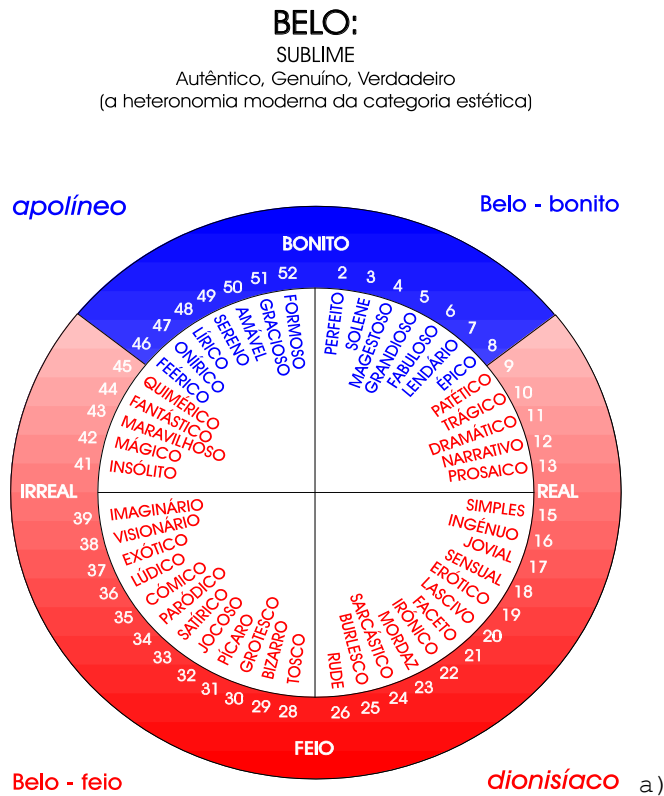
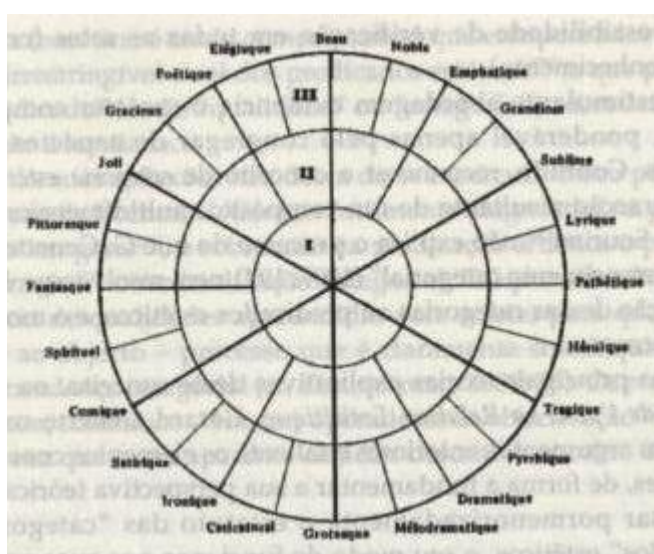


Figura n.º1 – Rosa Axiológica

a) Nota necessária de esclarecimento sobre a autoria da presente proposta hermenêutica e construção teórica avançada no enquadramento axiológico estético neste texto: – Apenas por alturas dos últimos registos da redacção final desta dissertação nos demos conta da similitude óbvia entre os nossos dados avançados, organizados e estruturados na presente *rosa axiológica*, subordinada aos eixos cruzados *bonito vs. feio* e *real vs. irreal*, esquema infográfico concebido pelos idos de 1997, para o nosso texto *A Desconfiança Estética dos Últimos Tempos* e a «rosácea» (estética) proposta por Étienne Souriau, em 1933, no texto «Art et Verité», publicado na *Révue de Philosophie*. Apesar das semelhanças notórias entre os dois esquemas infográficos, aqui se declara (por nossa honra) que tal rosácea do citado autor estético nos era antes completamente desconhecida, portanto não passível de aproveitamento autoral fraudulento, de plágio, mas antes fruto apenas de muito próximos resultados de reflexão estética, encontrados por coincidência por dois autores sem conhecimento um do outro. Uma coincidência de perspectivas teóricas, de chegada casual a semelhantes resultados interpretativos, a similares pontos de vista estéticos. Comentário necessário e indispensável de desencanto sibilino: nada se cria e inventa de

novo, nos nossos dias. Está tudo já inventado e concebido. Apenas se podem acrescentar escassos comentários críticos e indelévels reinterpretações ou acrescentos (relativamente) inovadores. Aplique-se às artes, às belas-letras, às ideias (e à consciência teórica delas) a sábia máxima naturante de Antoine Lavoisier: «(...) nada se perde, nada se cria, tudo se transforma». Resta acrescentar que no confronto dos dois esquemas se notam algumas diferenças significativas. Étienne Souriau não distingue hierarquicamente a categoria máxima da axiologia estética que é designada pelo vocábulo *Belo* dos outros conceitos axiológicos estéticos. Estabelece ainda uma sucessão coordenada dos mesmos (algo) discutível e com detectada entropia sistémica. Assim coloca *Sublime*, que a maioria dos autores da estética considera uma forma vocabular sinónima de *Belo*, seu heterónimo, portanto um conceito igualmente superlativo, enquanto categorial, outra nomeação da categoria máxima da axiologia estética, a par dos outros conceitos estéticos identificadores e do seu jogo interno, sem a mesma diferenciação hierárquica, em vez de a considerar como conceito categorial de síntese do jogo de complementaridades e contradição de valores estéticos patentes em toda e qualquer obra de arte. E serão de discutível rigor taxinómico e conseqüente dificuldade hermenêutica alguns valores elencados e integrados na *rosácea* concebida por aquele autor: *nobre, heróico, pírrico, espiritual, poético* ou *elegíaco*. Clara confusão elementar entre vocábulos identificadores de estados de espírito, géneros e mesmo disciplinas artísticas com os vocábulos que nomeiam valores estritamente internos e intrínsecos da substância discursiva artística. E também não foi tida em conta a nomeação dos valores estruturantes *real* e *irreal*. Conclua-se que consideramos mais consistente e coerente, portanto de sentido hermenêutico mais eficaz, a nossa estruturação axiológica, avançada neste texto (e já anteriormente publicada por nós em 1997). Acresce que o que nos parece mais importante referenciar é o antagonismo erróneo que é feito ao contrapor directa e automaticamente *Belo* e *Grotesco* (ou *Belo* e *Feio* como o farão outros autores). O *Feio* não é antagónico de *Belo*. O conceito contrário e antitético de *Feio* é *Bonito*. A *Belo* (ou *Sublime*, *Autêntico*, *Genuíno*, *Verdadeiro*) contrapõem-se, como antitéticos, *Não-Belo* (ou *Banal*, *Falso*, *Espúrio*, *Errado*).



In «Art et Vérité», *Revue de Philosophie*, 1933

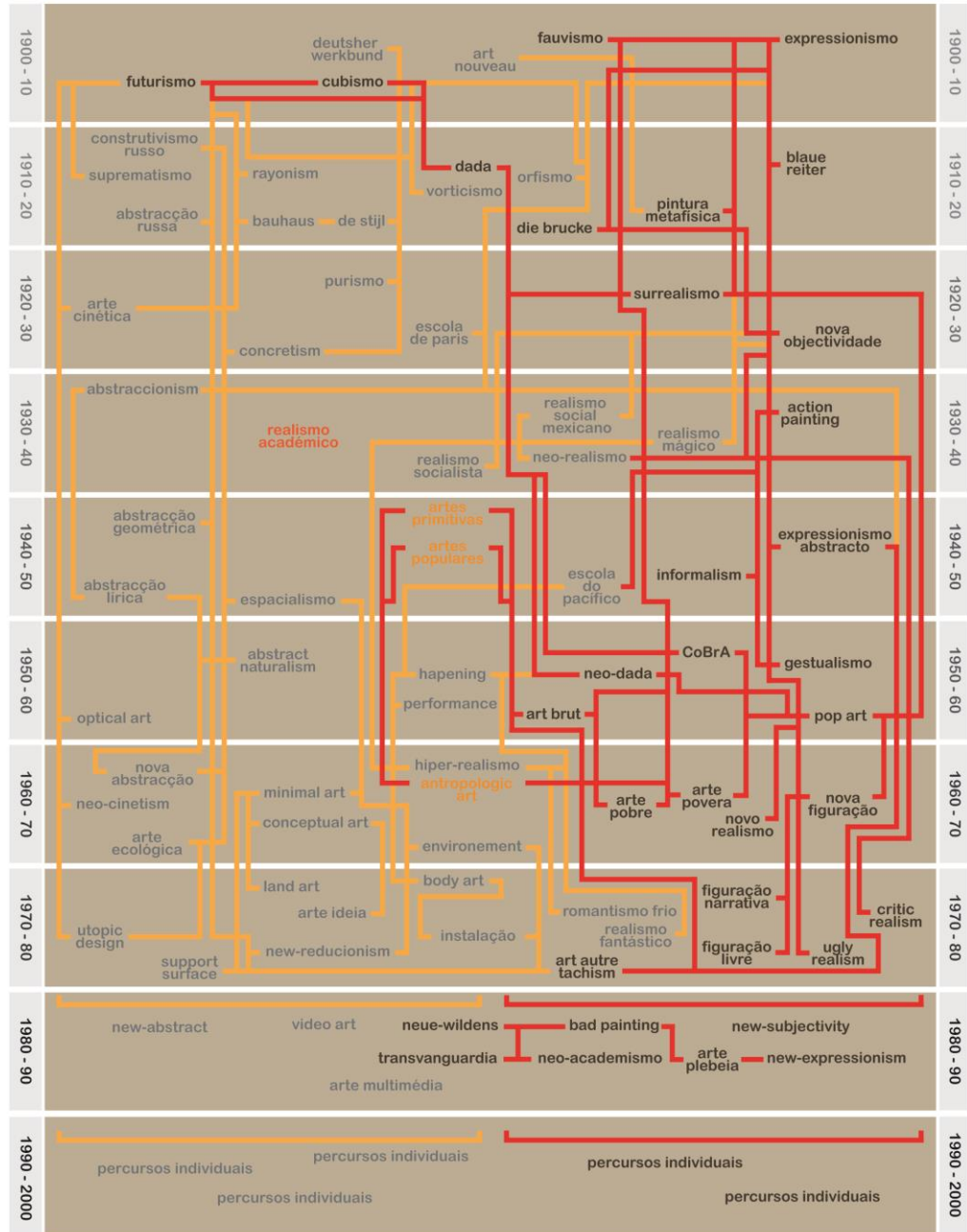
Figura n.º2 - Rosácea, Étienne Souriau

E acrescenta-se, ainda, por nos parecer de igual pertinência, um quadro infográfico sinóptico que sistematiza de maneira sintética e esquemática uma (alegada) genealogia com as influências e tendências patentes nas correntes artísticas e movimentos de vanguarda do século XX – o novecentismo. Devidamente assinalados com linha de sequência vermelha são alinhados, nas respectivas décadas de protagonismo, os diversos movimentos artísticos, vanguardas, “ismos”, estudados nesta investigação, a saber: *fauvisme* (as feras), *expressionism* (expressionismo), *futurism* (futurismo), *cubisme* (cubismo), *dada* (movimento dadaísta), *der blaue raïter* (o cavaleiro azul), pintura metafísica, *die brucke* (a ponte), *surréalisme* (surrealismo), *neue sachlichkeit* (nova objectividade), *action painting* (pintura acção), *abstract expressionism* (expressionismo abstracto americano), *informalism* (informalismo), *CoBrA* (movimento cobra), *gestualisme* (gestualismo), *neo-dada*, *art brut* (brutalismo), *pop-art* (arte pop), *arte povera* (arte pobre), *nouveau figuration* (nova figuração), *new-realism*, *nouveau réalisme* (novo realismo), figuração narrativa, figuração livre, *ugly realism* (realismo feio), *critic realism* (realismo crítico), *neue wilden* (novos selvagens), *bad-painting* (má pintura), *new subjectivity* (nova subjectividade), *transvanguardia* (trans-vanguarda), *new academism* (novo academismo), *arte plebea* (arte plebeia), *new expressionism* (expressionismos novos) ou ainda os percursos individuais feios da década de 90. A metade nocturna da beleza novecentista: a fealdade do século XX.

- 2.3 – Movimento Estético do Século XX: os Ismos. Sinópsse Genealógica dos Movimentos de Vanguarda da Arte Novecentista.

**Movimento Estético do Século XX: Os Ismos**  
Sinopse Genealógica dos Movimentos de Vanguarda da Arte Novecentista.

(uma possível leitura e sistematização das experiências e sensibilidades, dos estilos e das suas influências e sentidos)



© luís calheiros - composição gráfica José luís loureiro - 2010

Figura n.º3 – Movimentos Estético do Século XX: os ismos<sup>184</sup>

<sup>184</sup> Numa lógica e nexos específicos da estética comparada. E no sentido de alinhar uma possível leitura de sucessão dos “ismos” do movimento estético do século XX, tema nuclear desta investigação. Ainda condicente com a temática peculiar e específica da nossa presente investigação, a fealdade artística, nele se traça uma demarcação das “artes do feio”, ao assinalar no mesmo quadro uma linha sequencial correspondente, a cor



#### - 2.4 – Características Estéticas definidoras axiológicas do feio artístico.

A par deste processo infográfico de delimitação dos valores feios patentes nas obras de arte de todos os tempos e de uma possível leitura e sistematização sinóptica de uma linha genealógica da fealdade das correntes artísticas novecentistas, dos movimentos artísticos feios do século XX, deve-se contudo fazer ainda uma delimitação rigorosa dos valores do feio e do conceito de Belo-feio, conceito estético positivo, enquanto valor incluído e plenamente integrado na tábua axiológica da Estética, do outro feio, o real, do feio repulsivo da realidade, do qual a obra feia é referência transfigurada, imagem referencial sublimada. Assim como não deve ser confundido, de todo, por alguma precipitada identificação directa e primária, com a parafrenália de exemplos não estéticos, nem estetizáveis, insusceptíveis de atingir estatuto artístico, por evidente falta de qualidade técnica e de competência estética, por insuficiência plástica, de composição e estrutura, de temática, (literária ou outra). Todos os exemplos de obras sem mérito artístico de monta, medíocres, que não são rejeitadas pela sua deliberada rudeza formal e/ou conteudal, mas são-lo antes por ausência total de *skill*, de habilidade, de competência estética e capacidade criativa artística do autor. Rejeitadas por incompetência estética e não por propositada competência estética provocatória e paradoxal. Por mediocridade evidente do que é julgado e logo excluído, que essa é a característica que melhor identifica qualquer artefacto extra-artístico, exterior e liminarmente excluído do universo exigente da beleza: o não-Belo. O Belo-feio não é antitético de Belo, é uma sua sub-categoria. O conceito antónimo do Belo não é o Feio, mas sim o não-Belo. Assim como o oposto de artístico é não-artístico. Valores antitéticos, antagónicos, são o Belo e o não-Belo. Assim o Belo-feio da mesma forma que o Belo, também ele é contrário absoluto de

---

vermelha. A outra linha, a amarelo, referencia a continuidade da beleza-bonita, caracterizada pelo minimalismo de significação das mensagens, pela depuração discursiva subordinada à disciplina apolínea, pela indiferente e escapistamente redução da referencialidade e da significação, e consequentemente de registo e testemunho existencial e humano. O Feio é-o por consenso generalizado de validade transtemporal. E é-o por ser o conceito estético antitético de Bonito. Esta sub-categoria estética é geralmente identificada com o cânone dominante da arte dos tempos mais antigos da idade moderna, identificada pela historiografia com maior consciência estética dessa dicotomia apenas a partir do século XX. Já os formalismos e as abstracções do novecentismo não podem, em boa doutrina, ser considerados (como o não são) por fenómenos de fealdade artística. Essa metade da arte novecentista aparentemente auto-excluiu-se da pulsão transgressora da fealdade dos tempos mais recentes, pelo desinteresse manifestado pela subversão dos conteúdos narrativos das artes. A sua inovação estética centra-se na formulação mais estrutural e formal e menos questionadora da atitude platónica redutora dos cânones antigos. Sendo a outra metade, a da fealdade estética, que promove o sentido anímico mais vigoroso, mais rebelde, mais irreverente, da arte dos tempos mais recentes, reproduzindo-se por meio de uma maior dinâmica de intervenção cultural, com repercussões ao nível das mentalidades e do sentir social e político. E a sua maior vitalidade transformadora e interventiva desenvolve invariavelmente uma maior acção questionadora, mas também desconstrutora, transgressora do *status quo*. Até ser assimilada inteiramente, digerida, absorvida e até “domesticada” pela sua consagração. Mas as artes mais surpreendentes e transgressoras conseguem adiar por mais tempo essa “domesticação” banalizadora operada pela sua consagração (e posterior musealização).

não-Belo. Por outro lado, o feio, enquanto “não ser” estético, pode ser definido como conceito abrangendo duas distintas realidades fenoménicas: tanto o feio natural, o feio real, o feio da realidade anterior (e exterior) à sua sublimação artística (e insusceptível de ser transfigurado artisticamente), como a insipiência e mediocridade que não conseguem alcançar mínimos de exigência de qualidade na transfiguração operada, de modo a alcançar existência artística. Porque o “feio mesmo”, o feio da realidade insusceptível de agrado apenas consegue outrossim desagrado, repugnância, repúdio e conseqüente rejeição. O que não acontece, seguramente, com o feio artístico, o Belo-feio. Este consegue uma surpreendente empatia paradoxal.<sup>185</sup>

O feio artístico é hoje crescentemente considerado um conceito axiológico de pleno direito estético, um valor positivo, indispensável ao sistema da total axiologia estética. O feio artístico (o Belo-feio) é visto como entidade substantiva que completa o sistema de valores tutelado pela instância estética superior (a categoria maior da estética, o Belo), resultante da superação da contradição feita pelo antagonismo dicotómico Bonito *versus* Feio. Belo-bonito *versus* Belo-feio, os dois valores contraditórios, que quando superada a contradição, configuram a concepção de Belo (dialéctico), Belo como ente em devir, prevalecendo na síntese final o polo dicotómico predominante da contradição.

A dinâmica sub-categoria estética de Belo-feio é também vista como ente determinante das mudanças estéticas, inteiro contrário de uma concepção de entidade estética estática. O feio artístico é, em determinada obra, a síntese dinâmica “vencedora”, por meio de uma bateria de valores maioritários que povoa essa obra. Esta é feia se os valores da fealdade estética forem predominantes no computo final, e bonita em situação oposta, se os valores da boniteza estética predominarem. Feio e bonito e os seus valores próprios, conjugam-se no registo completo da imanência estética.

O feio artístico, o Belo-feio é o juízo de valor estético que nomeia uma estranha, surpreendente, inesperada, transfiguração que produz um prazer “outro”, com alguma semelhança, ainda que controversa e paradoxal, ao conseguido pelo habitual juízo de Belo-bonito. Semelhante sublimação e catarse operadas pela sua

---

<sup>185</sup>Qualquer obra ou objecto feio: expressivo, enérgico, furioso, trágico ou cómico, grotesco, bizarro, estranho, perturbador que seja, mas curiosamente inventivo, pode, paradoxalmente, causar também (algum estranho) prazer. O século XX desenvolveu um gosto paradoxal pelo feio. O feio da arte, o Belo-feio é o inteiro e absolutamente contrário oposto visual (ou verbal) do bonito, do Belo-bonito. O feio artístico apresenta-se disforme., desordenado, caótico, excessivo, desproporcional. Mas, ainda assim, conseguindo a reacção sublimadora causadora de um superlativo de prazer estético.

fruição, que acrescenta uma carga comunicativa empática, em tudo diversa da reacção de rejeição instintiva e imediata perante o feio real referente. Deve, por isso, ser visto o feio na arte como fidedigno registo testemunhal, que opera uma transfiguração “positiva” do feio real da vida.

Nos últimos tempos, tem sido aceite crescentemente a plena integração do feio artístico no sistema estético, entre todos os outros valores que o determinam, a partir de uma leitura dialéctica sistemática. O conceito de feio (artístico), o valor estético Belo-feio, compreende e abarca um abrangente conjunto heterodoxo e ecléctico de fenómenos artísticos que têm em comum produzir o inteiro contrário axiológico de Belo-bonito (do tradicional Belo clássico das convenções estéticas platónicas e neo-platónicas). Acrescente-se ainda que, contudo, o Belo-feio é ainda visto por alguns autores, com alguma condescendência axiológica, como nocturna “nostalgia saudosa” pelo “solar” Belo-bonito. Portanto um valor dinâmico que não tem, ainda, assegurado um consolidado e pacífico estatuto estético. Ou ainda, também, como polémica contestação de modelos de beleza antiquados e anacrónicos, provocando a sua evolução contínua e constante, epocal, geracional. No mesmo momento em que a sua controversa atitude contestatária vai sendo compreendida paulatinamente, posteriormente integrada no sistema cultural de crescente inclusão e abrangência.

O Feio é universalmente identificado com o Mal, na analogia categorial paritária entre as duas teorias axiológicas, a Estética e a Ética.<sup>186</sup> Com a diferença relevante da primeira teoria axiológica ter uma consentida liberdade de meios de discurso que não é permitida à segunda. O feio pode (e deve) também ser visto segundo a perspectiva permissiva da possibilidade estética de afirmação “negativa”, que está categoricamente interdita pelos normativos imperativos da ética. A relativa possibilidade de exploração retórica de um livre-arbítrio lúdico, (sem os severos e apertados limites censórios e interditos morais, essenciais e categóricos no discurso da ética), é encontrada amiúde nos propósitos artísticos dos tempos mais recentes. As impossibilidades, os limites, as contingências e as subordinações à conformação social da ética, não têm a mesma pertinência imperativa no discurso estético. Porque esse particular discurso, por ser paralelo, lúdico e contemplativo, não tem incidências práticas directas na estrutura da conformação social. E se ambas as axiologias pugnam igualmente pelo sentido teleológico do bem-comum social (colectivo e

---

<sup>186</sup>Na sua obra *Poética* (323 a.C.), Aristóteles ensina que a representação estética dos caracteres é inseparável das suas qualidades éticas, distinguindo-se sempre, tudo e todos representados, pelos vícios e pelas virtudes.

individual), as suas disposições, quanto à utilização dos valores (edificantes) podem, na realidade, ser diferentes (e mesmo frequentemente antagónicas), divergindo claramente nos últimos tempos. Permitindo-se certas liberdades ao discurso da estética que seriam perigosas no estrito universo axiológico da ética.

A estética, gémea axiológica da ética, durante muito tempo com semelhantes pressupostos subordinados aos valores edificantes positivos, foi, no passado, uma teoria de valores de “geminção verdadeira”.<sup>187</sup> E só muito recentemente divergiria desses semelhantes valores teleológicos, quando, na entropia dos últimos idos, por condescendência lúdica permissiva,<sup>188</sup> por serem as suas mensagens consideradas sem real perigosidade social, inofensivas, irá integrar a fealdade como valor estetizável, o feio incluído numa espécie de sentido valorativo estético em devir, dinâmico, dialéctico<sup>189</sup>, que aplica o exemplo edificante de modo “negativo”, enfatizando-o pelo paradoxo, que faz ver mais claro o contraste com o positivo, o qual se quer mais eficazmente alcançar.<sup>190</sup> É uma forma de enfatizar “o mundo às avessas”, para melhor o combater e reformar. O feio é provisório (nunca definitivo e estático). É um sublinhado, uma atenção redobrada, um “retrato a traço grosso” como uma caricatura, uma ênfase pedagógica negativa, para melhor forçar a redenção estética positiva.

E é a citada condescendência permissiva concedida às actividades do universo estético que irá possibilitar a proliferação artística de uma fealdade ubíqua e hegemónica nas obras de arte mais recentes. É a consciência da liberdade possível no “mundo de fingimento”, de paralelismo simbólico com a realidade, actuando com

---

<sup>187</sup>No passado ética e estética eram teorias axiológicas «gémeas» verdadeiras, «homozigóticas»

<sup>188</sup>A moderna licença artística, liberdade poética, que, contudo, já era referenciada no tempo antigo clássico, como podemos ler em vários trechos da prosa do poeta latino Horácio, como por exemplo: «às crianças, aos loucos e aos poetas quase tudo é permitido»; «os pintores e os poetas sempre gozaram da mesma forma de ousarem o que quisessem» Horácio, Quintvs Horativs Flaccvs, *Ars Poética*, 18 a. C. Semelhante argumento é referido a 18 de Julho de 1573, no Tribunal do Santo Offício da Inquisição, pelo artista Paolo Cagliari, dito *Il Veronese*. Vários biógrafos daquele mestre, referem os incómodos passados pelo pintor a propósito das liberdades iconográficas pouco canónicas da sua obra *Banquete em Casa de Levi* (hoje na Galleria dell'Accademia, Veneza), obra encomendada pelo Cardeal Ercole Gonzaga para a parede maior do refeitório da *Basilica di Santi Giovanni e Paolo* (que originalmente era dada como uma *Última Ceia*, «Ceia do Senhor»). Aquele encomendante, por incompreensão e repúdio das ousadias inovadoras do pintor e considerando a pintura depreciativa dos textos sagrados, acusou-o de heresia ao Snt<sup>o</sup> Off<sup>o</sup>, pelo qual foi intimado a explicar a inclusão de detalhes irrelevantes e indecorosos [sic] naquela grande cena de pintura. Confrontado com a acusação de ter retratado da maneira leviana o tema sacro, defendeu-se invocando a liberdade artística para criar: «É de juízo antigo que nos é concedida a nós artistas grande tolerância e condescendência, e por isso nós, os pintores, permitimo-nos as mesmas liberdades dos poetas e dos loucos».

<sup>189</sup>Tal é a ideia incluída do feio no universo axiológico da estética segundo K. Rosenkranz, um dos primeiros grandes estetas do Feio, discípulo de Georg W. F. Hegel: «(...) o feio não é um “ser” [estático], é um “devir”, não é um estado mas antes um princípio activo: infracção, transgressão, negação da norma, da regra, do cânone. É uma negação (*negierung*): uma forma de estética do não». Karl Rosenkranz, *Estética do Feio*, (*Ästhetik des Häßlichen*, 1853), *Esthétique du Laid*, (2004), pág.49.

<sup>190</sup>Analogicamente poder-se-á dizer terem-se tornado aquelas teorias axiológicas “gémeas”, ultimamente, em “heterozigóticas”, falsas gémeas.

a distância reflexiva *poiética*, que permitirá todas as audácias axiológicas, total e completamente interditas na aplicação linear dos valores da ética na prática social. A ética e a estética são, hoje em dia, falsas gêmeas axiológicas. De idênticos fins comuns, em termos de valores finalistas positivos, aspirando à mesma manutenção harmoniosa e pacífica do bem comum da “cidade dos homens”, mas de diferentes (e mesmo contrários) meios de promover as práticas próprias para alcançar esses mesmos fins comuns.

Se os fenómenos de negação das iniquidades da vida do mundo e dos homens (que o são de todos os tempos) se encontram por todos os estádios do devir da arte, (reconhecidos em vários testemunhos detectáveis nas obras de muitos artistas de passado, que irão ser reivindicados como precursores pelos surrealistas, por exemplo), confirmando o feio artístico como uma sub-categoria estética “negadora” intemporal e transtemporal, há que reconhecer um maior pendor por discursos artísticos de “negação” na arte dos tempos últimos. Traduzindo uma maior vontade militante de forçar, de maneira mais expressiva e edificante, a urgente reforma do cada vez mais gritante “mundo às avessas” que vivemos. Estamos confrontados, nos tempos mais recentes como uma mais declarada “estética do não”, uma “estética negativa”, potenciando uma denúncia mais veemente das inúmeras finitudes e iniquidades desumanas, que crescentemente “desfeiam” a realidade da mundividência mais hodierna, crescentemente aperfeiçoada quanto às *technés* usadas e menos esclarecida quanto à ética social.

A milenar tradição estética metafísica, que tem o feio como inteiro e simétrico negativo do Belo, foi combatida energeticamente e totalmente vencida pelas vanguardas artísticas do século XX. O feio deixou de ser liminarmente rejeitado como objecto de análise teórica estética. Porque o mesmo feio se proliferou exponencialmente nos discursos artísticos novecentistas e obrigou a hermenêutica dos tempos recentes a integrá-lo como substância identitária outra, de formas e conteúdos alternativos, nos seus registos interpretativos, classificadores, registadores.

O século XX trouxe, com um evidente “triunfo do feio”, um apogeu operado pela agitação subversiva das vanguardas, e conseqüentemente, um alargamento incluído generalizado do sistema estético e da arte. Que passaram a ser, por controversa reflexão crítica, inclusivos, libertadores, negadores das censuras e preconceitos antigos, abrindo mesmo o campo argumentador do contraditório à questionação sistemática dos seus próprios fundamentos axiológicos fundacionais.

Sendo anteriormente considerado repulsivo e repugnante, numa estreita leitura e julgamento primário e redutor, sendo ainda reduzida a tolerância da sua visibilidade nas margens do sistema e geralmente excluído do sistema axiológico estético antigo, o feio ganhou, em tempos recentes, foros de afirmação assertiva e peremptória, por meio de um discurso de grande novidade, ineditismo e inovação, tanto nas obras das belas-artes como das belas-letras, com a sua generalização espontânea e avassaladora na inventiva e na criação imaginativa, por via de um registo de grande qualidade substancial que o consubstanciou. A superior qualidade formal e a excelência do seu tratamento plástico (ou literário) secundarizou a substância transgressora das mensagens, originando uma plena integração, não já apenas como “saudade do belo antigo distante” (em declínio e refluxo), ou como mero negativo fantasmático do bonito. Os tempos modernos últimos possibilitaram a emergência consagradora das multiplicadas transgressões do Belo antigo milenar.

A habitual dicotomia Belo *versus* Feio (feio), é, a nosso ver errônea, por confundir a hierarquia axiológica de categoria e sub-categoria, tendo-se mostrado com evidência empírica, claramente desajustada e inadequada para analisar criticamente com sucesso, com segurança crítica de rigor epistemológico, o triunfante estranhamento desconcertante das obras de arte mais recentes. O Feio é no contrário de Bonito, ambas as sub-categorias se integrando dialecticamente numa categoria máxima final, o Belo.

Com a emergência e visibilidade inicial datável pelo “resgate romântico do feio”, primeiro quartel do século XIX, com, por exemplo, as obras de pintura escatológica da “fase negra” (a celebrada pintura negra da Quinta del Sordo, de Manzanares) de Francisco de Goya, as artes deixaram de perseguir unicamente as formas idealistas do solar, temperado, sereno, sossegado, Belo-bonito de todas as concepções e cânones estéticos milenares.

Porque os homens sempre acharam insuficiente a experiência monótona e rotineira do viver comum, e os seus registo lineares herdados do passado e das continuadas representações conformadas desse viver comum, que preenchiam as concepções antigas da Beleza e dos seus serenos mundos (por demais conhecidos). Sempre se interessaram ainda, rompendo o conforto habitual dessas vivências rotineiras, pela aventura de viver o invulgar e pela exploração ousada do desconhecido, para lá das fronteiras de todos os *limes*. Uma atracção mil vezes repetida por novas experiências, mesmo que não raro temerosas (precisamente pela

grande estranheza de serem totalmente desconhecidas). Pela crescente curiosidade dos homens pelo diferente, pela exceção, pelas paisagens ainda não conquistadas, que é o outro lado da vontade de também limitar e estabelecer chão sólido ao que já se conhece. Uma curiosidade sem limites posta na aventura do conhecimento crescente do mundo, na exploração dos fenómenos da natureza e de todas as circunstâncias existenciais da vida, abeirando-se sempre das mais remotas, agrestes, selvagens (e ameaçadoras) paragens. Os monstros e as bestas terríveis, os seres aberrantes, as coisas estranhas, bizarras, exóticas, as extravagâncias curiosas e os excessos caprichosos da natureza, os fenómenos invulgares, todas as aberrações e todos os seres estranhos, criaturas inimagináveis e ameaçadoras, alteridades de uma diferença surpreendente, formam o conjunto heteróclito de todos os fenómenos espantosos que vêm desequilibrar o linear suceder dos dias. Que sempre suscitaram sentimentos exacerbados, feitos de um misto de curiosidade e fascínio.<sup>191</sup> O sinistro, o caos, a desordem, são o outro lado da ordem rotineira habitual das coisas da vida. E os artistas dos tempos mais recentes querem registar com semelhante ênfase dada à ordem antiga, que os artistas do passado registavam prioritariamente, essa desordem que vêm desenvolver-se à sua volta.

Existem hoje tantas formas artísticas identificadas imediatamente com o feio quanto as inúmeras manifestações sensíveis da realidade hodierna, numa atenta visão registadora do feio da realidade. A transfiguração operada pela visão artística da fealdade, materializada nas obras de arte, consegue superar a imediata e sensorial repugnância pelo feio contingente da vida, perdendo, de maneira sublimante, essa imediata característica de rejeição pelo ganho de “empatia de representação” paradoxal, mostra licenciosa que destroi os tradicionais interditos do obscuro (aquilo que “fica de fora da cena”, o que não se deve ver).

Um processo corrosivo, subversivo, que deve a sua subversão irreverente a princípios desconstrutores cujos antecedentes mais remotos são os do cinismo clássico (o *kinismo* grego), e que opera agora um desafio frontal ao estabelecido,

---

<sup>191</sup>É nessa curiosidade fascinada pela estranheza do desconhecido e a vontade de conhecer e de iniciar a classificação dos inúmeros fenómenos caprichosos da natureza, coisas estranhas e curiosas (animais taxidermados, plantas, minerais, fósseis, etc.) e o conseqüente interesse noético fundamental por todos os fenómenos da existência, por mais bizarros que se apresentem, considerados merecedores de conservação e preservação para memória futura, que está a origem das instituições de conservação da arte e da cultura, que conhecemos pelo nome de museus («casa das musas»). Os museus nasceram das Coleções de Curiosidades, (abjeções, aberrações, bizarrerias, criaturas dificilmente imagináveis, surpreendentes, monstros e bestas terríveis, alteridades e fenómenos invulgares, prodígios e caprichos da natureza), dos Gabinetes Bizarros, das «Coleções de Cousas Estranhas da Natura», dos Gabinetes Naturais, dos *Gabinets de Curiosités*, dos *Cabinets of Natural Curiosities*, que foram criados nos palácios reais e nas grandes casas da nobreza esclarecida dos fins do século XVI, proliferando nos séculos seguintes, na sequência da revolução do conhecimento acontecida no início da idade moderna, pela enorme energia e curiosidade nascidas da revolução renascentista.

assumindo sempre, no estrito discurso artístico, um carácter denunciante, qual atitude de Sísifo, de intervenção hiper-crítica e de agitação das mentalidades mais recuadas, de combate enérgico às ideias-feitas, aos estereótipos e às práticas continuadas e conformistas da vontade e representação social (conservadora por condição natural e reacção neofóbica a qualquer diferença destabilizadora).

A exploração de uma certa monstruosidade (de certa maneira já algo familiar) materializa uma atitude tautológica anti-metafísica, subversiva do estabelecido e da ordem habitual, em processos comunitários de festiva libertação dionisíaca, subalternizadores do excessivo “eu” subjectivo, num utópico ritual celebrativo colectivo, com a marca imediata da abolição das estruturas repressoras, demarcada dos ideários e etologias libertárias. Instaurando um relativismo reformador anti-hierárquico, superador dos valores sistémicos anquilosados das axiologias estéticas herdadas, nivelando procedimentos e atitudes discursivas habituais.

A grande maioria das formas substantivas dos discursos artísticos recentes comungam de coincidência adjectiva, privilegiando um “ar de família” de aberta fealdade, caracterizada pela citação que populariza a erudição e o conhecimento da história da arte, pela paródia irónica (tanto erudita como popular), pela associação de nexos, pela conjugação harmónica de diferenças, pela mistura, pela miscenação, pela mestiçagem (ideológica e axiológica), pela integração da alteridade, seguindo um programa sistemático, consistente e persistente, de desconstrução do herdado e de afirmação do adquirido, revelando-se este inédito, novo (ainda completamente desconhecido, incompreendido, e, portanto, tido pela sua estranheza como ameaçador).

As formas artísticas (consideradas inicialmente) como repulsivamente feias explicitam a face da negação enérgica feita pelo fechamento das mentalidades à diferença e à alteridade dos temas não conformistas, inconvenientes, impertinentes, ou das técnicas e matérias de tal modo inusuais que são considerados ora obscenas ora escatológicas, passíveis de ser julgadas a uma primeira, desatenta e rápida leitura, como repulsivamente abjectos. Tudo aquilo que o fechamento estético dos academismos rejeita como inadequado a um conceito exclusivista e excludor de Belo e de Beleza.

É a exteriorização denunciadora dos inúmeros interditos sem razão da sociedade e das suas normas e costumes vigentes e rotineiros, decadentes, em crescente descrédito, acelerado declínio. É a substantiva diferença que subverte um



deificado “panteão” de exclusiva selecção apurada, por obsoletos padrões exclusivos e excludores de “perfeição bonita”, platónica, desligados da contingência axiológica da realidade, que apenas reproduzem fantasmas antecipadores da paz eterna do além, espectros cristalizados, atrofiadores das potencialidades anímicas da vida.

As formas e temáticas feias, que abundam nas obras de arte mais recentes, protagonizando a substância discursiva das diversas disciplinas artísticas, integram o “outro”, marginal, irreverente, impertinente e impuro, recusando censuras severas de um (alegado) sentido obscuro, que pretende ocultar artificialmente o contraditório vitaz das sensibilidades antagónicas, antitéticas. E negando o refúgio abstracto, “pacificador”, escapista, ancorando os discursos ao pulsar anímico da vida, com todas as suas imperfeições flagrantes, na contestação enérgica e aberta de uma forçada homogenização asséptica dos valores com (alegada) aceitabilidade social e o poder “domesticador”/integrador das comunidades, afirmando-se como súplica de momentos desconstrutores, prenes de verdade testemunhal, que veem revitalizar as artes que se querem interventoras. Artes que, por serem revolucionárias nos seus objectivos últimos, não perdem, por isso, o supremo estatuto superlativo de digna registadora exemplar. Muito pelo contrário, antes os confirmam.

Pensamos ter ficado definido, com suficiente clareza, o conceito sub-categorial de feio, enquanto entidade onto-estética integrável no sistema estético e na categoria geral de Belo, pelo seu deliberado propósito de registar a completude testemunhal, o positivo e o negativo da existência, cabe contextualizá-lo e compaginá-lo a par do habitual juízo pejorativo que suscita, por reacção fóbica ao não-familiar, ao estranho, ao desconcertante, ao insólito.

E é de largas franjas de fruidores leigos, pouco sofisticados, de escassa cultura e mentalidade fechada, estupefatos pelo inesperado, espantados, desconcertados, que mais frequentemente sai essa pejoração, atirada com acinte de grande incompreensão e intolerância. Evidenciando essa atitude os seus próprios preconceitos retrógrados persistentes, que repetem instintivamente, irracionalmente, autênticos “*a-prioris* de sensibilidade” imediatos, determinantes do juízo estético, reproduzindo atávica reacção neofóbica que faz igualar esses comportamentos individuais e colectivos de hoje com ancestrais acções reactivas dos nossos mais remotos ancestrais.

Com a citada reacção neofóbica daquelas “rectaguardas culturais” não pode ser confundida (de todo) a necessidade sentida pelos artistas de fazerem um registo

tautológico da fealdade da vida, transfigurada pela fealdade artística.<sup>192</sup> O Belo-feio deve ser visto como esforço testemunhal de um “realismo verista” generalizado, substituindo “idealismos evasivos escapistas” (que tiveram longa e continuada permanência predominante na história da arte). O Belo-feio é um pólo estético ontológico objectivo. Incontornável. Se a fealdade é uma das realidades da vida, fealdade terá de haver na arte. O feio na Arte é a transfiguração “positiva” do feio da Vida. Um enfoque necessário para combater com mais ânimo e energia a fealdade que pode (e deve) ser (mais e melhor) combatida.

O feio artístico contem em si determinadas características identitárias, sendo a mais significativa e relevante a sua clara atitude antimetafísica. A fealdade artística e as estéticas do feio escolhem, com um enfoque próprio, enfático, registar a realidade “terreal” através da crua afirmação da existência física contra os fantasmas quiméricos da metafísica. A atitude onto-gnoseológica das estéticas da fealdade prima pela perspectiva anti-transcendente: o Belo-feio ao lado da imanência contra a transcendência, propondo a verdade da tautologia contra o logro evasivo de muita alegoria. A brutalidade do olhar “vero” sobre o mundo físico contra o escapismo da fuga metafísica.

O feio artístico é, por nós, referenciado como entidade estética peculiar, com um sentido axiológico específico, determinado na expressão do registo tautológico. Não é considerado mera posição neutra da sensibilidade estética face ao real, mas antes expressão de um acto selectivo de preferir ou preterir. No caso do feio artístico, a preferência clara é pela crua expressão da verdade da realidade do mundo e da vida, qual testemunho sem alindamentos, característico do idealismo estético.

O feio artístico é, desde tempos remotos, identificado com a constante mutação dos valores. A beleza bizarra do Belo-feio é o denominador comum de todos os inúmeros fenómenos estéticos problematizadores, questionadores, inquietadores e transgressores. De todas as vontades reformadoras dos valores dominantes de todos os tempos. O feio artístico revela-se frequentemente como uma manifestação incontestável da contingência estética e do realismo artístico actualizador. Prova provada contra a afirmação (negada pelo devir histórico) duma axiologia estética de valores absolutos, imutáveis, intemporais, eternos. Os do Belo

---

<sup>192</sup> Por isso celebramos o feio e afirmamos com galhardia o seu “elogio”, porque feio mesmo é-o para os “outros”, que não nós, os já convertidos à estranheza dos modos artísticos dos tempos mais recentes. Não para nós, estudiosos críticos com um conhecimento esclarecido e uma sensibilidade cultivada na aceitação da novidade mais estranha e deesconcertante, para quem o belo-feio é um fenómeno que não deixa de ter a sua paradoxal beleza. Como afirma o citado aforismo popular: «Quem feio ama, bonito lhe parece».

harmónico e sereno de um platonismo estético, que se julgava a si próprio essência última de perenidade.

O embate dialéctico permanente dos valores da axiologia estética costuma enquadrar o feio como segundo momento, negativo, dum Belo dialéctico, do qual existe um terceiro momento, a síntese, que ora se manifesta como Belo-bonito, ora como Belo-feio. É o que reafirma o sistema estético nietzschiano, de matriz originalmente hegeliana. O feio só é Belo, quando na síntese final da contradição de valores estéticos, intrínsecos de qualquer obra, ele se manifesta triunfante sobre o bonito. Nessa altura ganha o estatuto superlativo de Belo-feio.

O feio das artes identifica-se com entrópicas emoções extremadas: o terror, as fobias, os medos instintivos, as intuições temerosas, a ansiedade, a angústia, as paixões irracionais, o desequilíbrio emotivo, a instabilidade sensível, a desinibição tumultuosa, o despudor obsceno, a rudeza deliberada, a autenticidade brutal. Mas é ainda também associado às emoções desmesuradas e sentimentos antigos já descritos pelos gregos clássicos: o furor, o entusiasmo, a exaltação, a fúria, a violência, a audácia, o arrojo.

As formas artísticas escapistas herdadas do passado são enfim derrotadas pelo realismo tautológico dos tempos mais recentes. Inicia-se o crepúsculo derradeiro do paradigma estético platónico e conseqüentemente o termo certo do predomínio idealista milenar na história da arte. Da dicotomia estética dos polos tutelados por Apolo e Diónyssus, apontados pela dialéctica nietzscheana, logra-se a vitória do dionisíaco. As formas artísticas deixam de ter a amena serenidade solar, a harmonia temperada do apolíneo, secularmente vencedor no passado estético. Para se revestir de sombrio saturnismo, feito desmedida e entropia estéticas, feito inebriamento e pulsão instintiva, intuição e “furor poético”. Êxtase dionisíaco triunfante. Como expressivo sinal de um verismo realista apocalíptico, que retrata bem os tempos tumultuosos que se vivem. Tempos de rebeldia e revolução. Tempos subversivos, desconstrutores, reformuladores, em que os valores antigos cedem lugar, por crescente obsolência, aos novos valores emergentes.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup>Pelos anos fini-seculares do século XIX irá dar-se, por parte dos mais inovadores e visionários artistas criadores, uma frontal contestação e indignação revoltada pela sua liminar recusa, pela autoridade académica “salonard”, da inclusão das suas obras em mostras públicas institucionais. A inovação audaz dos artistas «refusés» é penalizada pelo deliberado desvio às normas, às regras, às disciplinas, ao discurso único admitido pelos cânones estabelecidos, herdados do passado. Os artistas excluídos das mostras públicas institucionais promovem abertamente o desafio à autoridades consagradoras e propõem a desobediência ao academismo classizante ensinado na escola, no grémio, na academia, nas (aleadamente mais creditadas) instituições artísticas. O tédio e o marasmo dos velhos reportórios académicos são substituídos pela festiva novidade, jubilante, invariavelmente estranha e desconcertante, das criações artísticas mais recentes, numa gaia epifania

O feio artístico dos tempos mais recentes é geralmente associado ao dinamismo, à efemeridade e à velocidade de proliferação de novos sentidos estéticos. Contrário simétrico à continuada permanência e a um maior sentido estático da maioria dos estilos artísticos do passado histórico. Forma dinâmica expedita de uma nova comunicação estética, aceleradora eficaz do sentido inovador das mensagens artísticas. Romper, transgredir, desestruturar, desconstruir o *Velho*, para depois (sobre as suas ruínas descredibilizadas) criar o *Novo*. O feio é o motor das primeiras grandes rupturas com “o fazer antigo”, com a «tradição das gerações mortas» (jovem Marx) por meio da “inovação das gerações vivas”. O feio tem um claro sentido dinâmico cultural. À sua força anímica (vistade modo claramente pejorativo pelos agentes da conservação do estado das coisas) se devem as mudanças e as transmutação dos valores consideradas necessárias e urgentes. Mudanças e transmutações que pertencem na sua essência ao devir da ontologia estética, realidade axiológica em permanente mutação, transformação, sucessão de diferenças, reformulação de valores do ser como devir. O sentido dinâmico das categorias estéticas muito deve à antiga filosofia do efêmero e da mudança que ensinou Heráclito de Éfeso. E o Belo-feio revela o seu protagonismo de contestação do estado-das-coisas estabelecido problematizando, questionando, inquietando. A fealdade será o acelerador eficaz das mensagens artísticas que veem revolucionar as modorras e marasmos apáticos que teimam em permanecer. O feio está sempre presente como antitético de bonito em todas as grandes dicotomias estéticas e consequentemente em todas as opções axiológicas da Beleza.

Na “batalha estética” de todos os tempos do Novo contra o Velho, da inovação criativa e do progressismo estético contra a tradição repetidora e o conservadorismo estético, a vanguarda artística dos movimentos novecentistas, arauta da fealdade (assim julgada pelas rectaguardas, bem entendido) irá forçar um mais radical questionamento do “sagrado”estatuto ontológico da arte que foi estabelecido no seu passado platónico<sup>194</sup>, apelando à renovação do seu particular registo testemunhal, pretendendo conseguir um mais próximo retrato existencial da

---

libertadora de ideias e ideais. A par da desobediência à academia os artistas dos tempos mais recentes irão ainda rejeitar a obediência mecânica à encomenda, acelerando o fim do proselitismo artístico (seja ele religioso ou social/político), ganhando crescente independência e autonomia quanto a reportórios próprios e programas iconográficos, na esteira da liberdade criativa autoral e independente da revolução romântica, iniciada cinquenta anos antes.

<sup>194</sup> E julgado como perene e imutável. Intemporal. Estático. Irredutível. Insuperável. À semelhança dos arquétipos e das ideias puras do inefável «mundo das idealidades» de Platão (e do discípulo Plotino). Plotino, na esteira da filosofia idealista do seu mestre Platão, define mesmo a matéria (o contrário absoluto da *ideia pura*) como vil, mal, erro, espectro grosseiro, operando uma identificação nítida do feio com o mundo físico-material.

humanidade e do mundividência. Por uma atitude de laicização dos seus valores superlativos, numa lúdica anti-mitologia: “Os antigos queriam mostrar o grandioso de maneira prosaica, os modernos querem mostrar o prosaico de maneira grandiosa”. O actual, o mundanal, o trivial, o prosaico, recuperados como valores passíveis de transcendência estética. O feio pretende operar uma atitude de radical aproximação da Arte com a Vida, acabando com um afastamento entre registo e registado, entre formas artísticas escapistas e algo desinteressadas do fluir anímico da vida, com todos as suas turbulentas circunstâncias existenciais. O feio artístico pretende combater a rejeição idealista das circunstâncias existenciais do mundo do platonismo estético. Pretende pôr fim ao escapismo, que o idealismo platónico opõe ao sentido de registo mais realista e tautológico que se quer para a arte, como testemunho de registo radical de humanidade. É dessa proximidade recuperada entre arte e vida que é feita a relação de feio e actual.

O feio artístico teve um papel fundamental no recente alargar do estatuto estético a áreas novas, inéditas, inusuais no sistema das artes, com a progressiva inclusão de um universo alargado, diversificado e dilatado de fenómenos artísticos e de gostos estéticos “outros”, marginalizados e excluídos pela cultura erudita tradicional. Essas formas e conteúdos novos serão agora plenamente integrados numa alargada ontologia estética, redimensionado que fica, agora, o seu universo categorial. Os novos tempos farão uma inédita valorização de manifestações artísticas outrora marginais ao sistema institucional das artes. Novas formas e novas temáticas, estranhas e exteriores ao convencionalismo secular, irão surpreender e ganhar um novíssimo olhar integrador, que irá, de modo jovial, “deslumbrar-se” com a recente descoberta das “artes menores”: as artes dos primitivos, as artes dos loucos, as artes das crianças. Que veem ocupar um nicho particular de uma nova visualidade, sem os estigmas excludores do anterior “selectivismo fechado”.

E analise-se a multiplicidade de fenómenos estéticos que o Belo-feio compreende e abarca (definido o seu âmbito lato e abrangente pelo seu inteiro contrário excludor - o Belo-bonito, clássico e tradicional - platónico). O feio artístico é geralmente identificado pelo vulgo, com o “outro”, o de fora invasor, o estranho, o adventício, o forasteiro, o avatar, recuperados finalmente. Os novos tempos do século XX farão uma festiva recuperação dos valores culturais anteriormente considerados “indignos” da Grande Arte: o *camp* (recuperação e

valorização irónica do “mau gosto”, o *kitsch*<sup>195</sup>), o *folk*, o *pop*, o *grafitti* (um muito particular e específico feio popular urbano).

E a abrangência das recuperações de um novo sistema estético alargado integrará ainda as gravuras da literatura de cordel (*colportage*), a arte das feiras (*art forain*), alguma arte publicitária, alguns registos vários do fetichismo consumista, alguns periferismos, ruralismos, arcaísmos, primitivismos, vernaculismos, plebeísmos (o feio em perfeita sintonia com o “espírito do lugar”, sorte de *genius loci*). Um novíssimo sentido de alegre “fealdade” largamente integradora, irá estabelecer uma nova margem, novos *limes*, novos critérios consagradores do sistema estético, permeáveis agora aos estranhos e desconcertantes registos artísticos últimos.

Mas o feio estético terá também razoável protagonismo na valorização novecentista do exotismo e da alteridade mais alienígena, mais remotamente periférica. Um “reencontro” jubilante que fará uma sábia e eficaz superação dos parâmetros exclusivos, estreitos e fechados da mentalidade cultural então dominante: o etnocentrismo eurocêntrico.<sup>196</sup>

O feio estético comandará o gosto emergente e sempre crescente pelas artes primitivas e a descoberta das potencialidades estéticas da arte negra por artistas vanguardistas como Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Georges Braque, Fernand Léger, Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti, Jacques Lipchitz, Marc Chagall, André Breton, Man Ray, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró, (como, bastante antes, Paul Gauguin e depois vários mestres *fauves*, o futurista Umberto Boccioni, os artistas dos movimentos expressionistas *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*), ou também o fotógrafo Henri Cartier-Bresson, que com os seus olhares sábios e os gostos de colecionadores deslumbrados, maravilhados,<sup>197</sup> irão contribuir

---

<sup>195</sup>Um anti-valor estético, excluído do discurso artístico e do sistema axiológico estético. Sem a qualidade superlativa exigida para integrar o universo da beleza.

<sup>196</sup> É curioso verificar que só muito recentemente as artes, consideradas até então algo paternalista e pejorativamente como “exóticas”, oriundas que são das mais remotas paragens geográficas, começaram a ser enquadráveis, a par e com semelhante relevo crítico, pelos teóricos e historiadores da arte, nas cronologias comuns da arte ocidental (e agora também das artes periféricas). Apenas na segunda metade do século XX, aparecerão pela primeira vez obras gerais de história da arte e compêndios de súpula artística, que integrarão as artes primitivas numa cronologia geral sem discriminações etnocêntricas e/ou eurocêntricas. Pelos primórdios da década de 60. Um dos mais antigos exemplos é a *Janson's History of Art*, o célebre “Janson”, que ajudou a formar muita consciência crítica de várias gerações de artistas e teóricos da arte. É nessa obra, a *História da Arte* de H.W.Janson (Horst Waldemar J.), publicada a primeira edição em 1962, que irão ser colocadas, a par a cronologia da arte europeia (e norte-americana), dita ocidental, as cronologias das artes de todo o mundo, em esquemas cronológicos comuns, considerados os distintos fenómenos artísticos inteiramente paralelos. Mas apenas num cronograma de dois quadros infográficos sinópticos, na contracapa da obra (que não no corpo de texto da mesma).

<sup>197</sup>O colecionismo dos artefactos e das obras de arte primitiva (entre eles os fetiches ou as máscaras rituais de inúmeras tribos africanas) será uma prática expositiva consequente de uma relevante estratégia cultural primitivista, adoptada pelas grandes colecções particulares, pelos maiores museus e pelas mais creditadas

para a descoberta e divulgação generalizada de inúmeras peças de “arte negra”, só então consagrada como forma de arte superlativa. Uma festiva consagração moderna das artes primitivas,<sup>198</sup> e a conseqüente reavaliação dos valores belos-feios desses novos formulários alienígenas (tidos sintagmaticamente como estranhos=exóticos), superando tradicionais e canônicas mentalidades etnocêntricas.

Patente ficará a sua estranheza feia, de um vigor estético de sublime depuração, de um estilo sintético de uma genuinidade espantosa, despertando a consciência fundada das suas enormes potencialidades estéticas, como sugestivos e surpreendentes modelos de inspiração certa.<sup>199</sup> Será determinante a sua influência na criação artística vanguardista europeia (e norte-americana) e na conseqüente revalorização das formas iconográficas feias daqueles novos formulários estranhos de exotismo.<sup>200</sup> Que forçará a superação dos preconceituosos juízos de mentalidades etnocêntricas. E, sobretudo, revelará um consistente acto de resistência dos artistas vanguardistas, demonstrando o imaginativo sentido alternativo encontrado para contornar as perversas seduções institucionais dos Salões consagradores. Mais uma arma eficaz para a contestação aberta e subversão do antigo paradigma estético, pela superação dos seus valores exclusivistas dominantes (mas em declínio e decadência) e a paralela consagração de uma imaginativa e surpreendente “bio-diversidade” artística criativa. Na abertura sábia ao policentrismo cultural e à mais alargada pluralidade de atitudes estéticas. Resultando tudo numa desejada superação de estáticos primados e hierarquias anteriormente estabelecidos por extremada contradição centro(s) *versus* periferia(s).

O feio estético é imediatamente identificado com a enorme variedade e multiplicidade de indicadores e sintomas culturais que abundam crescentemente nos reportórios artísticos dos tempos mais recentes, conformando-o como a sub-categoria estética de mais significativo impacto no quadro da cultura dominante dos tempos mais recentes. São inúmeros os valores identificados com a fealdade na arte e na visualidade do século XX. E essa identificação nomeadora resulta da reacção instintiva neofóbica

---

instituições de arte dos tempos mais recentes (o MoMA, de New-York, ou a Tate e o British Museum, de Londres).

<sup>198</sup>Agora assim designadas com neutralidade taxinômica estética e não já como pejoração preconceituosa de condenável juízo etnocêntrico, eivada de errônea atitude cultural de pretensa superioridade civilizacional.

<sup>199</sup>O movimento cubista muito devedor ficará das formas, “cubicadas” a *enchó*, das esculturas africanas, modelos certos para as “liberdades” estruturais e formais das suas obras inovadoras.

<sup>200</sup>Em 1984, o MoMA organizou uma exposição histórica que alcançou enorme sucesso público, em que apresentou as muitas afinidades adivinhadas entre primitivismo tribal africano e arte moderna última.

ao que aparece intempestivamente de inteiramente novo. A afirmação estética do radicalmente novo, do inteiramente desconhecido anteriormente, provoca, sempre e inevitavelmente, uma instintiva reacção de grande estranheza e estupefacção, traduzida na relação linear: estranho=desconhecido=temeroso=ameaçador=feio. A nomeação pejorativa excludora e demonizadora é motivada por atávica reacção ao novo, ao estranho, ao diferente, ao insólito, ao não-familiar. Expressão óbvia, directa, instintiva imediata, de uma forma primária de neofobia, do conjunto de *medos primitivos*, um traço atávico comum ao género humano e aos grandes símios, aos homens de todas as etnias e aos outros primatas. Há, portanto, um factor eto-biológico determinante na origem dos juízos da fealdade artística.<sup>201</sup>

A ideia de feio resulta, portanto de uma expressão negacionista da recuada reacção primária do convencionalismo ao não-familiar, ao não-habitual, ao diferente, ao novo que vem substituir o velho. É a reacção típica e habitual de todas as rectaguardas conservadoras perante qualquer mudança (tida por ameaçadora). No processo de demonização do desconhecido, que emerge como clara ameaça de invasão e de substituição de dominação do *status-quo*, é habitualmente apontada a nomeação acintosa de feio aos agentes das grandes rupturas. Tal acontece inevitavelmente com o modernismo transformador e com a sua dinâmica

---

<sup>201</sup>Deve-se fazer uma interpretação antropológica do uso adequado, contextualizado à axiologia estética, dos dois vocábulos e da sua relação sintagmática: feio e novo. Sabemos, do estudo empírico da etologia humana e dos outros primatas, que em qualquer comunidade dos “grandes símios”, a primeira e instintiva reacção perante o inteiramente desconhecido é a rejeição temerosa, a hostilidade imediata e a defesa agressiva. Esse processo comportamental, tantas vezes repetido, prova também, de modo claro, o estreito traço de parentesco que temos com os grandes símios (nomeadamente os chimpanzés, que partilham 98% do nosso ADN). Depois de reconhecidos e estabelecidos cientificamente os estudos biológicos, antropológicos e zoológicos, de Charles Darwin e das suas teses evolucionistas, os homens, primatas superiores, maravilha última da criação, passaram a ser considerados, de modo desencantado, “macacos que se puseram de pé”, em vez dos fictícios “anjos que caíram do céu” das narrativas metafísicas místicas. Tal é citado pelo discípulo zoológico de C. Darwin, Desmond Morris (*O Macaco Nu, The Naked Ape*, 1967). O Evolucionismo irá ser determinante na emergência de novas sensibilidades estéticas, na sequência do estabelecimento de um novo antropocentrismo e de um naturalismo de aproximação radical e ecológica à “Mãe Natureza”. Também aqueles primatas reagem com agressividade medrosa perante qualquer coisa nova, não familiar, desconhecida, inesperada, mesmo sem saberem se é eventualmente boa ou útil, atirando paus e pedras a tudo o que, surgindo de modo estranho, aos seus olhos aparenta ser ameaçador. E naqueles grupos de primatas, são precisamente os elementos juvenis, os *machos-beta* (assim chamados pelos biólogos e zoólogos), os indivíduos que, dentro do grupo, são os mais ousados na aproximação curiosa à estranheza. Fazendo uma analogia com as sociedades humanas diremos que são estes os vanguardistas de entre os chimpanzés. Quanto aos *sapiens-sapiens*, é um comportamento documentado de modo eloquente na ficção cinematográfica, no filme *Os Deuses Devem Estar Loucos, (The Gods Must Be Crazy)* de James Uys, 1980. Há nele uma cena muito bem conseguida, mostrando de modo evidente a citada neofobia. Quando o protagonista, Xixo, um bosquímano do deserto de Kalahari, na Namíbia (berço da humanidade, segundo os paleoantropólogos), de uma actual tribo nómada, de caçadores-recolectores, comunidade isolada e sem nenhum conhecimento ou contacto com resto do mundo, ao ver tombar um objecto, para ele estranho, uma garrafa de *Coca-Cola*, caída inadvertidamente de um avião que sobrevoava a região, e estupefocado com a aparição inesperada de tão bizarro objecto, logo inicia uma longa caminhada, para ir atirar para fora do *limes* do seu mundo conhecido, tal estranha coisa que é julgada como perigosa para o normal equilíbrio (ecológico, diremos nós, sedentários ilustrados) ao seu universo conhecido.



revolucionariamente substituidora do academismo e da cultura convencional anteriormente dominantes. O feio, (atirado como pejoração pelas rectanguardas culturais) às vanguardas artísticas subvertoras, tem uma relação de identificação imediata, mas como nomeação pelo exterior, como resistência do sistema. Para o sistema dominante novo é o mesmo que “avançado”, que é tido por feio. As primícias criativas das vanguardas aparecem sempre com o labéu pejorativo de fealdade, até, mais tarde ou mais cedo, serem assimiladas e “normalizadas” (actividade integradora que destroi o ânimo selvagem do que emerge-de-novo, fenómeno que se encontra entre o banalização e o “domesticação”).<sup>202</sup> O feio está

---

<sup>202</sup>O feio é, curiosamente ainda, e contraditoriamente, identificado com a primária e inicial recepção hostil da crítica de arte, que a bem julgar, deveria ser a primeira a compreender, descodificar e consequentemente divulgar e fazer o esforço de familiarizar a estranheza inicial e o desconcerto de uma primeira leitura da obras novas (chocantes e escandalosas que se mostrem) com o público amador (mas leigo em códigos inéditos da modernidade) dos amantes das artes. O que se nos depara são os iniciais discursos reactivos neofóbicos dos críticos de arte das primeiras décadas do século, em demorada e tímida pré-habituacão *versus* a atitude de alegre galhardia provocatória dos criadores inovadores. Só muito mais tarde os críticos de arte farão uma aproximação mais aberta e imediata à inovação criadora e à eventual estranheza que ela traz no seu seio. Mas isso só acontecerá no segundo pós-guerra, finais dos anos 40, anos 50 e seguintes. Contudo, no processo dinâmico de divulgação (com descodificação e familiarização) dos novos figurinos iconográficos das artes emergentes de vanguarda, muito se deve aos seus grandes divulgadores pioneiros, a saber: Daniel-Henry Kahnweiler, o galerista que lançou o cubismo; Ambroise Vollard, o *marchand* que lançou P. Picasso, G. Braque, H. Matisse, entre outros; Gertrud Stein, cidadã francesa asquenazim, escritora, ensaísta, crítica de arte e literatura, colecionadora da arte de vanguarda; Peggy Guggenheim, intelectual asquenazin americana, filha do fundador do Museu Guggenheim, Salomon Guggenheim, colecionadora de obras de arte vanguardistas; ou ainda, depois do segundo pós-guerra, o galerista que lançou o neo-dadaísmo e a pop-art, Leo Castelli. Curiosa é ainda a demonização de muita arte moderna última pelo filósofo espanhol José de Ortega Y Gasset, patente no seu datado ensaio de estética *A Desumanização da Arte*, 1924. O filósofo recorre ao termo “desumanização” para se referir ao processo sumário de “desrealização”, que segundo ele, ocorreu por via das vanguardas artísticas das primeiras década do século XX, numa clara interpretação redutora. Quer-se referir, seguramente as derivas abstractas do cubismo final, dito sintético, do orfismo, da *section d’or*, do futurismo mais abstracto (das colagens), ou às provocações niilistas do dadaísmo. Este autor privilegia a relação de transparência mimética da arte realista, registadora fidedigna da objectificação do mundo e dos homens, combatendo, com retórica inflamada, a sofisticação formal e a valorização (tardo)romântica de subjectividade extremada dos artistas das vanguardas, a sua alegada imaginação alienadora e o seu excessivo intelectualismo escapista, o hermetismo de difícil inteligibilidade dos discursos artísticos, que nega o acesso de leitura (e descodificação) à grande massas de eventuais fruidores das obras artísticas. Denuncia as formas artísticas que se distanciam da realidade física, num desligamento da objectividade que deve ser relatada de maneira simples e claramente inteligível. O sentido de “humanização”, proposto por J. Ortega y Gasset, como forma fundadora essencial para toda a arte não se identifica linearmente com o conteúdo das obras ou com uma suposta orientação obrigatoriamente humanística das obras, ou qualquer outro imperativo de semelhante natureza, mas por uma razão especificamente formal. A alegada “desumanização” está intimamente associada à “desrealização”, a uma alegado desligamento do realismo, que anteriormente representava o mundo com superior clareza. O filósofo é apologistas do relato mimético-documental, simples e claro, do mais primário concretismo de registo, contra toda a forma (por ele considerada) de imaginação criativa alienadora. A dicotomia proposta por J. Ortega Y Gasset é entre duas supostas ideias cristalizadas: uma “arte humanizada»” antiga *versus* uma “arte desumanizada” moderna, perecendo a primeira com a emergência intempestiva das novas intenções e soluções da segunda. À alegada ausência do homem de alguma arte contemporânea, feito ente fantasmático de muitos discursos contemporâneos, atribui ele a impopularidade da nova arte. Acresce a essa visão minguido do homem, suposta desumanização dos discursos modernos (por ausência de marcas de humanidade, por poucos sinais de “figuração humana”) espectro ausente de si próprio, rarefeito ente fantasmático de grande parte das obras de arte dos seus tempos contemporâneos, uma (por ele julgada) condenável democratização (pelo registo ligeiro, inconsistente, sumário, leviano) no acesso à arte e a outras manifestações intelectuais superlativas das grandes massas de fruidores leigos e ignorantes. Uma banalização de crescente mediocridade, considerando o desenvolvimento exponencial das tecnologias e o acesso generalizado da população ao consumo sem crivo (pedagógico) dos bens culturais. Para o ensaísta, não uma fonte de progresso, mas antes uma ameaça ao Homem e aos valores perenes. Para Ortega Y Gasset, os processos de democratização da arte são incompatíveis com o seu modo de ver selectivo e elitista, em nome do combate (aristocrático) à massificação e banalização (que nomeia também como “desumanização”) dos discursos artísticos, acabando por adoptar uma atitude crítica fechada, dogmática, reaccionária, de defesa dos valores mais tradicionais. Concordamos, porém com a sua recusa da “desrealização” da arte. A norma essencial a

sujeito a uma dialéctica própria, específica, a um dinamismo artístico, que evolui de uma primeira estupefação e choque, a uma crescente habituação e normalização, à generalizada assimilação compreendedora até que, por fim, consegue uma difícil consagração, que lhe anula a fealdade anímica. O estudo elementar dos estádios ideofectivos da fruição da arte aponta sempre, invariavelmente, para este repetido processo dinâmico. O feio é sempre o pejorativo apêdo, *leit-motiv* nomeador de confronto ideológico mutuo entre as elites (vanguarda) e as massas (retaguarda). O feio é sempre o outro, o contrário, o nosso antagónico interlocutor. O feio é a destruição que faz o novo de um mundo antigo que, para as mentalidades conservadoras, se quer preservar. E pelo contrário antagónico, antitético, feio é o mundo caduco que teima em resistir à mudança urgente e inevitável, para as mentalidades vanguardistas do progresso histórico. A destruição da dinâmica transgressora do feio artístico pela sua “normalização” integradora (mas também necessariamente banalizadora) operada pelos museus consagradores, anula o potencial de “demonização” da essência de fealdade, por uma paulatina e crescente compreensão dos seus códigos inovadores.

O feio artístico é o polo mais distante e arredio da consagração final e aceitação normalizadora (e banalizadora), entre os sucessivos momentos onto-estéticos, e os correspondentes vários estados ideofectivos da fruição estética, percorrendo o fenómeno da apreensão dialéctica exposto na socrática imagem dos anéis de uma corrente, do espanto e surpresa inicial à posterior aceitação empática de qualquer obra artística: 1.º, o artista que concebe, por acto de singular criação autoral; 2.º, o artista que executa, com o maior entusiasmo inventivo; 3.º, o artista que julga e faz o seu próprio juízo crítico enquanto autor, selecciona e expõe; 4.º, os pares da mesma arte, que acolhem em primeiro lugar a obra nova, a avaliam e emitem o primeiro juízo aprovador, incentivando o autor; 5.º, o especialista que julga, critica e opina; 6.º, o crítico de arte que descodifica, divulga e faz familiarizar; 7.º, o espectador que tem uma primeira reacção de estupor e espanto e que com uma crescente familiarização a vem a fruir; 8.º, a larga assembleia geral dos de espectadores

---

seguir para fazer arte autêntica e genuína: «... nunca transformar o real em representação falsa, mentirosa, ilusória». Nunca mentir verdadeiramente, deliberadamente, para fabricar ilusões e promover o alheamento e a alienação. A “mentira” da arte deve ser a forma expedita de mostrar mais cruamente (cruelmente), mais genuinamente, mais autenticamente, mais verdadeiramente, a verdade brutal da realidade. Nunca se deve procurar a “desrealização” do real, por mais sedutor que for o cenário do mundo apreendido, por mais inebriante que ele se mostre o seu “alindamento”. Porque é ilusão pura, é logro. A vida é arrepiante nas suas sombras, que não devem ser nem “alindadas” nem esquecidas.

fruidores finais que, (nem todos) por fim, a vão aceitando (de maneira mediata e de paulatina assimilação).

As obras artísticas mais estranhamente inovadoras originam momentos iniciais de choque e escândalo e de recepção hostil, depois de crescente e progressiva compreensão e aceitação até à muito ulterior consagração.<sup>203</sup> Talvez deveríamos desconfiar da aceitação geral imediata de uma obra acabada de aparecer. As obras de arte “novas”, inéditas, de grande inovação (tanto formal, como conteudal, e mais ainda se conjugadas as duas situações), veem geralmente de certo modo adiantadas para o seu tempo e época. São fruto de espíritos esclarecidos, “avançados”. E estão, regra geral, bem à frente da geral consciência do senso comum coevo. Por isso apenas são saudados com a consagração entusiástica por um escasso núcleo de vanguardistas e rejeitadas liminarmente, no início, por todos os outros. A consagração geral chega muito mais tarde, quando a obra “nova” já não desconcerta nem amedronta, nem gera perplexidade, quando já foi assimilada (leia-se absorvida, normalizada, vulgarizada, banalizada, “domesticada”), quando já perdeu grande parte da sua energia subversiva e transformadora.

O feio tem sido sempre identificado com o desconhecido, que, segundo os teóricos da comunicação, é o polo “curto-circuitador” que opera, com eficácia descodificadora, o alargar e aumentar referencial dos stocks de signos dos discursos modernos e o alargamento cognitivo do universo das relações inter-relacionais, num processo de comunicação, que na especificidade estética/artística é identificado pela contradição dos dois polos antagónicos: “arte fonte” *versus* “arte canal”.

O Belo-feio tem um fascínio indesmentível pela via da alteridade e da diferença. O Belo-feio é inquieto e inovador. Pretende criar o que ainda nunca foi feito, em vez de repetir e reproduzir “sem alma” o que sempre foi feito e repetido. O feio é a característica axiológica dinâmica que enforma a vontade de “estranhamento” dos discursos artísticos das vanguardas. O Belo-feio é, invariavelmente, a inquietude revelada na procura paradoxal do estranho (do incomum, do bizarro). Embora para alguns seja uma espécie de nostalgia da Beleza (bonita) perdida. Inquietante estranheza (*uneiruliche*) saudosa da quietude antiga.

O feio artístico (reflectido nos momentos conhecidos da sua recepção e fruição) abarca, na apreciação do seu juízo, todo um processo de dinamismo próprio de uma

---

<sup>203</sup> A temática da evolução consagradora das obras de arte foi tema de interesse reflexivo de autores de relevantes ensaios de estética como: Walter Benjamim, Georgy Luckacs, Theodor W. Adorno, ou ainda Gianni Vattimo.

comunicação estética que tem uma espécie de vida própria, traduzida à maneira de A. Toynbee, pelos três estados da vida e pelos cinco momentos existenciais: ascensão, apogeu, decadência (ou declínio); e nascimento, infância, maturidade, velhice e morte.<sup>204</sup> Entre a maturidade e o fatal declínio encontraremos a consagração de beleza, enfim admitida, da fealdade artística.

O feio artístico pode ser ainda “atravessado” transversalmente pelos arquetípicos “espelhos da criação”, da sugestiva análise da subjectividade e/ou da objectividade do acto criativo, sugeridos em vários textos tratadísticos, de alegada inspiração na análise da criação das *Confissões*, de Santo Agostinho<sup>205</sup>: os Espelhos de Zeuxis, de Narciso e de Pigmalião. O Espelho de Zeuxis identifica o registo realista objectivo, fidedigno do real; o Espelho de Narciso identifica a visão autoral extremamente subjectiva da realidade envolvente; O Espelho de Pigmalião identifica a representação perfeccionista e de ideal trascendente da realidade vivida.

O feio artístico e a modernidade mais recente fundem-se num sintagma de íntima identificação: o feio parece atingir o seu apogeu nos discursos artísticos no dealbar do século XX, sendo na grande maioria das manifestações artísticas relevantes a realidade discursiva de maior impacto cultural. A modernidade mais recente é geralmente contrária às exclusivas exigências perfeccionistas e pormenoristas do convencionalismo académico. Privilegia a rapidez e o choque imediato da “mensagem”, a despeito do espanto e da serena contemplação do virtuosismo técnico. A destreza e apuro oficial, a prática virtuosística de atelier, quando esporadicamente se manifesta, costuma revelar a mais-valia comunicativa da ironia. A modernidade de todos os tempos, de qualquer tempo, mostra-se como a instante procura da novidade, inicialmente incompreendida e recebida com a maior das perplexidades pelo geral das gentes. Consequentemente, irá abrir caminho à descoberta de problemáticas estéticas “outras”, a par da destruição implacável do solene *bien fait* académico e convencional, velho e datado.

A modernidade é a nomeação denotativa mais exacta de um assumir de uma idiosincrasia estética peculiar, de um novo *pathos*, em qualquer tempo e época, em todos os tempos. E a modernidade novecentista instaura um paradigma novo, que

---

<sup>204</sup>Segundo a evolução dinâmica proposta para todos os elementos da vida pelo historiador e sociólogo britânico Arnold Toynbee (1889-1975), no processo em que tudo obedece a um padrão comum, independente da época ou do lugar em que acontece. Generalização de uma conhecida tese que originalmente se reporta ao «nascimento, desenvolvimento e queda das civilizações». Arnold Joseph Toynbee, *Um Estudo de História*, publicado em 12 Volumes, entre 1934 e 1975.

<sup>205</sup>Um clássico da literatura mundial, narrativa em tom auto-biográfico e de análise filosófico-especulativa da Criação, escrito cerca dos anos de 397 e 398 da nossa era, por Avrelivs Avgvstinvs, Bispo de Hipona, Doutor da Igreja, teólogo e filósofo.

representa uma secularização, uma laicização dos programas iconográficos e das temáticas e reportórios artísticos. O feio manifesta-se na modernidade mais recente por uma actualização instantânea e imediata dos reportórios da arte, acompanhando, com o seu registo crítico, a reformulação das atitudes de abertura cultural das sociedades. O Belo-feio generalizado aos plurais discursos da modernidade mais recente, indiciando uma vontade de subversão das normas e modelos considerados decadentes e obsoletos do passado, exprime uma vontade vigorosa de desconstrução do conceito estético de Belo. O feio artístico afirmará de modo assertivo e peremptório o sentido precário e efémero das regras disciplinadoras das instituições. Ruptura, subversão e reformulação dos valores são as características axiológicas dinâmicas de um processo dialéctico de reforma radical de mentalidades estéticas. E nessas ruptura, subversão e reformulação de valores, revela-se como paradoxo estimulante, pelos seus peculiares registos que balançam entre uma certa continuidade e permanência (distanciadas pela contemplação irónica) e uma aberta ruptura e inovação festivas. Conciliáveis, contudo, em discursos algo contraditórios, mas de grande vitalidade testemunhal, diremos mesmo documental. Reportórios distintos e (muitas vezes contrários) da tradição secular, a par de outros, de aberta iconoclastia, são explorados numa possível conciliação/conjugação (a que não é alheio um registo irónico, feito de um processo de referencialidade entre a citação quase directa e a paródia).

A modernidade mais recente (consubstanciada pelo feio artístico) cultivava a paradoxal beleza do perverso, do maldito, do diferente. Uma exaltação sublimante do vulgar, do banal ou do abjecto, do obsceno, tratados de tal forma épica por um olhar jovem, que liberta aqueles valores de qualquer juízo pejorativo. Como acelerador de uma deliberada posição anti-metafísica: o Belo-feio está, claramente do lado da imanência contra a transcendência. Do lado do sentido tautológico contra o sentido alegórico. Do lado da “brutalidade” do olhar “vero” sobre o mundo físico contra o escapismo da fuga metafísica, da “evasão” idealista, do indiferentismo abstracto. O feio artístico é ainda o enfático retrato brutal da violência, que se existiu em todas as épocas e idades do devir humano, se manifestou com invulgar ferocidade nos últimos tempos.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup>De que é exemplo flagrante a teoria avançada para as artes cénicas pelo designado «teatro da crueldade» de Antonin Artaud. Ou, ainda os textos de um «teatro do absurdo» de Franz Kafka ou Samuel Beckett. Em comum a crítica corrosiva dos vícios da modernidade, por meio de um discurso de grande riqueza metafórica, comungando a mesma visão pessimista sobre o género humano e mostrando a forma expedita como a lógica formal pode servir tanto a razão como a loucura. Ou no parente performativo bi-dimensional, o cinema, afirmando-se com

O feio artístico inundará os discursos do século XX, a idade do «caos e da crise», a época da desconfiança estética, marcada pelo ocaso das estéticas platônicas e pelo fim derradeiro e irreversível de todas as grandes narrativas legitimadoras.<sup>207</sup>

- 2.5 – Da reflexão filosófica sobre o feio feita pelos teóricos da Estética.

Faça-se, por isso, um esboço primeiro do nosso esforço teórico de hermenêutica estética particular, com a interpretação última das características axiológicas próprias e específicas da sub-categoria estética, considerada com um protagonismo relevante, predominante, de mais significativo impacto cultural nos últimos tempos: o feio artístico e os valores da fealdade nas/das artes. A partir da reflexão filosófica dos teóricos da estética (mesmo que grande parte das vezes não o sejam com inteira e clara consciência disciplinar). Porque o insólito, que sempre representou a fealdade nas diversas artes interessou, como estudo peculiar, desde os mais remotos tempos até aos dias de hoje, os mais destacados filósofos e estetas.<sup>208</sup>

O Feio antónimo antitético de Belo (visto no passado como categoria estética e não como sub-categoria integrável na categoria maior da estética) é uma realidade estética milenar, datável pela Grécia antiga clássica, mas que conseguiu uma resiliente durabilidade conceptual primária de antagonismo de valores, durando mais de dois milénios e meio, até aos nossos dias. Começando o nosso périplo teórico pela

---

semelhante pessimismo, temperado por uma ironia subvertora e um jovial sentido de comicidade, pela crueldade crítica escatológica de um «cineasta maldito»: Pier Paolo Pasolini.

<sup>207</sup>E é sobre o cepticismo crescente que põe fim a essas narrativas mistificadoras e sobre as relações ideológicas íntimas entre fealdade artística e “desconfiança” filosófica que se debruçará com mais acuidade este presente estudo investigativo, que pretende conformar inteiramente o Belo-feio da arte com a modernidade-mais-recente. Abordando temas como a identificação de uma “arte apocalíptica”, ou as relações de grande proximidade de ideias entre beleza e pessimismo, beleza e cepticismo, beleza e desconstrução. Estudados, a esse respeito particular, os ensinamentos interpretativos dos grandes mestres do pensamento mais recentes, como Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Frederic Jameson, Michel Onfray, Gilles Lipovetsky, Zigmunt Bauman ou Peter Sloterdijk, entre outros.

<sup>208</sup>A fealdade das artes é devedora do sentido hiperdinâmico da filosofia de Heráclito, com cujos pressupostos teóricos se combateu o sentido de errónea perenidade de valores da axiologia idealista escapista purista de Platão; do sentido de recentramento no homem e da sua condição existencial de Protágoras de Abdera; do realismo imanente, experimental, empírico e analisador do mundo e das realidades físicas da existência de Aristóteles; da crítica racional às ficções metafísicas místicas de Baruch Spinoza; da reformulação radical dos valores políticos e de direitos de cidadania dos iluministas Voltaire (François-Marie Arouet), Jean-Jacques Rousseau e Dennis Diderot; da valorização do universo dos sentidos a partir do novel conceito de *a-prioris* de sensibilidade de Immanuel Kant; do holismo ético-estético da Ideia finalista de Georg Wilhelm Friedrich Hegel; do conceito heterónimo da categoria maior da estética – *Belo* –, pela nova formulação integradora do conceito sub-categorial de *Belo-feio*, designada de *Sublime* dos filósofos da «Ideologia Alemã», Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling, Friedrich Von Schiller, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Johann Wolfgang Von Goethe; da primeira grande Estética do Feio de Karl Rosenkranz; da filosofia da «vontade» de Arthur Schopenhauer; ou dos necessários desenvolvimentos teóricos mais recentes de, entre outros, Georgy Lukacs, Theodor W. Adorno ou Walter Benjamin. Ou ainda, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Louis Althusser, Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Onfray, Gianni Vattimo, Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk. Acrescente-se ainda o concurso teórico indispensável de uma plêiade de autores novecentistas ainda mais recentes, para os quais o feio, enquanto tema fundamental da moderna axiologia estética, não é estranho, (sendo os dois últimos considerados mesmo especialistas de uma específica «estética do feio»): Paul Valery, Benedetto Croce, Galvano Della Volpe, Étienne Souriau, Georges Bataille, Eugénio Trias, Pedro Azara, Raymond Polin.

Grécia Antiga Clássica, referiremos a pertinência estética de Aristóteles, que faz, de alguma maneira, uma indirecta exaltação da fealdade humana (os alegados «espectros grosseiros», segundo Platão) contra a divina formosura platónica (do mundo das idealidades puras e dos arquétipos ideais).<sup>209</sup> Contra o idealismo abstracto escapista e indiferente ao mundo e à realidade, posição filosófica do seu mestre Platão, contra os puros platónicos, arquétipos que condenam irremediavelmente o homem a mero espectro grosseiro de uma ideia antropológica suprema, transcendente, Aristóteles faz um notável recentramento filosófico «realista» (que também é estético) no Homem (nos homens) e na Arte (produto humano, terreno, subordinado a toda a contingência ontológica, existencial). Aristóteles é o filósofo da imanência, primado da sua reflexão filosófica, inteiro contrário da transcendência absoluta para que aponta o pensamento metafísico idealista de Platão. Aristóteles, ao contrário do seu mestre, não tem o “olímpico” desprezo sobranceiro sobre a relatividade contingente da vida mesma, do mundo real e dos homens. O desprezo da transcendência pela imanência. Não se refugia num metafísico panteão das idealidades puras e analisa todos os dados susceptíveis de aumentar o seu conhecimento do mundo físico. Assim se torna o primeiro pensador analista de todos os fenómenos físicos, o primeiro cientista aplicado e o primeiro criador sistemático de todas as disciplinas do conhecimento e o primeiro interpretador de todas as características definidoras dos homens.<sup>210</sup> É dele, na sua obra *Poética*,<sup>211</sup> a primeira grande interpretação dos efeitos provocados pelas actividades artísticas na alma (*anima*) humana, a par do louvor da imitação artificial (que tanto foi rejeitada por Platão). Assim são dessa sua obra as primorosas análises da *mimesis* “tirada do

---

<sup>209</sup>Plotino, o filósofo influenciador maior da estética da medievalidade, na esteira da unicidade totalitária idealista de Platão, define a matéria como vil, erro, operando uma identificação nítida de feio com o mundo material.

<sup>210</sup>Aristóteles foi o exemplar discípulo que conseguiu superar o mestre, em (quase) todos os domínios do conhecimento, como cabe a todos os discípulos. Pois foi o prolixo criador de todas as disciplinas do conhecimento positivo e material do universo físico, ao contrário de Platão, o criador do único, porém supremo, conhecimento, o de ciência exacta, a matemática (e dos seus conhecimentos cognatos, como a geometria, matemática espacial). Ao supremo mas único conhecimento (considerado credível) desenvolvido pelo seu mestre, na Academia, contrapôs a revolução científica criadora de todas as outras disciplinas noético-cognitivas. No estudo ensinado no seu Lyceo, *peripatético* (itinerante entre *peripatos*), apostou na ciência aplicada (a *episteme*) como fundamento de razoabilidade cognitiva para o conhecimento da realidade físico-material universal. O mais prolixo autor da tríade de fundadores da filosofia ocidental, contrapôs à sua inadequação à abstracção pura da matemática e ao pensamento transcendentista platónico, desligado da origem sensível e sensorial do conhecimento material das realidades do mundo e da existência física, uma oposta indulgência compreensiva perante a instabilidade entrópica de tudo o que é físico, e apesar desse obstáculo inicial, não deixou de desenvolver as primícias de todas as disciplinas científicas analíticas e de uma gama ampla de assuntos do conhecimento, a partir de sólidas bases de uma lógica silogístico-dedutiva. Para além das leis das artes, da poesia e do teatro e artes dramáticas, que mais interessam especificamente a este nosso estudo, foi o iniciador da física, da química, da óptica, da biologia, da fisiologia, da zoologia, da botânica, de geologia, da anatomia, da antropologia, da psicologia, da cosmologia, da astronomia, da medicina, da ética, da retórica e da teoria política.

<sup>211</sup>Aristóteles, *Poética*, 323 a. C., compêndio de escritos *acroamáticos*, conjunto de notas sinópticas das aulas sobre o tema da poesia e das artes.

natural”, assim como das sábias interpretações da *catharsis*, a catarse,<sup>212</sup> purga de reconhecidos vícios, defeitos, paixões funesta, que antecede o fim teleológico proposto para as diversas artes, a *sublimativm*, a sublimação, uma purificação do ser. É também dessa sua obra o estudo interpretativo dos efeitos cénicos dos géneros teatrais da tragédia e a da comédia, e as respectivas e correspondentes representações do homem (melhor ou pior do que ele é, respectivamente). Também naquela obra magnífica é considerada a caricatura, filha desprezada da comédia, e sobre a menor catarse e conseqüente menor sublimação conseguidas pela comédia em comparação com a tragédia.<sup>213</sup>

A comédia será para o pensamento ocidental uma “outra” forma sublime de registar as sensações, os sentimentos, os pensamentos, as ideias, os ideais dos homens. E uma das manifestações mais facilmente identificáveis com um juízo estético do feio nas artes. Por longa tradição filosófica traduzida em juízo categórico muito antigo. É já na Antiguidade Clássica grega, na Escola de Atenas, e mais concretamente, no ensino peripatético do Lyceo, que as questões ligadas com o sentido estético da tragédia e da comédia serão dissecadas (com alguma pertinência, terá de se reconhecer) quanto à desejada sublimação dos valores que as artes devem promover (e provocar) nos seus fruidores. Já no século IV a.C., as formas desses géneros maiores do teatro clássico, (mas detectáveis enquanto idiossincrasias estéticas em todas as disciplinas artísticas), eram reflectidas e problematizadas com sentido crítico estético. A reflexão de Aristóteles envolve-se, nas tramas diversas (e aparentemente contrárias, mas complementares e compagináveis) da tragédia e da comédia. E nas questões que se fundem com a diversidade das visões ontológicas do homem e das suas relações existenciais, e daí a ideia distinta que temos dos autores que descrevem os homens piores do que eles realmente são, e daqueles outros que os descrevem melhores do que eles são.<sup>214</sup>

A *Comédia* é, desde os primórdios do pensamento estético, «apoucada» em relação à *Tragédia*, enquanto consideradas as qualidades imperativas de Arte

---

<sup>212</sup>Na outra obra antiga similar, *Ars Poética*, Epístola aos Pisões, 18 a.C., o epicurista latino Horácio, Quintvs Horativs Flaccvs, (65 a.C.- 8 a.C) considera ser da maior eficácia o “furor poético” patente nas obras de arte, para a purificação edificante obtida pela sua fruição emocionada, a par da serenidade complementar de aproveitar todos os momentos do presente (*carpe diem*), no pleno reconhecimento da brevidade da vida e conseqüente busca (*fvgere vrbem*) da tranquilidade serena (*ataraxia*).

<sup>213</sup>Esta obra aristotélica irá ter um sentido axiológico influenciador indesmentível em obras oitocentistas sobre estética, arte e efeitos psicológicos e éticos de Sigmund Freud e Friedrich W. Nietzsche.

<sup>214</sup>«A tragédia é a *mimesis* de homens melhores que nós (...); importa seguir o exemplo dos bons retratistas os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos e fracos ou com outros defeitos de carácter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são». Aristóteles, *Poética*, século IV a.C.



superior. É com Aristóteles que “nasce” o estigma de arte menos séria (e, portanto, de alguma maneira menor) que persegue a *Comédia*. O humor é desde há vinte e três séculos considerado uma forma inferior de influenciar, pela arte da *Comédia*, a natureza dos homens. O género artístico da comédia, que veicula a crítica histriónica aos costumes, às acções, às paixões, e aos factos comuns da vida, na *polis*, feita pelo modo jocoso, satírico, pelo gracejo espirituoso, pela acentuação do ridículo, desperta o riso, e faz desacreditar o que se vê.<sup>215</sup> A comédia é vítima de preconceito estético antigo.

A menoridade do estatuto de excelência dado à *Comédia* vem já, como vimos, da Grécia antiga, do período clássico. Com efeito, é Aristóteles o primeiro a estabelecer uma hierarquia de excelência artística, em que coloca a *Tragédia* bem à frente da *Comédia*, na procura da *catharsis*, da purificação do ser. Diz aquele filósofo que a *Tragédia*, pelo seu carácter elevado, é considerada superior à *Comédia*, porque ao representar os homens melhores do que eles são, mais facilmente, por imitação (pela citada *mimesis*) consegue purificar ou atenuar as paixões, assim potenciando a «sublimação» do ser, ao serenar a alma e conseguir a «boa ordem interior».<sup>216</sup>

«A Tragédia ao excitar o terror ou temor (*phobos*) e a piedade, purifica e atenua as paixões, retira-lhes o que elas contêm de excessivo e de vicioso, levando-as a um estado de moderação, adequado à razão. E provoca em nós um movimento que nos incita a purgar, moderar, rectificar, e até a desenraizar em nós a paixão, que diante de nossos olhos mergulha na infelicidade as pessoas que lastimamos».<sup>217</sup>

E também diz Corneille, comentando ainda a mesma obra: «A Tragédia consegue mais facilmente a compaixão que purifica, ao fazer comungar connosco a infelicidade dos outros, do que a Comédia, que pelo ridículo nos distancia dos outros, que vemos criticados».<sup>218</sup>

Diz ainda o próprio Aristóteles: «A comédia vem desde os autores dos cantos fálicos, e representa os homens como inferiores aos homens da realidade, e ao procurar a imitação, não o faz em toda a espécie de vício, mas no domínio do risível,

---

<sup>215</sup>RIDENDO CASTIGAT MORES, é um velho lema latino (horaciano) que diz: «A rir se corrigem (castigam) os costumes».

<sup>216</sup>«A Tragédia representa os homens superiores aos da realidade (...) é imitação duma acção de carácter elevado e completo, (...) suscitando piedade e temor, opera a *catharsis* própria de tais emoções» Aristóteles, *Poética*, século IV a.C.

<sup>217</sup>Como o dirá Racine (Jean-Baptiste), 1639-1699, dramaturgo francês, num comentário pertinente feito à *Poética*, no prefácio à sua tragédia *Phèdre* (Fedra), 1677.

<sup>218</sup>Corneille (Pierre), 1606-1684, outro trágico da dramaturgia francesa (a par de Racine e Molière, a tríade do século de ouro do teatro francês), em notas preambulares à sua obra *Le Cid*, 1637.

o qual faz parte do que é feio. O risível é um defeito e uma fealdade, sem dor nem prejuízo, e é por isso que a máscara cômica é feia e disforme, e sem qualquer expressão de dor. Não suscita nem temor nem piedade. Antes escárnio»<sup>219</sup>.

Ou como ainda diz Galvano Della Volpe comentando ainda a *Poética*: «A tragédia é *mimesis* de uma acção importante, completa em si mesma, (...) em forma dramática não narrativa, e que, mediante casos que suscitam piedade e terror, produz a purificação, enquanto a comédia é *mimesis* de assuntos sobretudo ignóbeis, feios, mas não de todas as espécies de fealdade (física e moral), porque apenas daquela que é ridícula. Uma certa espécie de defeito ou fealdade, que não provoca dor nem dano. E porque o riso é uma "solicitação" útil porque agradável para a alma, e não um transtorno dela, aquele que se compraz como o riso "faceto", alcança com ele um estado de ânimo sereno e disposto para o bem, que é uma espécie de *catharsis* cômica. Porém, menos eficaz, porque não persuade de modo tão drástico e edificante como a *catharsis* trágica»<sup>220</sup> São portanto remontáveis à idade antiga dos gregos os primeiros juízos estéticos sobre o feio artístico, o Belo-feio. A Comédia é, no geral, identificada como um género feio das artes. Inicialmente já detectável no período longo da "Idade Média", desenvolvendo-se com abundância em apontamentos de peculiar humor das iluminuras, a comédia terá, a partir do designado "Renascimento", muitos cultores entre os artistas gráficos e pintores a par de escritores satíricos,<sup>221</sup> que saberão exhibir com excelência gráfica as suas cenas satíricas em obras de arte dos fins do século XVI e séculos seguintes, sendo dessas centúrias o nascimento de um género artístico ainda hoje considerado menor, a caricatura (com artistas gráficos de grande talento).<sup>222</sup>

Mas as ideias estéticas, crescentemente abrangentes e incluídas no seu sistema axiológico dos valores (antes não) estetizáveis, irão potenciar a multiplicação do protagonismo da fealdade nas artes. Os fins do século XVIII trouxeram, a par dos

---

<sup>219</sup>Aristóteles, *Poética*, século IV a.C.

<sup>220</sup>Galvano Della Volpe, *Esboço para uma História do Gosto*, 1966.

<sup>221</sup>De entre obras de grande genealidade do género cômico as mais antigas do período moderno serão as escritas por dois prosadores comediantes sublimes, *Pantagruel* e *Gargântua*, de 1532, obras-primas de François Rabelais (1494-1553) e *As Aventuras de Dom Quixote (Las Aventuras d'El Ingenioso Hidalgo Doñ Quixote de La Mancha y su fidel escudero Sancho Pansa)*, 1605 de Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616)

<sup>222</sup> Se bem que formas proto-caricaturais tenham aparecido, com alguma frequência nas iluminuras dos manuscritos medievais, nomeadamente acompanhando as letras capitulares iniciais dos textos, o termo caricatura apareceu pela primeira vez em 1646, para nomear as séries de desenhos satíricos de Agostino Carraci (1557-1602), significando literalmente «cara deformada», sendo considerados como os mais importantes atributos para a excelência do género a máxima expressividade sintética, conjugada com a maior economia gráfica (o mínimo de traços desenhados). Foram os mais celebrados caricaturistas antigos (se descontarmos o pioneirismo caricatural de Leonardo da Vinci) os Carraci, pintores da mesma família italiana dos fins do século XVI, Agostino C. (o atrás citado), seu irmão Annibale C. (1560-1609) e o primo Ludovico C. (1555- 1602). Foram ainda expoentes da arte da caricatura artística, a saber: Jacques Callot (1592-1635), William Hogarth (1697-1764), James Gillray (1757-1815) e Honoré Daumier (1808-1879).

progressos técnicos da revolução industrial e de uma conseqüente evolução na estrutura social, uma enorme renovação ideológica, com irreversíveis reprecursões culturais super-estruturais.<sup>223</sup> Nos primórdios do século XIX, alargando-se à primeira metade da centúria, um novo conceito categorial de Belo, polissémico, germinado que foi nas últimas décadas do século precedente, irá abrir novo curso estético por muitas e diversificadas correntes e acepções nas ideias criadoras das artes (nomeadamente na literatura, na música, na pintura e escultura, entre outras, como o teatro e a ópera) por meio de uma generalizada libertação dos interditos vários da mundividência dos tempos passados, materializada no aval e chancela consagradora dos novos sistemas criativos pré-rationais e a-priorísticos da sensibilidade, na esteira dos ensinamentos da *Crítica da Faculdade de Julgar* de Immanuel Kant, potenciando a oportunidade de afirmação do sentimento, da emoção, da imaginação criadora, efabuladora, fantástica, superadora do monismo restringidor da unicidade impositiva protagonizada pelo cunho autoritário da razão dogmática e do *logos* disciplinador. Afirma-se o protagonismo de uma inédita cosmovisão nos discursos registadores do mundo e da vida, com a assertiva afirmação do “eu” subjectivo, da consciência individual, da e uma peculiar sensibilidade particular, ante-razional e a-priorística, elementos identificadores da nova escola de estilo, o Romantismo.<sup>224</sup> Uma nova estética irá florescer, na esteira mundividente dos desenvolvimentos ideológicos, ético-sociais e políticos (e, inevitavelmente, também estéticos) dos círculos filosóficos do designado idealismo alemão,<sup>225</sup> difundindo-se em ritmos diferenciados pelas várias culturas nacionais europeias. Uma profunda e alargada

---

<sup>223</sup>Os conceitos estéticos negativos como o de feio (e o de repugnante) são incorporados apenas com extrema dificuldade e persistente resistência no final do século XVIII e sobretudo no século seguinte.

<sup>224</sup>Analisando mais completamente a ideia kanteana de Belo – tudo aquilo que causa um prazer contemplativo desinteressado – de acordo com o juízo específico da beleza, pode essa categoria revelar-se ao sujeito fruidor, enquanto o familiar Belo-bonito, mas também pela estranheza (que pode ser prazenteira) do Belo-feio. O Belo kanteano possui uma relação imediata e directa com a fruição subjectiva, de modo *a-priori*, o que agrada sem conceito, mas tendo como base uma relação de prazer elevado. Os dois conceitos axiológicos antitéticos a beleza-feia, a fealdade, como a beleza-bonita, a boniteza, estão subordinados ao gosto subjectivo do sujeito estético (o fruidor), sendo objectivado por consenso epocal e transtemporal. A boniteza pode, em certas circunstâncias epocais, ceder o lugar dominante para a fealdade. É o que acontece, seguramente, no ocidente do século XX.

<sup>225</sup>Significativamente conhecido por Marx e Engels por «Ideologia Alemã», reúne as ideias filosóficas inovadoras e revolucionárias de teóricos da filosofia, da estética e das artes, como Immanuel Kant (o grande filósofo da estética crítica, autor da *Crítica da Faculdade de Julgar*,1790), Alexander Gottlieb Baumgarten (criador da primeira obra disciplinar da estética enquanto disciplina axiológica-cognitiva autónoma, *Meditações sobre as questões da Obra Poética*,1735), Karl Rosenkranz (autor da *Estética do Feio*,1853) os irmãos Shlegel (August Wilhelm e Friedrich), Friedrich von Schiller (Johann Christoph F.von Sch.), Johann Gottlieb Fichte, Friedrich von Schelling (F. Wilhelm Joseph von Sch.), Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Holderlin, George Wilhelm Friedrich Hegel (autor de um monumental e holístico tratado estético, *Curso de Estética: O Belo na Arte*, 1829) , ou ainda Arthur Schopenhauer (autor determinista crítico, pessimista realista prático, teórico da vida estética, enquanto forma expedita de libertação sublimadora do egoísmo intrínseco à singularidade do sujeito, pela via da vivência da arte e/ou do nirvana oriental, autor de duas obras fundamentais em que funde a filosofia idealista alemã com a sabedoria ética oriental em discurso aforístico, *Parerga und Palipmena, Kleine Philosophische Schriften*,1851 ou a sua obra capital, *O Mundo como Vontade e Representação*,1819).

revolução ideológica irá renovar toda a cultura dominante europeia, com uma transformadora cosmovisão que iniciará um período novo da modernidade – uma idade do cidadão. Uma nova teoria da arte e da literatura irá transportar para a especificidade estética as ideias profundamente inovadoras de uma nova filosofia política e uma cada vez mais radical visão humanista do mundo.

E no cerne do pensamento estético do romantismo está o conceito de unicidade e irrepetibilidade exclusivas e de irreducibilidade singular do criador individual, dono de um olhar de perspectiva radicalmente subjectiva – o génio criador demiurgo. Sendo as actividades artísticas veículos privilegiados para a sua expressão, em discursos singulares de individualidades, num protagonismo crescente do *uomo singulare*, iniciado nos já distantes idos renascentistas. A par da afirmação de incontornável afirmação axiológica de uma nova e paradigmática categoria estética – o Sublime (que de categoria estética antiga, atribuída a um Pseudo-Longino, século III, foi reinterpretada num consequente conceito estético canonizado já no século XVIII, por autores como Immanuel Kant, Alexander Gottlieb Baumgarten ou Friedrich Schiller) – que postula a liberdade fantasista, fantasiosa, arbitrária, fruto da vontade especuladora, crítica e imaginadora libertária, do artista criador, das belas-artes e das belas-letras, que irá transcender os tradicionais limites da razão autoritária (negadora das emoções e dos sentimentos) e confrontar e superar a limitada (e obedientemente acrítica) expressão subordinada aos ditames de unicidade da imitação (*mimesis*) do pensamento visual secular. O Romantismo irá propor uma historização da arte e da poesia, em que a beleza última da poesia resulta do seu registo verbal eloquente de verdade profunda da existência e de consciência deslumbrada perante a grandeza incomensurável da Natureza, e em que a concepção da arte é vista como intuição ou revelação imagética do absoluto (e da sua tradução no *Sublime*), resultando na configuração de toda uma nova filosofia do homem no mundo.

As ideias estéticas românticas irão acelerar a crise de obsolência das teorias clássicas da *mimesis* artística como registo único e do código geral fechado, abrindo o curso a novos conceitos fundadores fundamentais da criação artística, como a ironia interna (estrutural e não apenas formal, retórico-linguística), a perspicácia arguta no relato mundividente e a consciência lúcida das analogias inesperadas da plenitude existencial, expressas, em fragmentos significativos, pela assumida subjectividade demiúrgica instintiva, inventiva, fantasista e desencantada/encantada,

do artista criador solipcista. A arte como livre projecção subjectiva, de perspectiva e enfoque particular, da exclusiva responsabilidade autoral do sujeito criador, o artista romântico.

Aberto fica o caminho par uma alegada alforria da fealdade nos reportórios artísticos,<sup>226</sup> com a reinterpretação do conceito de Belo e de Beleza, pela heteronomia axiológica de Sublime,<sup>227</sup> através da estetização das bizarras da realidade (a sub-categoria de feio ao lado do conceito categorial do Sublime, ou ainda dos conceitos sub-categoriais de pitoresco e de maravilhoso). Para a estetização da fealdade real da vida, operada por meio da sua transfiguração no feio artístico, muito contribuiu, a montante da estética romântica, o pensamento estético-crítico de Immanuel Kant, expresso no terceiro dos seus ensaios críticos, a *Crítica da Faculdade de Julgar* (*Kritik der Urteiskraft*), 1790. Segundo Kant, dever-se-á distinguir os três diferentes modos aparentiais de *feio*, a saber: *o-feio-em-si-mesmo* (o *feio* real, natural, o *feio* da realidade físico-material),<sup>228</sup> *o-feio-formal* (o *feio* que resulta do desequilíbrio evidente, primário e elementar, da evidente falta de relação orgânica proporcionada e equilibrada que deve existir entre as partes e o todo de qualquer coisa, ente ou

---

<sup>226</sup>A absorção do universo da fealdade estética no sistema da filosofia da arte começou com I. Kant, que enfrentou exemplarmente as inúmeras dificuldades de vencer atávicas resistências excludoras, ao abarcar o radicalmente repulsivo, o objecto, o escatológico, o asco repugnante. Immanuel Kant faz inúmeras referências ao feio, «aquilo que, com razão, desperta o desagrado» (*Crítica da Faculdade de Julgar*, 1790). Para Christian Strub, essa obra de Immanuel Kant representa o momento fundador da estética crítica enquanto jovem disciplina filosófica com relativa autonomia, e, sobretudo pela não hostilização preconceituosa da ideia de feio e fealdade, uma pioneira inspiração estimuladora da estética da modernidade última. O filósofo é o primeiro dos autores a fazer uma abordagem crítica do feio e do repulsivo, tarefa a que, desde esse pioneiro passo, nenhuma filosofia da arte com consciência crítica da sua metodologia investigativa e taxinómica se pode furtar. Assunto de filosofia da arte cada vez de mais premente pertinência, uma vez que a produção artística mais recente se abre programaticamente a essas dimensões excluídas (ou pelo menos marginalizadas) pelas estéticas pretéritas. Christian Strub, «Das Häßliche und die Kritik der Ästhetischen Urteiskraft. Überlegungen zu einer systematischen Lücke», in *Kant Studien*, nº 4, 1989.

<sup>227</sup>O conceito de Belo, categoria máxima e nodal da axiologia estética, foi «reformado» semanticamente pelas estéticas críticas posteriores à Ideologia Alemã (Kant, Hegel, Schelling, Schiller), sendo nomeado (e redefinido de modo categorial) pelo seu heterónimo Sublime. Compreendendo agora este vocábulo (nomeador da categoria axiológica maior) os conceitos sub-categoriais contrários axiais das estéticas hodiernas. O Feio é contrário de Bonito, e ambos integram dialecticamente o conceito de Belo, que, como categoria axiológica máxima da Estética, lhes é superior em hierarquia axiológica. O Sublime (o Belo enquanto valor estético sublimado) compreende o Belo-bonito e o Belo-feio. A Arte tem sempre um sentido histriónico, é um exagero, para melhor realçar e denunciar, expressando o superlativo bonito e o superlativo feio, identificáveis na sua grandeza expressiva pela categoria Sublime. A Arte interpreta a vida (e a verdade relativa que a consciência dos homens reconhece) de modo extremado, em relato sugestivo sublinhado. Os homens piores ou os homens melhores do que na realidade eles são, nunca inteiramente iguais.

<sup>228</sup>Tudo o que na experiência da realidade física envolvente (e mesmo na actividade imageante, fictícia e virtual, avatárica) é desagradável aos sentidos, tudo o que causa reacções automáticas e instintivas de rejeição primária (de repulsa, de nojo, de horror, de terror, de temor, de fobia, de receio fundado), de desagrado sensorial e desprazer, ou ainda de reprovação ético-moral e estética (quando consideradas as acções humanas negativas). O desarmonico, o desmesurado desproporcional, o repulsivo, o nojento, o objecto, o lixo, o pó, o excremento, o nauseabundo, o decrépito, o desorganizado, o desfigurado, o destruído, a ruína dos corpos e das coisas, o escatológico, o decadente e obsoleto, o aborto, a extravagância caprichosa da natureza, o monstruoso, o horrível, o horripilante, o escuro, o pardo, o que tem pústulas e excessivo pelo no corpo, o que é agressivo e tem animalescas garras afiadas como facas, dentes bicudos como punhais e olhos penetrantes como faíscas. Tudo o que deve ser liminarmente apartado do universo do Belo, da Beleza e da Arte, que representa o triunfo (ainda que efémero e precário, provisório e nunca definitivo) sobre o que é reles, sobre o que é sujo, sobre o que mete nojo, sobre tudo o que é impuro e se degrada.

organismo, o *feio* que não logra alcançar a organizada harmonia interna, substantiva, estrutural, o *feio* porque intrinsecamente inconsistente, incongruente, desorganizado, desproporcionado). E esses dois *feios* diferentes ainda (e nos antípodas antitéticos) de *o-feio-transfigurado* (o feio sublimado no acto da sua fruição contemplativa distanciada e desinteressada, destituída de qualquer interesse de ganho ou perda pela coisa *feia* contemplada). Só este específico e exclusivo *feio*, *o-feio-transfigurado*, consegue atingir, por estranha sorte de uma paradoxal empatia,<sup>229</sup> o superlativo estatuto axiológico de Belo-feio: um estético *feio* sublime. Ainda segundo o filósofo, o feio consegue, de maneira insidiosa, insinuadora, empática, sensorial, derrotar a disciplina lógica da nossa inteligência racional, consegue iludir o nexó formal linear da nossa mente interpretadora, conquistando antes os nossos sentimentos e a nossa emoção, pela verdade genuína transfigurada da fealdade essencial. Por isso se integra na analítica do Belo.

E a segunda metade do século XIX irá trazer aos discursos artísticos um novo modo, extremamente realista, de crescente registo radical da realidade sócio-cultural em profunda evolução, com uma acrescentada consciência lúcida dos imperativos da condição cívica, da luta afirmativa pela cidadania plena, patente nos conflitos sociais e políticos, crescentemente frequentes, plasmados com uma cosmovisão anti-idealista, materialista, de premente actualidade secular e laica, em contraponto aos desvarios místicos das narrativas metafísicas dos tempos passados. As artes irão agora reflectir, como um espelho transfigurante, os sinais reveladores do paulatino apagamento das narrativas metafísicas místicas (religiosas) das preocupações filosóficas existenciais do espaço público, como, também pelo facto de não ser agora considerada axiomática a “crença no divino”<sup>230</sup>, num renovado antropocentrismo, e ainda na radicalidade pensada de já não serem consideradas quaisquer outras crenças (mesmo as materialistas empíricas e cientistas) pré-condições de existência social e da consciência colectiva (e individual). Foi a já revolução ideológica humanista setecentista, designada por «Iluminismo», próxima de nós pouco mais de dois séculos, que operou o novo recentramento da vida nas realidades existenciais mais centradas na contingência dos homens, possibilitando a generalizada secularização das sociedades ocidentais. Um geral humanismo focadamente antropocêntrico,

---

<sup>229</sup>A que não será alheia a contemplação aprovadora da perfeita *mimesis* comprovada em relação ao *feio* referente.

<sup>230</sup>O citado autor identifica o actual estágio de modernidade (que nós designamos por 3ª modernidade) pela promoção assertiva de uma secularidade generalizante por três formas inter-relacionadas: a religião como questão do foro privado e a sua ausência etológica aparential nos espaços públicos; o abandono progressivo das convicções e das práticas rituais religiosas; o sentido condicional e relativista das práticas residuais da fé mística.

definido à boa maneira de Protágoras de Abdera (480 a.C. – 411 a.C.), na esteira do pensamento relativista dialéctico de Heráclito de Éfeso, o «Obscuro» (535 a.C. – 411 a.C.), como «o homem é a medida de todas as coisas físicas, das coisa que são enquanto são e das coisas que não são enquanto não são», com o objectivo retórico de negar o critério axiomático absoluto para distinguir o ser do não-ser. Dirigindo uma perspectiva da vida que se concentra na capacidade do cabal género humano de construir para si mesmo um mundo livre, independente e crescentemente autónomo da ideia de Providência divina (o sagrado como exclusiva explicação da existência). Perspectiva que se desenvolve, radica e sedimenta ainda mais com a produção teórica filosófica especulativa dos filósofos da suspeita, se não com a afirmação (semanticamente absurda) da «morte de Deus», pelo menos com o seu crescente banimento conceptual do mundo.

–2.6 – O século XX e os «Mestres da Desconfiança» («Mestres da Suspeita»).

O século XX é a centúria em que se manifesta o vencimento generalizado das ideias de cepticismo avançadas pelos «mestres da suspeita», os «filósofos da desconfiança» que irão antecipar por poucas décadas, na segunda metade do século XIX, a reflexão crítica que analisará e definirá o rumo filosófico especulativo (e ético e estético) do século seguinte, a plena idade do caos e da crise, época de generalizada desconfiança estética, derradeiro ocaso das estéticas platónicas. Um século cujas características filosóficas existenciais serão desenvolvidas na esteira assertiva dos juízos perpicazes avançados pelos citados grandes pensadores, no contexto da plena compreensão dos últimos idos que se estão vivendo e da lógica intrínseca dos fenómenos que os povoam, numa análise holística e complexa da plenitude da existência, como cabal relato da desconstrução generalizada que caracteriza a inteira centúria. São elas, as sobreditas características: o cepticismo permanente e sistemático e a dúvida prévia a todos os pressupostos teóricos, o relativismo dos juízos, o perspectivismo, a contingência, o circunstancialismo, o conjunturalismo, o contextualismo. Características eidéticas que promoverão as generalizadas rupturas, subversões, desconstruções e reformulações de valores, num empenhado processo dinâmico de reforma radical de mentalidades estéticas. Caraterísticas que irão acentuar inevitavelmente uma visão “negativa”, desencantada e pessimista do século, que será

a centúria, de entre todas as épocas históricas de que há memória, com o maior e mais significativo protagonismo generalizado do feio estético e da fealdade artística.

Mas analisemos os contributos teóricos respectivos dos citados «mestres da suspeita», também igualmente designados «mestres da desconfiança», Karl Marx, Friedrich Wilhelm Nietzsche e Sigmund Freud. «*Mestres da desconfiança*, denunciadores da falsa consciência, reveladores da existência dos sistemas inconscientes que dominam a vida humana»<sup>231</sup> (conforme opinião comum dos filósofos Paul Ricoeur, Gilles Deleuze, Michel Foucault), Friedrich W. Nietzsche, Sigmund Freud e Karl H. Marx são, pela sua elaboração teórica, três marcos fundamentais para o pensamento do Século XX, indispensáveis também para a compreensão mais profunda do fenómeno estético dos nossos dias.

O Século XX, e muito particularmente Nietzsche, Freud e Marx, situam-nos ante uma possibilidade renovada de interpretação das coisas ao fundamentarem a possibilidade de uma hermenêutica nova, “outra”. Pela descoberta da suspeita de que «a linguagem não diz exactamente o que diz: há linguagens dentro da mesma linguagem».<sup>232</sup>

Marx, Nietzsche e Freud não multiplicaram de forma alguma os símbolos do mundo ocidental. Nem deram um sentido novo a coisas que o não tinham. Modificaram contudo a compreensão da realidade, ao inteligirem mais amplamente a natureza do símbolo, mudando radicalmente a forma geralmente usada de o interpretar. A partir dos fins do Século XIX, com esses três teóricos, os símbolos escalonam-se num espaço mais diferenciado, partindo de uma dimensão do que poderíamos qualificar de profundidade. Esclareceram-nos que, para uma interpretação mais completa da realidade, é necessário que o intérprete *desça* e se converta, como disse Nietzsche, no «bom escavador dos baixos fundos».<sup>233</sup>

O aprofundar da interpretação, e o enfatizar o carácter de inacabado que ela sucessivamente revela, o facto de que seja sempre fragmentada, e em queda, em suspenso, ao abordar-se a si mesma, encontra de maneira bastante análoga nos três autores, a forma de negação do começo. «É neles que se perfila esta experiência tão importante para a hermenêutica moderna, de que quanto mais se avança na interpretação, tanto mais há uma aproximação de uma região perigosa em absoluto. Onde não só a interpretação vai encontrar o início do seu retrocesso, mas ainda

---

<sup>231</sup> Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, (1970), pág. 6.

<sup>232</sup> Michel Foucault, *ibidem*, pág. 19.

<sup>233</sup> Friedrich W. Nietzsche, *Assim falava Zaratrusta*, (1885), pág. 32.



desaparecer como interpretação. Podendo chegar a significar inclusivamente o *esconder-se* do próprio intérprete». <sup>234</sup>

Quando se vai aprofundando o conhecimento, mais consciente fica a ideia da imensa amplitude do universo a conhecer e do nosso desconhecimento dele. «Quanto mais sabemos, mais cabalmente notamos que nada sabemos» – poderemos comentar lucidamente, à maneira socrática.

Consideremos o pensamento de Friedrich Nietzsche (Friedrich Wilhelm Nietzsche) (1844-1900). <sup>235</sup> O niilismo da sua crítica radical às formas *bastardas* da cultura, a sua luta tenaz e acutilante contra os «guardas do templo da “cultura”», e a sua intuição sábia empenhada numa urgente reavaliação, reforma e renovação de todos os valores, <sup>236</sup> será a alavanca para a transmutação de valores presente na sua obra filosófica. A juventude e a vitalidade da sua filosofia resultam da sua capacidade de questionar o mundo, de o problematizar, de abrir novas vias contra todos os «templos da sabedoria», os velhos e os novos. Contra a decadência e a morte do pensamento, que resulta da esquematização dogmática da teoria acabada, desligada da vida.

O saber, a cultura, no sentido da totalidade com que os concebe o pensamento ocidental, são marcados pela desconfiança resultante da instabilidade profunda das ideologias. «Alexandrismos bastardos, cultura de filisteus, discurso dogmático de eruditos incultos, isto é, cheios de prosápia e vanglória, mas sem perspicácia, argúcia e invenção», assim descreverá Nietzsche o que ele próprio chama os «santuários do saber». A eles irá contrapor o regresso às origens da criação grega arcaica, «quando os criadores olhavam o mundo com olhos jovens». Num apelo à arte, à poesia, à dança, ao «espírito da música». <sup>237</sup> Para reinventar o acto de pensar o mundo. Para transformar o espanto primordial do mundo numa clara afirmação da descoberta desencantada e lúcida das manifestações da realidade. Que não eram ainda inteiramente intuídas.

---

<sup>234</sup> Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, (1970), págs. 12, 13.

<sup>235</sup> «Filósofo que soube inventar as vibrações, as rotações, as gravitações, as mudanças, as danças, os saltos que atingem directamente o espírito, [Nietzsche] explora um *mundo de singularidades individuais e pré-individuais*, mundo da vontade do poder, da energia livre e não disciplinada, pensamento comandado não pela lógica, mas pelo decifrar dos sinais libertadores do peso da culpa e da angústia obsessiva do verdadeiro, voltada ao prazer da vivência *com* o irracional, reflexo da vitória da diversidade sobre o reino da totalidade». G. Deleuze, *Nietzsche*, (1981), pág. 22.

<sup>236</sup> «(...) muitos dos valores que constituem a base da cultura europeia (...) inventados por uma filosofia do ressentimento, expressão dos fracos (...) uma celebração dos dóceis e humildes (...) – em especial a moralidade cristã – inibem desnecessariamente a vida, a alegria, o prazer». Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Para além do bem e do mal. Pelúdio a uma filosofia do futuro (Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft)* (1886), pág. 16.

<sup>237</sup> «Só poderia acreditar num deus que soubesse dançar», Friedrich W. Nietzsche, *Assim Falava Zarathustra*, (1885), pág. 32.

O seu irracionalismo psicológico, vitalista, anímico, será expresso na ênfase da irracionalidade de muitos aspectos da realidade da vida. Impermeável no seu ser mais profundo, ao poder lógico formal <sup>238</sup>, esse seu irracionalismo fará uma pertinente oposição aos mitos modernos: o progresso, a ciência, a técnica, a tecnologia. Será contra as apregoadas faculdades conceptuais dos discursos categóricos do conhecimento, rígidos, assertivamente dogmáticos, pretensamente evidentes e indesmentíveis, que dominam a opinião pública. Demonstrando que as realidades da vida e do mundo rompem, inexoravelmente, os quadros conceptuais de qualquer esquematismo. O que vem demonstrar o menor vigor de certos sistemas teóricos, que identificam toda a actividade humana pensante com uma mecânica e automática actividade racional. Numa antecipação instintiva que abre o caminho ao aparecimento da psicanálise, ao conhecimento do inconsciente. Actividade que é relegada para um aspecto menor do psiquismo humano, por algumas posições racionalistas extremas, que entendem o psíquico como manifestação simples da inteligência racional. «A vida é ininteligível na sua essência».<sup>239</sup>

É toda a revelação do imediatamente indemonstrado, indeduzível e não susceptível de conceptualização total, que compreende todo o reino ante-racional, não subjugado ao domínio da razão e que se expressa pela vontade, pelo instinto, pelo sentimento, pela paixão, que irá levar ao reconhecimento das instâncias irracionais. De resto, esse reconhecimento é exigido pela objectividade e pela fidelidade ao real, sem que isso signifique, por si só, a absolutização dessas mesmas instâncias. Mas, antes, a consagração dessa força instintiva, como fundamento e demiurgo da lei suprema da vida, numa atitude crítica radical. Essência última da cosmovisão nietzschiana.

A revelação do Nietzsche esteta está na *Origem da Tragédia*, 1872, um perspicaz e eloquente discurso estético, expresso por contradições intrínsecas frequentes, com um diálogo permanente de dinamismo dialéctico hegeliano, de tese/antítese/síntese, num discurso assistemático, aforístico, metafórico, revelando as influências dos pré-socráticos, de Heráclito, de Demócrito, dos trágicos gregos, dos estoicos, de Baruch Spinoza e de Arthur Schopenhauer.

Essa obra redundará num contributo fecundo, de grande eficácia hermenêutica, para o processo teórico da estética. Ao «considerar a arte pela óptica da vida». Ao fomentar a procura da força mais profunda que está na base da criação

---

<sup>238</sup> «Há sempre um pouco de razão na loucura e de loucura na razão», *Idem, Ibidem*, pág. 36.

<sup>239</sup> Friedrich W. Nietzsche, *A Gaia Ciência*, (1882), pág. 11.

artística, que é «a síntese de um deus da vida, pagão, e de um bode, na figura do sátiro, do fauno»<sup>240</sup>, um sonhador dionisíaco, e que é um regresso interiorizado ao homem primitivo, ancestral, que existe em nós e que é catalisador das visões e alucinações colectivas que vêm das «mais antigas idades».

O feio artístico será um dos incontornáveis polos das grandes dicotomias estéticas. Das políticas da Beleza. Da contradição antitética Apolíneo *versus* Dionisíaco. O contributo maior do pensamento nietzschiano reside na maravilhosa intuição revelada pela sua tipologia psico-estética – o apolíneo/dionisíaco (Apolo, o racional individual; Diónyos, o irracional colectivo) – os dois pólos estéticos de cuja síntese nasceu a tragédia grega, e que está na origem da essência artística.<sup>241</sup> «A evolução na arte resulta da comunhão do espírito dionisíaco com o espírito apolíneo», complementares e não totalmente antinómicos. Do mundo sombrio da embriaguez da vida surge, pois, a matéria-prima que será organizada pelas formas serenas da reflexão estética.

Para F. W. Nietzsche, os gregos pré-socráticos souberam transfigurar de modo eloquente a violência da existência na Tragédia, que reconcilia as duas forças elementares dos comportamentos e dos sentires da humanidade: a harmonia apolínea e a desmesura dionisíaca. A alma do género humano expressa-se entre as duas arquetípicas deidades Apolo e Diónyos.

A 27 de Agosto de 1870, a guerra franco-prussiana faz uma generalizada razia assassina. Nietzsche, na altura com 26 anos de idade, auxilia e conforta os

---

<sup>240</sup>F. W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, (1872), pág. 16.

<sup>241</sup>Apolo e Dionysus são dois deuses da mitologia grega, colocados pelo filósofo no seu sistema estético dicotómico em dois polos antagónicos de influência. Apolo, o deus da luz, que tutela superiormente o mundo da harmonia, do equilíbrio e da medida, polo dicotómico solar, ligado à perfeição harmónica, ao sereno comportamentos das acções e à equilibrada medida proporcionsl das formas, à contenção racional do discurso, na sólida estruturação das palavras que traduzam o pensamento, o *logos*; Dionysus, o deus do vinho, que tutela a exacerbação dos sentidos, a embriaguez libertadora dos condicionalismos subjectivos do eu na festa orgiástica, a desmesura dos estados emotivos, a supremacia amoral dos instintos, polo dicotómico nocturno, ligado às manifestações libidinais, à euforia ébria, ao espírito instintivo, à pulsão anímica ao ritmo das dança. São as duas figuras tutelares contrárias, antitéticas, cujo confronto dialéctico é interpretado filosoficamente por F.W. Nietzsche na análise retrospectiva da arte grega, como matriz do processo da criação artística, adaptando a mesma citada matriz dialéctica tanto à arte dos remotos gregos como à dos nossos mais modernos tempos. Duas perspectivas estéticas dialécticas (e complementares), dois olhares distintos sobre a realidade que é preciso conciliar. Representam para Nietzsche, filósofo dos valores, esteta e filólogo, na sua obra de teoria estética fundamental, a citada *A Origem da Tragédia*, ou *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música, ou Helenismo e Pessimismo* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, oder Griechentum und Pessimismus*, interpretação criadora da ideia do nascimento da tragédia ática, já patente na *Poética*, de Aristóteles), as duas forças estéticas antagónicas: uma, pulsional e instintiva, outra, ordenadora e racional, os dois polos, o *dionisíaco* e o *apolíneo*, que estão, pela sua síntese dialéctica, na génese da sublimação estética patente em toda a grande obra de Arte. Vida *versus* Artífício. Sem a pulsão instintiva, emotiva e sensível do dionisíaco não existirá a transposição (e transfiguração) anímica que será ordenada pela razão apolínea na criação artística obtida. Porém, um dos dois pólos estéticos prevalecerá sempre na síntese final. Assim nasce o Belo, o *Sublime*, que é tanto o superiormente bonito como o superiormente feio. Um Belo Luminoso, Solar, luminoso, sereno, contido, harmónico, comedido, equilibrado, simétrico, apolíneo, um Belo-bonito; ou um Belo Sombrio, Nocturno, tenso, exaltado, de grande força expressiva, eufórico, desmedido, de furor poético, dionisíaco, um Belo-feio.

feridos e leva-lhes socorros ao próprio campo de batalha. Enfraquecido por um ataque intempestivo de febre e afectado por uma violenta disenteria bacteriana, o filósofo fica traumatizado pelas cenas de agonia que presencia, vidente especialmente sensível e reflexivo que ele é. E é nesse cenário de multiplicada tragédia humana, no meio de brutais e sanguinários combates, que ele medita sobre as origens trágicas da arte grega arcaica. Da violenta experiência do clima bélico no mais central teatro de operações europeu, analisada pelo filósofo como evidente sinal tautológico de uma por ele considerada decadência europeia, tira uma analógica conclusão sobre a cultura antiga do berço cultural da Europa, em forma de questão cultural fundamental: como a tragédia grega passou do apogeu à decadência e ao declínio? Escreve por esse idos um escrito juvenil, *A Visão Dionysíaca do Mundo*, curto ensaio em que expõe a essência singular da cultura grega, situada entre Apolo, deus do conhecimento abstracto, medido e verdadeiro, e Dionysos, divindade pulsional da desmedida. Dois anos mais tarde terminará, em Bâle, a sua primeira grande obra *A Origem da Tragédia*, na qual se manifesta radicalmente contrário à errónea concepção redutora dos déculos XVIII e XIX, que tomavam a cultura grega antiga como epítome da simplicidade linear, da calma tranquila das acções e dos comportamentos e da serena racionalidade abstracta. Nietzsche contapõe a sua visão turbulenta e tempestuosa, trágica, ultra-romântica e niilista, que interpreta a cultura clássica grega como um poderoso embate violento e decisivo entre impulsos contrários. Para o filósofo fizeram da arte, e nomeadamente do teatro grego «o desígnio supremo da vida e a actividade propriamente metafísica».<sup>242</sup>

A súpula da arte grega é ilustrada pela obra de Ésquilo (525 a.C. – 455 a.C.), dramaturgo e poeta lírico, autor de *Persas* (*Persai*), 472 a.C.,<sup>243</sup> e por Sófocles (495<sup>a</sup>.C. – 406 a.C.), que consegue um grande triunfo póstumo com *Oédipo em Colone*,<sup>244</sup> em 401 a.C. . Com eles, reflecte Nietzsche, os gregos aceitam o destino trágico da vida, integrando plenamente o sofrimento da existência e conseguindo aliviar, de forma sublime, os homens do reviver da experiência das suas agruras e tormentos reais sofridos, na transfiguração catártica da violência brutal da vida na vida «outra» ficcionada pela arte, numa cena dramática de anfiteatro. Mas, reflecte ainda Nietzsche, a tragédia clássica degenera com o teatro de Eurípedes (480 a.C. –

---

<sup>242</sup>Friedrich Wilhelm Nietzsche, *A Visão Dionysíaca do Mundo*, (1870).

<sup>243</sup>Autor ainda de várias outras peças de teatro sublimes: *Sete contra Tebas* (*Hepta epi Thebas*), *As Suplicantes* (*Hiketides*), *Oresteia* (*Orëstia*), *Agamêmnon*, *As Coëforas*, e *As Eumênides*, entre outras que se perderam.

<sup>244</sup>Foram outras obras-primas dramaturgicas de Sófocles, a saber: *Ájax*, *Antígona*, *As Traquínias*, *Oédipo Rex*, *Electra*, e *Filoctetes*.

406 a. C.). O porquê dessa degenerescência encontra-a no abandono dos tormentos da trama arquetípica mitológica pela prosaica, trivial, comum e rasteira vida dos homens e da cidade. Sem a transcendência essencial da tragédia antiga. Eurípides transforma o drama arcaico, edificadamente trágico, em mero e redutor debate racional, a poesia em esvaziado esquema lógico. O lema do dramaturgo, «Tudo, para ser bom, tem que ser racional», é muito próximo de um de Sócrates, o seu melhor aliado de pensamento, «Sómente aquele que usa a razão é virtuoso». A performance teatral sob o jugo censório do pensamento racionalista de Sócrates transforma-se num artifício frio e desinteressante.

Para Nietzsche, Sócrates representa o arquétipo pleno de uma excessiva, irreduzível e exclusiva obsessão pelo conhecimento da verdade hiper-racional, desenvolvida até a um idealismo obstinado, intransigente, inflexível, exclusivo e dogmático. Sócrates identificou inteira e integralmente a moral com o saber empírico-científico, pragmático e ante-especulativo, porque para ele só aquilo que tinha plena sustentação racional era bom. A lógica socrática desqualificava liminarmente o instinto artístico e a imaginação inventiva do homem, e, com ela, a tragédia grega arcaica começou a definhir e a perder irremediavelmente o fulgor antigo de paixão vidente e testemunho humano radical.

Sócrates, pela sua intolerância racionalista de busca exclusiva da verdade concreta (de um espírito chão e pragmático baseado no sentido único da *utilitas*), ousa negar a essência mais interior e profunda da *anima* da Grécia, plasmada que ela é na tragédia arcaica. Ora para o «nosso» preferido «mestre da suspeita», sobredotado filólogo clássico e filósofo axiológico dos novos tempos trágicos, «a arte quer mais do que apenas a [simples] verdade». Para Nietzsche a vontade socrática de verdade esconde um interesse subjectivo, uma degenerescência. Se Sócrates, e a cultura que ele inaugura, têm tanta necessidade de verdade (básica e sólida), é porque o medo da incerteza de juízo é para ele intolerável. A estética nietzscheana sublinha pelo contrário a que ponto, no deslumbramento e poder que ela suscita, a actividade artística liberta o desejo e a intensidade de vida.

Segundo F. W. Nietzsche, o apogeu da tragédia grega foi atingido por Sófocles, pelo exorcismo ritualista que fez dos trágicos fantasmas da alma grega.<sup>245</sup> A poética é definida como «a arte de dizer a verdade do sonhar».<sup>246</sup> A decadência da

---

<sup>245</sup>O «inconsciente colectivo», dirá mais tarde, na linguagem científica da psicanálise, o discípulo mais fiel e posteriormente adverso do Doutor Freud, Carl Gustav Jung.

<sup>246</sup>F. W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, (1872), pág. 23.

tragédia será por ele imputada a Eurípides e a Sócrates e, na sua esteira, ao pensamento platónico, que virá a fazer prevalecer, absolutamente, o pólo apolíneo da razão raciocinadora sobre a intuição imaginadora, e perdido o equilíbrio miraculoso, entre emoção e razão, caindo nos solenes, frios, rígidos, estáticos, estéreis, modelos da época helenística. «O helenismo clássico é sintoma de declínio senil da força impulsiva do grego».<sup>247</sup>

O esquema nietzschiano, no seu especificismo grego, tornar-se-á lato, generalizante e transtemporal, e referirá o equilíbrio tenso e instável entre vida e artifício, patente em toda a obra artística, tanto a da antiguidade clássica como a dos nossos recentes idos.

O dionisíaco, pólo inicial e determinante em última instância da pujança estética da obra de arte, compreende toda a exaltação da vida e das suas manifestações instintivas, incluindo-a na tendência colectiva do regresso pleno às origens vitais do homem. Representa aquela libertação das tensões instintivas,<sup>248</sup> em que as forças naturais irrompem num processo sincrético, indiferenciado entre o *eu* e o *não eu*, «a alegria colectiva ancestral que todos comungam no seio da natureza».<sup>249</sup>

Será este o discurso da reflexão estética de Nietzsche: uma gloriosa e triunfante afirmação da vida, uma *gaiá ciência*, que contrapõe o dionisíaco violentamente criador às formas castradoras da transcendência anímica da vida presentes no apolíneo. Uma estética não arbitraria, que funda a sua argumentação não quantificadora, na análise guiada pela intuição do Sublime, enquanto perfeita e cabal síntese estética do singular e do universal.

Uma estética que resultará não de mais uma mera visão sincrética do mundo, mas de uma superlativa via anímica para uma aprendizagem e realização plena da vida, pela libertação das forças instintivas vitais. Esta exaltação do irracional, enquanto força poderosa que envolve o poder da inteligibilidade e da razão formalizante, é uma característica a que iremos assistir nas práticas estéticas das artes dos últimos tempos, marcando muito profundamente o dadaísmo, o surrealismo e mesmo as múltiplas expressões da pop-art e do neo-dadaísmo. E, paralelamente, marca também a desconfiança a respeito do valor da verdade da (apregoadá) beleza eterna, num retorno filosófico ao «impensado originário». De

---

<sup>247</sup> *Idem, ibidem*, pág.32.

<sup>248</sup> Os “impulsos vitais”, diria o Doutor Freud.

<sup>249</sup> F. W.Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, (1872),pág. 24.

Nietzsche a pensadores contemporâneos: Gilles Deleuze,<sup>250</sup> Michel Foucault, ou Jean-François Lyotard.<sup>251</sup>

A transmutação dos valores e o poder subversivo presentes em Nietzsche, ver-se-ão reassumir uma nova forma em J.-F. Lyotard e na sua estética libidinal – a afirmação das potencialidades do desejo definido como falta. A Arte resultará do desejo e é sempre fantasmática. Denuncia sempre uma ausência, algo que se deseja e não se logra possuir. Nela se revela a operação do desejo, que se exprime essencialmente como subversão (subversão do significado, do código, do espaço regulado). A tendência da *poiética* é desconstruir a ordem do discurso estabelecido. É exteriorizar as operações de sedução das instâncias do inconsciente, que estão na origem da criação.

O apelo nietzschiano à apetência vital e ao desejo criador demiúrgico dirige o recurso ao irracional que marca, tanto o niilismo da crítica à cultura anteriormente dominante, como toda a arte e mesmo os costumes de todo o Século XX. E é na exploração da vontade contestatária dos postulados estáticos, autoritários e anacrônicos dos velhos «templos do saber» e na crítica cáustica aos dogmas obsoletos da cultura herdada do passado milenar, feita pelo filósofo da revolução axiológica, F. W. Nietzsche, que se inspirarão os artistas vanguardistas dos movimentos pioneiros da fealdade dos tempos últimos. É no irracionalismo estético nietzscheano, na sua estética negadora, na sua surpreendente «estética do não» que exaltou os valores negativos reafirmados positivamente, numa política axiológica (ética e estética) de reformulação intempestiva do «mundo às avessas» que se baseará a contestação, a recusa desobediente, a luta tenaz e persistente e finalmente a crescente ruptura com as ordenações académicas, feitas pelos artistas vanguardistas («recusados» pelas instituições artísticas consagradoras). É nessa atitude dionisíaca (de um Zaratustra anti-apolíneo e logo anti-académico), tida agora como protagonista essencial da génese dos fenómenos artísticos plenos e força destructora dos interditos do “mundo velho”, que se baseará a luta das vanguardas pela alforria estética libertária de novos rumos a trilhar, com arrojo e imaginação incondicionada, para a criação das formas inéditas da arte, que revolucionarão irreversivelmente o paulatino evoluir da história da arte, que se transformará de modo imparável e sem

---

<sup>250</sup>O *saber* identificado com o *poder*.

<sup>251</sup>O teorizador inicial do pós-modernismo.

recuo possível, numa formulação mais abrangente e incluidora de fenómenos estéticos antes não tolerados ou mesmo liminarmente excluídos.

Radica em F. W. Nietzsche a nova sensibilidade contestatária dos tempos mais recentes, que promove o triunfo intempestivo dos desideratos estéticos libertários das novas gerações e de um novo juízo do gosto, anti-convencional. Contra a sucessão conformista das ideias-feitas e dos estereótipos, das censuras e anátemas da “lógica cinzenta” das instituições da tradição continuada. Contra a autoridade académica passadista, agora crescentemente desacreditada, contra o marasmo e a passividade seguidista e apática, que eram prática comum das instituições artísticas das últimas décadas do século XIX. Os artistas são, desde os mais remotos tempos seres militantes da mudança. São apologistas e protagonistas das mudanças em todos os tempos, em todas as épocas. Também o serão nos anos finiseculares do oitocentismo. Não há “poetas malditos”, “artistas perigosos”, gente marginal a mundanidades levianas e de espírito “selvagem” (arredios às “domesticações” normalizadoras dos *status-quo(s)*, às censuras intrusivas sem nome que patrulham implacavelmente o pensamento inovador), mas sim generosos lutadores por uma urgente transformação do mundo e dos homens numa (desde sempre) desejada redenção teleológica.

A par da revolta axiológica dos fundamentos estéticos da criação artística feita pelos seguidores da doutrina nietzscheana, dar-se-á também uma importante reformulação psicológica do pensamento crítico sobre o mundo das artes, por Sigmund Freud (Sigismund Schlomo Freud) (1856-1939). Com S. Freud, com a sua teoria psicanalítica, abre-se novo caminho à exegese do fenómeno estético, pelo estudo sistemático das relações profundas que existem entre a criação artística e toda a complexa problemática da vida psíquica. As determinações psíquicas da criação artística interessarão ao mestre da psicanálise, aos seus discípulos Carl Gustav Jung e Alfred Adler (e, mais tarde, ao estruturalista Jacques Lacan), assim como aos seus reformuladores materialistas, os vários teóricos da Escola de Frankfurt. S. Freud não deixou, contudo, sistema estético, mas alguns poucos estudos particulares, em que o universo estético é objectivado pelo foro psíquico. A psicogénese do fenómeno artístico estará, para Freud, no Jogo, actividade lúdica excedente das energias vulgares, triviais e quotidianas. O Jogo é actividade espontânea e gratuita, livre, encontrando em si mesma a sua finalidade no prazer (apragmático, sem um fim útil, sem interesse lucrativo).



A Arte é, à semelhança do jogo, desde logo, na sua origem, uma actividade hedonista, lúdica (igualmente apragmática). De raiz contemplativa libidinal. É uma forma edificante de conhecimento gozoso. Satisfação do desejo. De modo socialmente aceite. Até mesmo, estimulado.

Exercício lúdico e desinteressado, o jogo é produto de descargas compensatórias de reacções psico-caracteriológicas. Manifestação e investimento em extroversão do excesso de energia vital. Forma de aliviar tensão psíquica, indispensável ao equilíbrio afectivo e intelectual, e ao sentido de sociabilidade, adequando o real às necessidades do eu. É processo de exercitação, de preparação, de progressiva afirmação do eu entre os “outros”. E do diverso que “o outro” representa. Da alteridade, tanto como da identidade. E realização da função erótica fundamental, operada pela sublimação. «É na sublimação que se enraízam todas as obras de arte».<sup>252</sup>

*Catharsis*, Purificação para Aristóteles, a sublimação, (*sublimatio*, elevar a acção; do grego *sublimo*, elevar), designa, para o léxico psicanalítico, a actividade de defesa contra os traumas do psiquismo, pelo recorrer ao deslocamento do alvo da libido (energia psico-sexual, manifestação dinâmica na vida psíquica da pulsão sexual inicial), superando as contradições entre as tensões pulsionais (conflitos interiores), e promovendo o equilíbrio (ainda que tenso) da vida psíquica, pela descarga da acumulação da energia libidinal.

Essa forma expedita de «deslocar do alvo», derivação da pulsão sexual sobre um objecto não sexual (actividade humana não sexualizada – curiosidade científica ou criação artística), será considerada com tolerável, «aceitável» e ajustada aos padrões ordenadores, para o meio social. As pulsões sexuais iniciais são, pois, susceptíveis de ser parcialmente satisfeitas, quando dirigidas, pela sublimação, a novos objectos socialmente mais aceitáveis. A sublimação representa esse desvio da finalidade primeira, primária, imediata – sexual – dos impulsos da libido, para uma finalidade secundária, mediata, não sexual, mecanismo pelo qual a energia primitiva (libido-objectual), encontrando obstáculos à sua satisfação plena, imediata, directa, procura, sem recorrer ao contra-investimento, solucionar o conflito escapando ao recalçamento (interiorização com reserva e reforço da pulsão), ou à inibição (afrouxamento quantitativo da pulsão), e ao recurso aos sintomas neuróticos, através de novas vias de escoamento e de novos objectos, aparentemente não sexuais, mas

---

<sup>252</sup>Sigmund Freud, «Psico-Análise da Arte», in *Conferências Introductorias sobre Psicanálise*, (1917). Reafirmação de ideia anterior publicada na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, (1905).

mantendo com elas relações simbólicas profundas. Este processo possibilita que uma acentuada excitação e uma tensão psíquica se possam aplicar de forma a verificar-se um reforço benéfico das aptidões psíquicas.

Com efeito, a sublimação é, para Freud, uma das três vias que reconhece para a superação da frustração, que determina a neurose do desejo pulsional – o recalçamento, a inibição, a sublimação.

Na sublimação enraízam tanto a purificação das recordações traumatizantes refugiadas no inconsciente, os conflitos afectivos, como a libertação de fixações originárias por outro jogo de fixações. Ou ainda as formulações dos ideais estéticos, bem como toda a actividade social imageante: «...[esse] processo constitui uma das fontes da actividade artística. E segundo a sublimação é completa ou incompleta, assim a análise caracteriológica de pessoas altamente dotadas no campo artístico revelará a proporção entre as capacidades, as perversões e as neuroses...» escreverá Freud.<sup>253</sup>

«A sublimação será ainda, em última instância, a tomada de consciência pelo sujeito do conteúdo do inconsciente na sua actividade psíquica. Exteriorização catártica das vivências traumáticas, a sublimação faz desaparecer os sintomas neuróticos dos comportamentos resultantes dessas vivências. «...a actividade e aptidão artísticas dependem grandemente da sublimação (...) parece, no entanto, que só um homem com as vivências infantis de Leonardo da Vinci poderia ter pintado a *Gioconda* ou *Sant'Ana*, cunhar as suas obras com uma tristeza tal e ser um naturalista tão famoso. Como se todas as capacidades e infortúnios residissem nas suas fantasias da infância, os seus imagos, os seus fantasmas primordiais, originários. (...) Embora a essência mais profunda das capacidades artísticas nos seja inacessível, o mesmo não acontece, porém, quanto à dependência entre os acontecimentos exteriores e a reacção a eles, no âmbito da actividade instintiva. (...) A história psico-sexual de Leonardo, a repressão dos impulsos, a fixação nos diversos objectos de amor e a sublimação, encontrar-se-ão presentes na criação de Leonardo, para a qual terá contribuído o impulso sexual da sua vida».<sup>254</sup>

Esses impulsos primordiais, que estão na génese da criação artística, serão sublimados no acto mesmo da criação, e todo esse processo será condicionado pela luta entre os dois princípios dinâmicos da vida psíquica: o *princípio do prazer* (princípio da resolução pelo prazer das pulsões e impulsos primários e suas tensões

---

<sup>256</sup> Sigmund Freud, *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, (1905), pág. 39.

<sup>254</sup> Sigmund Freud, *Recordações da Infância em Leonardo da Vinci*, (1910), pág. 12.

em conduta livre destinada a descarregar essas tensões e esvaziar *economicamente* a acumulação de conflitos internos); e o *princípio da realidade* (da *rentabilidade*, dirá Herbert Marcuse), o princípio que dirige e governa o aparelho psíquico *superior*, etologicamente mais evoluído, e que substitui a descarga imediata através do aparelho motor, pelo prazer adiado, pela interiorização da satisfação plena e pelo entranhamento reactivo, condicionado, dos desejos que colidem com a pressão dos interditos do meio social.

Essa luta reflectirá também as contradições básicas entre o indivíduo e o meio comunitário envolvente. Assim como os contrários (hegelianos) liberdade *versus* necessidade. E ainda será reflexo da conjugação dos dois pólos da tipologia psicanalítica: o instinto da vida (*Eros*) e o instinto da morte (*Thanatos*). Ou em termos psicológicos elementares do sistema etológico bi-polar, os dois extremos ciclotímicos: a euforia e a depressão.

Esse processo desenvolve-se ao nível das relações entre as zonas, os campos diferenciados do aparelho psíquico: *a) o infra-ego*, ID, a mais antiga e inconsciente das regiões psíquicas, zona que contém tudo o que é herdado: os instintos originários, o conjunto das pulsões primárias, das tendências instintivas iniciais e das forças inconscientes; *b) o ego*, região da personalidade consciente sujeita à pressão da contradição de tendências que lutam pela sua satisfação segundo o princípio do prazer, ou da sua interdição em obediência ao princípio da realidade (imposição do social), força que se opõe à satisfação imediata pelo prazer dessas tendências; *c) super-ego*, conjunto de mecanismos psíquicos de interdição, de auto-censura, de interiorização da pressão do meio por efeito conjugado do *eu* e dos *outros*. Na psicologia analítica o *super-ego* corresponde à noção de consciência colectiva.

A psicanálise, enquanto método de análise do homem e da sua vida psíquica, enquanto ciência humana, será sobretudo virada para o estudo das regiões mais profundas do psiquismo – o *inconsciente* – região do aparelho psíquico omissa na elaboração teórica da psicologia clássica.

O inconsciente, zona primordial do psiquismo, cujo conteúdo pode, apenas em condições especiais, transpor o limiar da consciência pelo sonho, pela hipnose, pela embriaguez, pelo sonambulismo, pelos actos falhados, pelos *lapsus-linguae*. É esfera psíquica especial, em que se concentram tendências, motivos, desejos, recordações, traumas, recalcamientos, toda a carga de conflitos não-resolvidos,

acumulados por interiorização. E é, mesmo ainda, o reflexo interiorizado pelo sujeito individual, das mais longínquas e ancestrais angústias colectivas: o medo ao desconhecido, das trevas, do escuro, dos *imagos* do inconsciente primitivo, individualmente apreendidas, cujo sentido se acha determinado por múltiplos desenvolvimentos de comportamento, e cujo significado não é logo imediatamente acessível à consciência.

Fundamento primordial da psique, determinante, na sua mais longínqua e profunda instância, de toda a vida e do comportamento consciente do sujeito psíquico, a região psicológica do *inconsciente* forma o pólo pulsional (ID, o eu «profundo») da personalidade, e domina toda a estrutura de instâncias formadas pela acção da censura do *super-ego*, região própria da influência do sistema de inibições sociais.

Este conceito, a que S. Freud tinha dado sentido estritamente individual, foi perspectivado em sentido colectivo por C. G. Jung, definido agora como todo o conjunto das forças impessoais que habita o inconsciente individual e determina, pelos fenómenos de mimetismo social. os comportamentos colectivos irracionais. O conceito do *irrational* será confrontado por analogia com o de *inconsciente*, não como contra-racional, mas para-lá-do-racional. O *inconsciente colectivo* é, pois, na psicologia analítica, conceito estritamente associado ao da consciência colectiva.

O *espírito das massas* que resultava, para Freud, na ligação libidinal de sujeitos enquanto indivíduos associados, será, para Jung, a comunhão profunda sobre uma estrutura simbólica, que compreende todo o conjunto de tendências inconscientes comuns aos indivíduos, assumidos enquanto elementos do conjunto psíquico colectivo.

Essa estrutura simbólica será a matriz do mito, das projecções fantasmáticas e das representações, das idealidades reactivas ao espaço social, das linguagens, e das outras formas sensíveis, as quimeras, os temores, as fobias (*phobos*), os desejos, as filias (*philia*). E, de um modo geral, a apreensão do real a um primeiro nível, directo, sem a mediação da consciência, de arquétipos, de fantasmas originários, *imagos*, etc.

«A arte é mediação, veículo intermediário do espírito universal, apreensão da consciência colectiva pela consciência individual. A sua expressão conduz ao *humanizar*, pelo sentido mobilizador do universal, o indivíduo concreto, enriquecendo-o no fomento dos seus próprios recursos expressivos. O seu fim consiste em dar a materialidade do real ao mundo fantasmático colectivo, apreendido

pelo inconsciente individual, pelo psiquismo singular). Uma mediação para dar aos fantasmas a forma de nova categoria de coisas reais, que tomarão para os homens valores de preciosas figuras da realidade».<sup>255</sup>

A função do inconsciente colectivo exerce-se quando os factores imageantes da irracionalização (do instinto, da emoção, da paixão, da projecção exterior no psiquismo interior e respectivo retorno) se tornam predominantes, ou tendem mesmo a absorver os outros.

A transmissão do conteúdo do inconsciente colectivo faz-se menos pelo discurso exterior do que de forma interior subliminar, e compreende todo um processo elaborado analógica e instintivamente. Por associação espontânea de imagens e comparações. Pelo símbolo, que traduz de maneira arquetípica, as experiências fundamentais da existência colectiva e da situação do mundo. E é resultado da vitória sobre o conflito psíquico, pela superação temporária da oposição entre as forças do consciente e do inconsciente, por insinuação extra-sensorial. Trata-se de um processo inconsciente de compensação psíquica, que virá pretender *explicar* os factos inexplicáveis das nossas vivências e reestabelecer a estabilidade psíquica.

Em caso de conflito, as pulsões, inclinações inconscientes, *enganam* a censura pré-consciente. E apresentam-se ao limiar da consciência sob vários aspectos: nos sonhos, na vivência imagética, nos lapsos no discurso, no sintoma neurótico, no comportamento, nas etologias ciclotímicas (disfuncionais, excessivas de euforia ou de depressão).

É pois de interesse capital para o estudo estético, o reconhecimento da importância do influxo que exerce no social o inconsciente colectivo, conceito operativo fecundo para a análise da cultura, da arte, e ainda dos comportamentos, da actividade social, do homem, da vida. A conjugação do sentido estético e do foro psicológico faz-se pelo reconhecimento dessa instância determinante.

A arte será, para Jung, para além dos pressupostos baseados no sentido criativo individual do seu mestre Sigmund Freud, actividade humana social e não criação de um mito individual, unipessoal. Será criação colectiva, mediatizada pela consciência individual do criador, que se identifica com o mito colectivo. Mas se é verdade que a criação estética, longe de se apresentar como fenómeno unicamente individual, surge pelo contrário como manifestação do laço indestrutível que liga as

---

<sup>255</sup>Carl Gustav Jung, *Sobre o Inconsciente*, (1918), págs. 22, 23.

consciências individuais às estruturas globais a que chamamos habitualmente consciência colectiva, não é menos verdadeiro que a obra de arte, longe de reflectir pura e simplesmente a pura e simples consciência colectiva, é, ao invés, uma redução ao singular, com um grau de coerência único, para o qual tendem as consciências dos indivíduos singulares, com mais ou menos eficácia.

O fenómeno artístico é, assim, para Freud, um investimento libidinal, fixação de energia psíquica sobre um objecto ou representação. E rege-se pelo princípio do prazer. A actividade artística é o resultado da sobreposição psíquica das instâncias habitadas pelo princípio do prazer, com toda a sua carga libidinal. Uma espécie de negativo do sonho. Este será definido como a sucessão de imagens que se desenvolvem nas estruturas psíquicas durante o sono, em que o mecanismo nervoso se encontra liberto do controle vigilante da instância consciente, e que o sujeito adormecido vive como acontecimentos reais.

Satisfação de desejos insatisfeitos, é superação vivencial pela representação, revelando um *enredo* pouco coerente. A sua pretensa incoerência é aparente, pois contém significados não claramente expressos. A sua linguagem imagética é formada por conteúdos manifestos simbólicos, condensados com um sentido e explicação latente, que a psicanálise irá prioritariamente tentar revelar e interpretar.

É o manancial imagético do sonho (os fantasmas, a *reverie*, toda a vivência simbólica ligada às manifestações do desejo, da sedução, da angústia, do medo, das filias e das fobias) que irá preencher o campo do imaginário que a criação artística irá exteriorizar. A sua função imageante visa os objectos reais na sua relação com a estrutura psíquica, conotando-os de intencionalidade, sendo tradução imediata da expressão máxima do desejo. Como manifestação de ausência, de falta, de não posse. Conjunto de imagens compensatórias da percepção ligadas à excitação resultante da necessidade.

A arte será expressão analógica superadora da necessidade, pela expressão transfigurada do desejo. Este será o impulso presente na expressão vencedora do objecto que se domina e se fixa definitivamente em representação simbólica.

Nas suas manifestações imagéticas rudimentares, os primitivos atribuíam, sincrética e magicamente, eficácia possessiva, dominativa, ao que era simplesmente *representação* da posse e domínio.

A relação mais íntima que existirá entre o foro psíquico profundo e a criação artística será referenciada com a que existe entre a potência e o acto.

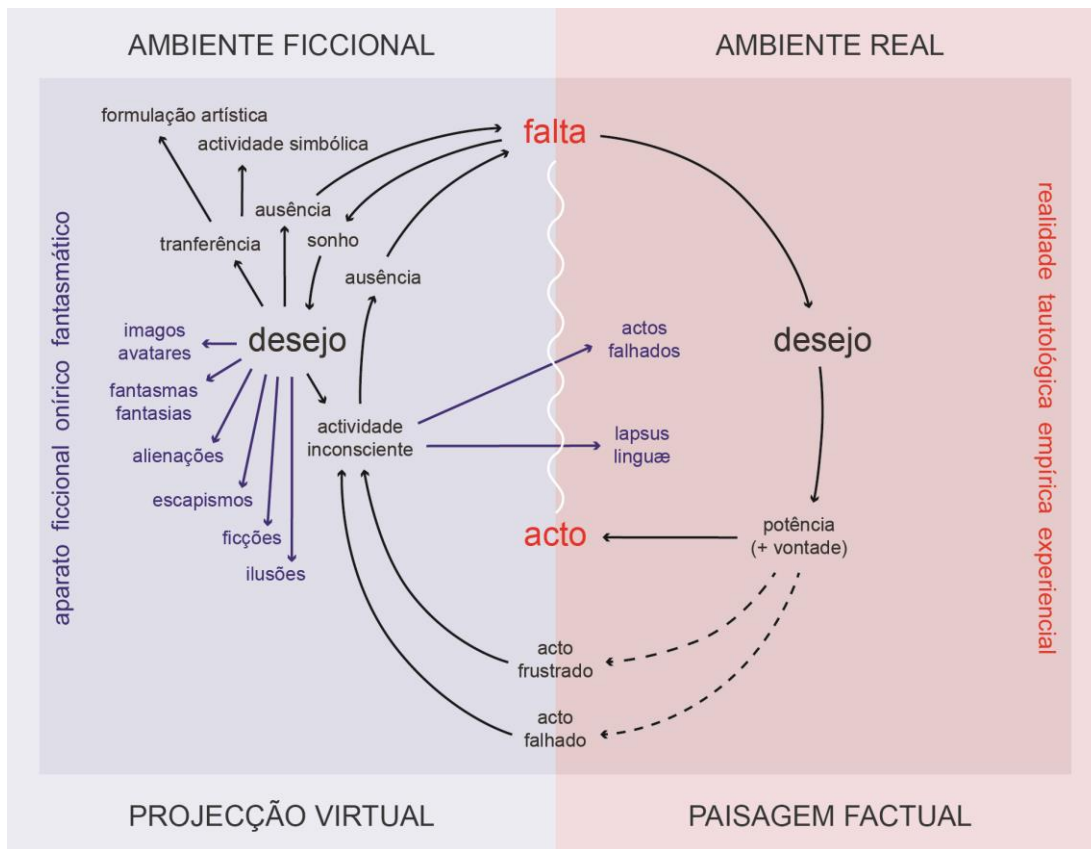


Figura n.º4 – Correlação entre o foro Psíquico Profundo e a Criação Artística

Forma expedita de substituição, por compensação psíquica prazenteira, do objecto não possuído, por não *apropriação real*, pela sua representação simbólica, pelo seu aproximado ícone, a arte será pois inspirada pelo desejo, pelo *entusiasmo* da posse, projecção da vontade de poder. E será também inspiradora do desejo *substituído* pela sua alusão e invocação, em quem a frui e goza.

Esse *entusiasmo* inicial expressa-se pela via onírica, e será o negativo *clichet* da ausência: o retrato completo do desejo. Será esse *entusiasmo* que formará enfática e expressivamente a qualidade da imagem ou mito sensível. Do símbolo e do seu poder alargado a um significado universal, projectando a sua originalidade e plenitude.

A criação artística está, assim, intimamente associada à *afirmação* do símbolo, padrão resultante de fixação temporal e provido de energia. Será a mediação que existe no criador individual, catalisador privilegiado dos sintomas e índices de vontade, quando solidarizado com o sentido colectivo.

O criador é o sujeito mais apto a aprender a introjectar as vivências, na projecção simbólica de uma realidade anterior e exterior para uma outra realidade,

posterior e interior. Essa realidade será, por retorno, exteriorizada de maneira dinâmica pela comunicação estética. Em uma sorte de mediação, por comunhão profunda, entre o inconsciente do criador, imaginário emitido, e o inconsciente do fruidor, imaginário recebido. «A obra revela o que eles, ambos, pensam sem saber».<sup>256</sup>

Conjunto de vivências comunicadas, essa extroversão das tensões pulsionais, sublimadas e veiculadas de forma sensível individual, emotiva, afectiva, hedonista, cria formas de adesão de sentimentos e comunhão de sentidos. Há uma *empatia* de raiz analógica, intraduzível em conceitos, por que é uma eminentemente sensorial espiritualização de sensação. Não intuimos directamente o inteligível nas imagens, antes sentimos o espiritual no sensível: ouvimos mas não *vemos*. Essa presença íntima, essa empatia, subjacente na intuição do objecto belo comunicado, que se estabelece entre o sujeito e o objecto estético, é de tal modo íntima, que passa a dar-se entre os dois uma espécie de identificação última e de projecção da consciência: fusão emotiva, ideo-afectiva. Simultaneamente adesão e empatia, que visa a unanimidade psíquica pela analogia profunda, numa comunhão expressa enfaticamente. É nesta relação que se encontra a raiz psicológica da comunicação catártica. É dela que nasce a emoção estética, o gozo pleno (indescritível) do belo. A posse que o fruidor exerce em sentido inverso da comunicação artística.

A fruição da arte será, segundo a formulação de Jacques Lacan, concentração interna sobre si, o *eu* sujeito. E sobre o objecto, em que fraccionamos o todo para o unir, onde o *eu* se torna em *outro*. A obra de arte criada será o *discurso do outro*, que existe no eu. A *diferença* que existe no seu ego quotidiano: descentração e projecção de desejos. Esse discurso motiva cada fruidor a ecoar nele os *sons* do seu próprio inconsciente.

Este explorar da região em que se interceptam dois foros distintos, o estético e o psicanalítico, resulta num despertar de *um ser não sabido*, que terá importância primordial como componente teórico constante da expressão artística de grande vitalidade no nosso século, o surrealismo. Expressão de um «automatismo psíquico puro, por meio do qual se propõe exprimir, quer verbalmente, quer por escrito ou qualquer outro meio, o funcionamento real do pensamento».<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup>Sigmund Freud, «Psico-Análise da Arte», in *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*, (1917).

<sup>257</sup>André Breton, *Manifesto do Surrealismo*, (1924), pág. 11.



Esoterismo desligado de qualquer transcendência, o surrealismo revela, num discurso de palavras (ou imagens) em liberdade (ausentes as articulações lógicas e as normas da coerência conceptual), um ideal prometaico do homem e da vida, na rejeição algo dionisíaca do logocentrismo, algo nietzschiana, trágica na aceitação plena da crueldade da vida. Na recusa radical da filosofia da existência de raiz helénica, platónica, que valoriza a medida, o equilíbrio, a serenidade. Rebate e anatematiza a tradição racionalista, na jovial afirmação criativa das potencialidades poéticas do irracional. Revolta, violência, contestação, subversão, iconoclastia, são convocadas para uma luta sem tréguas contra os rígidos padrões convencionais. Uma nova autoridade (anti-autoritária): a do instinto, da intuição sensorial, da pulsão vital, anímica, contra a severa ordem logocêntrica instituída.

Anticonformismo, culto da festa dionisíaca libertadora e dos momentos instintivos do êxtase, exploração do acaso, do insólito, do inesperado, do desconhecido, o surrealismo revela na sua prática um reconhecimento imediato da importância da instância inconsciente no comportamento aparente e na estrutura psíquica, numa aplicação prática dos fundamentos da psicanálise à criação artística.

E é no intuito de conseguir conhecer o *real funcionamento do aparelho psíquico*, numa explicitação mais completa e íntima, interior, dos fenómenos inconscientes, que podemos explicar o método de livre associação, da quase inexistência de auto-censura, e de nenhuma omissão, das recordações e imagens que nos vêm espontaneamente nos sonhos e nos estados de vigília, empregue pela prática estética surrealista, com um pressuposto corolário que é o da procura da maximização do poético pela maximização da liberdade onírica.

O contributo de Sigmund Freud será determinante para o triunfo da fealdade plasmada nas obras criadas pelas mais diversas disciplinas artísticas dos tempos recentes. A psicanálise será uma técnica psicológica de grande eficácia hermenêutica e de comprovada operacionalidade gnoseológica na compreensão exaustiva e plena do irracionalismo generalizado da arte e da cultura dos últimos tempos.

A psicanálise, com o seu estudo exaustivo e minucioso, de dedução interpretativa, do riquíssimo mundo interior do psiquismo, descobrirá a fonte certa e inesgotável de muita criação artística recente, cada vez menos controlada que ela é pela estrita censura inibidora da razão logocêntrica. E essa riquíssima fonte de *imagos* interiores criará as mais estranhas imagens, reveladoras fidedignas do pensar mais instintivo, menos controlado e interno da mente humana. O estudo (justamente

considerado de autêntico corte epistemológico) da disciplina humana da psicologia, pela sua interpretação última das fronteiras mais longínquas do psiquismo que é o da psicanálise, abrirá as vias expressivas agora toleradas de um mundo obscuro (no sentido etimológico original: aquilo que não se pode e/ou não se deve ver), as imagens de um «feio» artístico situado no centro exacto dos dois pólos extremos das pulsões libidinais – *eros* e *thanatos* –, expresso sem excessivos condicionalismos morais e com um despidorado desnudamento psicológico. A psicanálise potenciará a livre criação imagética a partir das imagens primárias da mente, no que ficou conhecido por «linguagem automática», a glória discursiva libertária do surrealismo.

E é com os instrumentos teóricos de análise estabelecidos pela psicanálise que mais claramente compreendemos o sentido obscuro de uma célebre gravura de Francisco de Goya, *O Sono da Razão engendra Monstros*, tanto no sentido do aviso racionalista do pintor, acautelando-nos para o perigo que representa seguir os instintos mais primários do psiquismo na vida social e na interacção gregária de uns com os outros (tradução metafórica da barbárie violenta, que o artista vivenciou nos primeiros idos do século XIX, aquando das invasões francesas da sua terra, que ele relatou noutra série de gravuras, *Os Desastres da Guerra*); como o outro sentido passível de leitura interpretativa da polissemia do atrás citado ícone, a descoberta da importância do inconsciente na imaginação interpretadora do mundo e da vida, na busca incessante do seu conhecimento mais completo, com a descrição contemplativa dos sonhos (e pesadelos), qual «exorcismo» onírico, na génese de muita criação artística última.

O último «mestre da suspeita» a abordar criticamente como «*maitre à penser*» da *intelligenza* questionadora do novo paradigma cultural novecentista é Karl Marx (Karl Henrich Marx) (1818-1883). Florestas e largas zonas ignoradas, a problemática do pensamento estético de Marx manifesta-se de maneira implícita em raros escritos não específicos. Integra-se entre as correntes sociológicas da arte, iniciadas pelos positivistas, que entroncam as suas reflexões sobre as determinações do fenómeno estético como reflexo do social. Patentes já nas teses dos filósofos materialistas franceses do Século das Luzes e, de certa maneira, na estética hegeliana (mais nos seus pressupostos gnoseológicos que tele-ontológicos).

Raros são os textos de Marx que abordam o fenómeno artístico. Esse domínio, em que não foram abertas significativas vias teóricas da estética pelo

mestre materialista, foi elaborado posteriormente pela reflexão crítica do pensamento dos seguidores do marxismo.

A estética marxista desenvolve-se em torno da questão dos valores, e é uma crítica radical das axiologias estéticas idealistas clássicas. Estas procuravam a essência do Belo, e as suas condições ontológicas, numa doutrina retórico-dogmática de categorias de tipo metafísico idealista (de raiz platónica): valores inatos, estáticos, perenes e imutáveis, absolutos e transcendentos. Sem uma compreensão das determinações da dinâmica social na prática artística. E da evolução histórica dessas categorias e valores. Pelo contrário, a estética marxista enquadra a sua problemática no estudo da totalidade do social, de que dá sistematização teórica num desenvolvimento especulativo crítico e taxinómico interpretador, que transcende o limitado experimentalismo empírico dos positivistas.

Para o pensamento marxista a arte designa todo o conjunto das representações da realidade, confinando com a esfera do sensível e do racional. Pela via da beleza e da emoção estética. E compreende o conjunto de valores que serão enquadrados na problemática sobre-estrutural e das suas relações com a infra-estrutura. No sistema avançado por Marx para a apreensão teórica da realidade social expressa no conhecido organigrama:



Figura n.º5 – Quadro Estrutural Geral da Sociologia Materialista

A esta sistemática teórica se irão pôr as questões que ela própria irá fazer levantar: A Arte fará parte da super-estrutura? Identificar-se-á integralmente com a(s) ideologia(s)? Deve atribuir-se estatuto específico? Não pertencerá ela nem à infra-estrutura nem à super-estrutura? Deve-se-lhe atribuir estatuto privilegiado no âmbito da super-estrutura? Será identificável no seu âmbito com as fronteiras da ideologia?

A delimitação do âmbito da arte aos parâmetros da ideologia aparece claramente identificada, em várias teses marxistas, nas suas posições mais mecanicistas e ortodoxas. Estaline, cujo dogmatismo estreito e sectarismo ideológico são notórios, dá mostras de grande maleabilidade de pensamento, ao atribuir à linguagem estatuto específico de estrutura de relação não mecânica das duas estruturas topo/base. Não a colocando em nenhuma das duas. A linguagem (e em especial a ciência) não pertence, segundo Estaline, nem à base nem à super-estrutura.

Em contradição com as visões mecanicistas das vulgatas do marxismo, e em conjugação com os escritos da juventude de Marx, não há determinação estrita e rígida da linguagem pelo nível de produção material. É por isso que a vida de uma língua é infinitamente mais longa do que a base material e as super-estruturas que lhe correspondem num determinado tempo.

«As linguagens sofrem influências ideológicas de classe, mas não são puramente ideológicas; não há dependência automática da música, da arte, da literatura, das ciências, em relação às estruturas económicas».<sup>258</sup> A ideologia, é um conceito que tem para Marx treze sentidos semânticos (segundo Georges Gurvitch). É um sistema que abranje noções primárias, ideias, ideais, juízos, crenças, valores, gostos, costumes, rotinas, rituais sociais, acções, atitudes, comportamentos. Compreende a totalidade do reino do simbólico, as manifestações do mito, do arquétipo, do inconsciente colectivo, como totalidade cultural. É um conjunto holístico que abarca ideais edificantes, normas exemplares e uma tábua axiológica de variados valores (sociais, políticos, jurídicos, económicos, morais, éticos, estéticos). Com uma função indispensável a toda a prática, e mesmo a qualquer formação social, na medida em que pretende justificar a sua totalidade de determinações.

O seu sentido último é, nos textos derradeiros de Marx, eminentemente pragmático e proselitista: difundir e fazer aceitar os valores totais, a visão do mundo, de um grupo ou classe sobre os outros grupos ou classes. Resultante da acção da vontade histórica desse grupo ou classe, e da necessidade de justificação global esclarecedora e/ou tranquilizadora, conformadora de uma nova vontade.

O conceito de ideologia é globalmente apreendido em carácter de duplo sentido como: a) *erro em geral*, falsa consciência, ilusão inconsciente, discurso sincrético pré (= não) científico e criador de inúmeras aporias, obstáculos ao conhecimento; b) *cimento* de ideias intrínseco a qualquer formação social. Forma de sintetizar que resulta em percepção viciada e redutora, porquanto generaliza em excesso. E decorre do poder totalizante expresso pelo emissor dominante, destinado a manter a estabilidade estrutural do sistema concreto da formação social, pela cristalização dos valores que emite.

A ideologia não é, pois, simples discurso obstacular, forma de impedir conhecimento, mas antes estrutura essencial de organização social. Quanto ao seu carácter totalizante, depara-se-nos simplista a tese de que a ideologia dominante,

---

<sup>258</sup>Josef Stalin, *Marxismo e Linguística*, (1951), pág. 16.

ideologia da classe dominante, se manifesta de maneira totalmente dominante, absolutamente hegemónica. No seio do todo social convivem várias ideologias, que polemizam e lutam pela hegemonia. Mas em que uma contém um carácter predominante, de modo parcial e em constante processo entrópico, em instabilidade e alternância.

Não existe modelo ideológico único e total, mas modelos ideológicos em tensão dialética permanente. Os aparelhos ideológicos serão tanto criadores de modelos de estruturação ideológica, aparelhos institucionais, como ainda criadores também de modelos de desestruturação, contra-institucionais. Quanto à sua função na questão da consolidação do conhecimento, a ideologia funciona frequentemente como veículo de criação de obstáculos gnoseológicos, aporias noéticas, que poderão ser potenciadores de questionamento elucidador. A ideologia não intervem sempre e inevitavelmente nas práticas científicas enquanto obstáculo. A montante discursivo da cientificidade do processo cognitivo, à ideologia se poderá chamar, sem grande erro teórico: discurso pré-científico. O seu discurso não é redutível ao discurso filosófico, discurso do corte epistemológico. Nem ao discurso científico. Mas compreende-os. A filosofia e a ciência diferenciam-se da ideologia, mas nascem dela.

Gaston Bachelard, os epistemólogos, os filósofos da ciência, indicam as relações e determinações entre a ciência, a filosofia e a ideologia segundo um processo que se ilustra no organigrama:

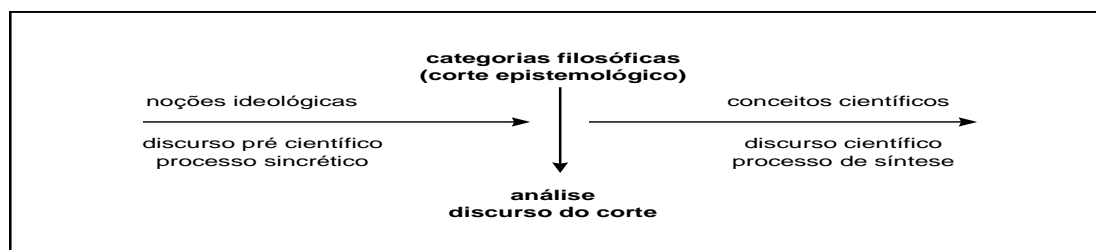


Figura n.º6 – Organigrama do Corte Epistemológico

É um facto que a enumeração feita por Marx, dos elementos da ideologia, raramente menciona de uma forma explícita as produções filosóficas. Só se no sentido de *metafísica* ou de crítica da mundividência e cosmovisão, *visão do mundo*. O mesmo quanto às produções científicas ou às estéticas, nunca citadas explicitamente, a não ser por um vago *et cætera*.

Na *Ideologia Alemã* os elementos da ideologia são designados como «a linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, da visão do mundo, etc., de todo um povo».<sup>259</sup>

Quanto à determinação económica da esfera do estético, um texto é elucidativo. Na *Introdução à Crítica da Economia Política*, ao tratar das relações entre a arte grega e o nível de desenvolvimento social da época, Marx escreve: «(...) a dificuldade não reside em compreender que a arte grega está ligada a certas formas de desenvolvimento social. Onde a dificuldade de interpretação crítica reside é no facto de eles ainda nos proporcionarem prazer estético e de terem ainda para nós o valor de normas e modelos inacessíveis (...). Se a arte grega está ligada à infraestrutura económica do momento, de um tempo preciso, como terá noutra infraestrutura de outro tempo distinto o valor de arte viva que emociona?». Marx dará uma embaraçada e simplista explicação: «(...) A sociedade grega, com o seu nível económico, representava a *infância social* da humanidade; a arte grega teria assim, para nós, o encanto das recordações da infância...».<sup>260</sup>

Não será verdade que a permanência do valor estético resulta do arquétipo cristalizado como (re)conhecimento objectivo e universal que a arte comporta, para lá do contingente condicionamento social e histórico concreto, numa transcendência simbólica? Numa peculiar trans-temporalidade? Como um superlativa marca generalizante do homem, de todos os homens, sem particularidades subjectivas. E registo com vocação trans-temporal com validade axiológica para além do estrito circunstancialismo epocal e histórico que a viu nascer.

É óbvio que a arte, a cultura, como os mais determinantes elementos da realidade super-estrutural, como os jurídicos, ideo-sociais, ideo-económicos e políticos, não obedecem mecanicamente, de maneira linear, ao desenvolvimento das forças produtivas e das correspondentes relações sociais de produção.

Se resulta, como admitimos, numa *última instância*, da base (infra-estrutura) e das formas de relação concreta, material, do económico e social, manifesta, contudo, desenvolvimento desigual, que corresponde mesmo às desigualdades do próprio desenvolvimento produtivo. E problematiza-se numa pluralidade de determinações, específica e estritamente super-estruturais.

A super-estrutura que, como já vimos, compreende a ideologia e os seus aparelhos institucionais, faz organicamente parte da totalidade social e não é um seu

---

<sup>259</sup>Karl Marx, *Ideologia Alemã*, (1846), pág. 12.

<sup>260</sup>Karl Marx, *Introdução à Crítica da Economia Política*, (1852), págs. 45, 46.

fantasma, um seu reflexo rígido, mecânico. A divisão maniqueísta, rígida, entre base e estrutura ideológica resulta de um simplismo reductor da sistemática de Marx. É, pois, erroneamente metafísica a tese do fim (ou da morte) da arte, do fim da(s) ideologia(s), do seu desaparecimento e de todas representações da realidade (a arte entre elas: a que delimita o sentido da experiência estética da vida). Confundindo-se com o conhecimento, ou transformando-se em vida quotidiana. Kostas Axelos prevê uma transmutação da sua função: «Numa sociedade totalmente desalienada, a arte seria ultrapassada como actividade criativa, simbólica, contemplativa e apragmática. E a actividade produtiva e a criação artística fundir-se-iam no *jogo*».<sup>261</sup>

Ainda no que diz respeito à questão da relação da arte *versus* a ideologia, temos que vários autores fazem decorrer essa relação de um sistema de conjuntos que se interceptam em largo campo comum: dois círculos com vasto sector de sobreposição. Mas que se não identificam inteiramente, totalmente,<sup>262</sup> antes interpenetrando-se com uma margem de liberdade criativa considerável. As manifestações de predominância da forma e do seu sentido abstracto, na música, por exemplo, situam-se no pólo mais distante da confluência com a região ideológica. No pólo mais próximo, e confluindo com esta, situam-se as manifestações com predominância do conteúdo, nas artes literárias. Esses pólos têm tendência comunicativa contrária, antagónica, podendo ser nomeados, (como o são por semiólogos e teóricos da comunicação) respectivamente, por poéticos e narrativos.

Com Lenine, e já antes com Georgi Pleckanoff, inicia-se o reino do dirigismo sobre a arte, na determinação da sua função última, teleológica. A arte é simples meio para a realização de fins exteriores a si mesma, e já não contém o seu fim nas suas próprias premissas. A estética marxista dogmática redundará numa prática de controleirismo mecanicista da criação artística pela direcção política: a arte como “departamento” retórico (e propagandístico), subordinado inteiramente à política. Será, tão-somente, “a luta de classes pela via da beleza”. Forma extrema de proselitismo político, desnaturando qualquer veleidade anímica (mesmo se ainda politizável) de criatividade livre e incondicionada, essência de qualquer arte que se quer viva e interventiva pela inovação e arrojo estético.

Lenine, em *A Organização da Literatura do Partido*, indica os traços essenciais da literatura e da «arte socialista». Esta será *livre*, pois não será motivada

---

<sup>261</sup>Kostas Axelos, *Marx. Penseur de la Thécnique*, (1961) e *A Questão do Fim da Arte e da Poeticidade do Mundo*, (1990).

<sup>262</sup>Como postula a ortodoxia estrita dos manuais e das vulgatas doutrinárias.



nem pela cupidez, nem pelo lucro, nem pelo sucesso fútil, mas pela *ideia* socialista, já que não servirá «uns dez mil privilegiados que se aborrecem e sofrem de obesidade, mas sim as dezenas de milhões de trabalhadores.(...)A Arte e a literatura deverão transformar-se numa parte da causa geral do proletariado, *pequena engrenagem, pequeno parafuso*, no grande mecanismo social-democrata, uno e indivisível, posto em marcha pela vanguarda consciente de toda a classe operária».<sup>263</sup>

Nos primeiros anos da revolução de Outubro de 1917, Lenine toleraria as diversas escolas literárias e artísticas (de cariz libertário): Futuristas, Construtivistas, Imagistas, Proletkult, etc., revelando a consciência política, existente nos quadros da linha do partido, nos primeiros tempos da Revolução de Outubro, de que há muitas formas contribuir para revolucionar o todo social e fazer progredir a sociedade, para além da estipulada pelo estrito “discurso oficial”. E o período dos anos vinte foi extremamente fecundo em vários campos da manifestação estética. Período em que a política cultural da direcção do Partido Comunista era do Comissário das Artes: Anatoly Lunatcharsky,

Com Estaline, e apesar da posição teórica expressa no já citado texto *Marxismo e Linguística*, espécie de aval a uma certa liberdade na criação literária (e artística), vai cair sobre a produção literária e artística todo um céu carregado de nuvens negras da interdição, da censura política, da perseguição sectária. É o início da unicidade totalitária «oficial», com uma guerra de anátemas ao direito à diferença. É o começo de uma polémica ideológica de grande violência, persecutória da diversidade no campo das artes. O advento da materialização apologética do conformismo *realista socialista*, manifestação notoriamente conservadora, medíocre, anacrónica, obsoleta, (se não mesmo retrógrada e nostálgica passadista). Com similitudes estéticas com o *realismo académico* nazi, sinal sintomático da geminação autoritária de todos os totalitarismos. Será ainda o advento hostil e repressivo da liberdade criativa concertizado na campanha da pejoração intolerante sobre toda a arte de vanguarda do Ocidente, designada pejorativamente: «arte decadente da burguesia». Sob a direcção controladora do comissário Andrej Jdanov irá proliferar acriticamente, de maneira obediente, servil, o “estilo” designado realista socialista, «elevado» à condição autoritária de estética oficial do Estado, a única permitida (e fomentada).

---

<sup>263</sup>Vladimir Illich Ulianov, aliás, Lenine, *A Organização da Literatura do Partido*, (1914), pág. 9.

O artista deve descrever exactamente a realidade no seu desenvolvimento socialista e contribuir para a educação ideológica dos trabalhadores. Uma espécie de didatismo rasteiro, de óbvia e facilitista leitura, ao nível do analfabetismo das grandes multidões proletárias da Rússia, nos alvares do Século XX.

A arte jdanovista, de uma espantosa mediocridade criativa, irá subordinar-se rigidamente ao dirigismo político colectivista soviético e à sua estratégia autoritária. Sob estas nuvens da intolerância, esta nefasta influência do “Lissenko das Artes” com a sua cega submissão (à letra que não ao espírito) de alguns dos últimos textos de Marx, interpretados de modo grosseiro, ingénuo, dogmático e linear, e portanto de maneira anti-materialista, anti-dialéctica, a prática estética degenerou rapidamente em pura propaganda, conformismo, baixa adulação do regime, acompanhada de academismo formal e de chateza rotineira, num eclipse total da inovação, num degredo dramático de tudo o que é novo e criativo, (nas alegadas forma e conteúdo) na literatura e nas diversas artes.

Com o XX Congresso do PCUS é iniciado um processo de liberalização (despenalização?) limitada e controlada – *uma evolução na continuidade*. Contudo, alguns anos após, Kruchtchev irá cobrir de anátemas rasteiros e demagógicos todas as tendências polémicas da arte de vanguarda ocidental, toda a arte moderna ocidental, em bloco: o abstraccionismo, os diversos formalismos, o dadaísmo, o surrealismo, Picasso, o jazz, etc. Fúria que teria excepção única: as correntes neo-realistas, variantes ocidentais da estética *oficial* soviética. As vanguardas da arte ocidental mais não eram para a ideologia soviética do que «manifestações decadentes da burguesia, emblemas explícitos do declínio do capitalismo».

Na sequência do apogeu na China do dogmatismo da fase estalinista, e na esteira do conseqüente cânone jdanovista dominante, mas manifestando especificidades características resultantes da influência do importante passado cultural chinês, as ideias estéticas de Mao-Tsé-Tung irão revelar-se *conforme* os princípios do *realismo socialista*. Nas intervenções sobre literatura e arte dos Colóquios de Yenan, Mao marca os grandes parâmetros que deverão dirigir o *campo militante* das artes. «A literatura e a arte deverão integrar-se perfeitamente no mecanismo geral da revolução, e tornar-se a arma poderosa para a união e educação do povo. (...) A arte deve servir as massas populares, os operários, os camponeses, os soldados. É pois a vida do povo, rica, inesgotável, que deve constituir a fonte de inspiração da arte. (...) A arte e a literatura revolucionárias são o produto do reflexo da vida do povo no

cérebro do escritor e do artista revolucionário». <sup>264</sup> Sempre a mesma limitada visão proselitista «pedagógica», claramente utilitária, de ideológico pragmatismo.

A estética maoísta considerará a cultura e a arte como manifestações humanas estritamente marcadas pelo seu carácter de classe, entendido esse carácter, de forma maniqueísta, como o das duas classes antagónicas totais: burguesia *versus* proletariado. «Não existe, na realidade, arte pela arte, arte acima das classes, nem arte que se desenvolva fora da política ou independente dela. A literatura e a arte proletárias fazem parte do conjunto da causa geral revolucionária do Proletariado. A literatura e a arte são subordinadas à política». <sup>265</sup> Mesmo se pretende a reformulação da herança artística do passado chinês, ou dos países estrangeiros, deve seguir os parâmetros estritamente fixados pela directiva política única: a arte como *departamento* da política. A arte como actividade servil, subordinada aos controladores partidários, simplistas e indigentes culturais.

A arte chinesa desenvolverá, pois, um novo tipo de academismo, à maneira de Jdanov, revelando os conteúdos *tradicionais* do realismo socialista, expressos contudo com um alegre espírito *naïf*, com uma ingenuidade campesina eufórica e triunfante, resultante do carácter predominantemente camponês da revolução chinesa.

As grandes estéticas marxistas desenvolveram-se, no entanto, exteriormente às axiologias estéticas *oficiais* do marxismo no poder, à sua estratégia super-estrutural e à sua pragmática controleirista. E tiveram como expoentes teóricos máximos o húngaro Georgy Lukacs e o seu discípulo francês Lucien Goldmann, fundadores da sociologia dialéctica da arte. Foi com G. Luckacs que a estética marxista recebeu a sua maior contribuição teórica. Foi este filósofo quem introduziu na Estética a categoria de *totalidade*, e o principal conceito operativo do pensamento dialéctico nas ciências sociais, o conceito de *consciência possível*: o máximo de adequação à realidade que pode alcançar a consciência (colectiva e individual) de um grupo social, ficando entendido que talvez nunca o alcançará completamente, sem que por isso seja levado ao abandono da sua estrutura.

A sistematização estética pretendeu reencontrar a totalidade perdida do apogeu civilizacional da arte grega com G. Lukacs, <sup>266</sup> e foi fonte e alvo de profunda e acesa polémica no seio interior do marxismo, pela preocupação lukacsiana de

---

<sup>264</sup> Mao-Tsé-Tung, *Colóquios de Yenan*, (1942), pág. 11.

<sup>265</sup> Idem, *ibidem*, pág. 12.

<sup>266</sup> Como escreveu no seu ensaio *Teoria do Romance*, (1914).

assegurar a autonomia do formal e do estético em relação aos valores éticos e sociais. O seu pensamento irá desenvolver-se sempre condicionado pelas dificuldades profundas de conjugação da sua tese da totalidade estética com a dialéctica historicista. E com o acentuar de ênfase no elemento dinâmico dialéctivo integrante nas teses materialistas dialécticas do marxismo. Irá entrar em sucessivos *recontros* com o pensamento oficial soviético. Nas concessões a este se situam a sua definição do *problema fundamental* da estética e da arte para o marxismo, como sendo o *realismo*, e a consequente determinação dos limites de autonomia do movimento da forma em relação às exigências fundamentais do conteúdo realista. «...A obra artística deverá exprimir, numa transposição para o plano estético, a visão do mundo de toda uma classe social, numa manifestação da sua consciência colectiva».<sup>267</sup>

A sua elaboração teórica irá desenvolver a síntese das grandes estéticas clássicas (de E. Kant, de G.W.F. Hegel). A criação estética é colocada entre as outras grandes actividades criadoras do homem: a ciência, a filosofia, a acção (como já o tinha feito E. Kant), recusando-se tanto a subordiná-la ao pensamento (como o fizeram os pré-kantianos, e mais tarde Hegel), como a conferir-lhe um privilégio qualquer que a subordinaria, por sua vez, a outras actividades criadoras (como o fizeram os românticos).

Recusa-se a reduzir, como o fez Hegel, a Arte a um elemento essencialmente ideal e abstracto, considerando-a como uma estrutura dinâmica que é sempre uma síntese com um sentido variável e estreitamente ligado ao progresso histórico e aos anseios e perspectivas concretos dos homens. E a forma mais adequada de expressão desse significado, resultando a sua fertilidade teórica do carácter operativo da categoria de totalidade, que ele colocou no centro do pensamento estético. Irá problematizar, também, as relações dialécticas entre a forma e o conteúdo, numa rejeição da predominância do conteúdo como determinante da *eficácia* estética do todo artístico. «O problema da resolução da contradição forma/contéudo não se poderá superar pela anulação da função da forma em sujeição total ao primado absoluto do contéudo».<sup>268</sup>

Lukacs negará a tese de que a forma seja um epifenómeno do conteúdo, mas toma-a como garantia de vitalidade e de duração da obra pela sua correlação e eficácia. A sua crítica irá materializar o ataque à infecundidade estética do alegado individualismo *ultra angustiado* da arte ocidental, como (para ele) reflexo do sub-

---

<sup>267</sup>Idem, *ibidem*, pág. 35.

<sup>268</sup>György Lukacs, *Teoria do Romance*, 1914, pág. 36.

jectivismo decadente dos valores que enformam a criação estética, e no ataque não menos contundente ao *conformismo* realista jdanovista, e ao afastamento mitoteológico do real, motivado pela identificação dos desejos com a realidade, do real e do arquétipo, do ser e do dever ser, do *romantismo revolucionário*. «A obra de arte plena situa-se na vanguarda do grupo que exprime a visão, mas não há vanguarda que não seja estreitamente ligada ao corpo do exército».<sup>269</sup> Por fim, Lukacs definirá a obra criadora como a síntese total entre o Universal e o Individual. A obra é, ao mesmo tempo, mais pessoal e mais social; mais pessoal porque (e quando) é mais social, e inversamente.

A crítica à esclerose dogmática da estética jdanovista irá desenvolver-se em crescente contundência por posições e correntes estéticas que, empenhadas na função social da arte, pelo seu próprio empenhamento, pela sua militância, irão pôr em causa e rejeitar radicalmente o utilitarismo: Belo = Útil. Seguidismo simplista e grosseiro da vulgata estética de *utilitas* do *homo œconomicvs* soviético. Da sua doutrina de completo e *acabado* classicismo dirigista. Da sua óptica de exclusividade clarividente. Da sua intolerância inquisitorial e censória. Do seu controleirismo autoritário de fileira, verdadeiro totalitarismo megalomaniaco das suas “verdades” e das suas “revelações”. Num exercício ideológico exclusivista e maniqueu, completamente mecanicista e anti-dialéctico.

As primeiras grandes e determinantes críticas serão ainda veiculadas pela diferença no seio mesmo do próprio marxismo, e terão como cripto-críticos, autores como Leon Trotsky e Antoni Gramsci. Este negará, em *Sobre o Papel dos Intelectuais*, que a função social, libertadora e sublimadora da arte, resida no carácter *moralizante* eminentemente doutrinário e propagandístico do realismo socialista. O seu centrado pensamento de «intelectual orgânico» rejeitará a primazia dada ao objecto sobre os valores expressivos, rejeitará as medidas restritivas da liberdade de criação artística e os preconceitos ideológicos inerentes à teoria de valores exteriores ao próprio reino do estético. Dará ênfase à compreensão maior do direito à diferença e à maior importância das instâncias culturais na evolução do todo social. «A arte reflecte a luta dos homens pela apropriação da natureza. E a luta entre si, a luta de classes. A arte ressent-se e caracteriza-se com os condicionalismos económicos e sociais. Mas o que dá à arte o seu estatuto de especificidade não são esses condicionalismos como tal, mas a qualidade de expressão plena, de esplendor da

---

<sup>269</sup>Idem, *ibidem*, pág. 37.

verdade, de genuína emoção profunda. Explicar e analisar conteúdos humanos é outra coisa distinta de dar valor à qualidade expressiva em si». <sup>270</sup>

Outros contributos irão entrar nesta arena polémica, numa radicalização crítica, provindo de quadrantes variados, desde as fileiras dos teóricos libertários às *posições políticas do surrealismo*, e ao ecletismo heterodoxo da Escola de Frankfurt. Em *A Posição Política do Surrealismo*, conjunto de textos polémicos, André Breton, tendo o apoio do exilado bolchevista Léon Trotsky, irá desenvolver a crítica à sujeição da arte à finalidade social *dirigida*, numa ambição de compreensão da totalidade dos fenómenos artísticos, desenvolvidos contra todo o academismo, pela prática de inovação radical e total. «A arte não está ao serviço, a arte é». <sup>271</sup> A arte ao serviço exclusivo de uma ideia, seja ela tão entusiasmante quanto é possível sê-lo, seria condená-la a imobilizar-se a breve prazo, redundando numa via sem saída, fechada e infecunda. A arte não é uma submissão, é uma missão; é uma conquista dos sentimentos e dos meios de os exprimir. O materialismo histórico é a consciência do social: o humano com os outros. A cultura é a consciência do psicológico: o humano consigo próprio. Mais consciência do social sem prejuízo de mais consciência do psicológico.

«A arte não se faz para obedecer a uma fórmula, faz-se porque sim! A arte pela arte é, contudo, tão vazia de conteúdo como a revolução pela revolução. A arte é pelos homens». <sup>272</sup> A conjugação perfeita, a síntese, será a de duas práticas: a da acção directa, prática política revolucionária, com a acção simbólica, prática estética revolucionária. Essas duas práticas terão de conjugar-se e submeter-se a duas grandes ambições: «Transformar o mundo» (K. Marx) e «Mudar a vida» (J. A. Rimbaud). <sup>273</sup>

A obra artística terá para Breton uma função social, que se materializa intrinsecamente na sua própria via, «materialmente solidária da realidade humana expressa, mas formalmente distinta desse objecto expresso». <sup>274</sup> E é, na sua essência, a subversão dos valores aceites pela sociedade caduca. E a materialização pré-figurada (pela antecipação imaginária) das formas de sociabilidade do futuro. Numa luta cerrada a todas as tentativas de assimilação dos seus pressupostos revolucionários pela estrutura ideológica dominante. Será uma prática militante – ou se interessa pela vida ou não é vida, não existe – em que o social não se imporá pela

---

<sup>270</sup> A. Gramsci, *Sobre o Papel dos Intelectuais*, (1949), págs.7, 8.

<sup>271</sup> André Breton, *Posição Política do Surrealismo*, (1935), pág. 5.

<sup>272</sup> Idem, ibidem, pág. 6.

<sup>273</sup> Idem, ibidem, pág.18.

<sup>274</sup> Idem, ibidem, pág. 21.

via da propaganda, pela imposição política, pela censura e dirigismo de estado ou de único partido, mas pela ênfase expressiva da paixão de querer provar.

A arte será, pois, fruto de um processo intencional que reflecte uma radical manifestação anti-poder, que lutará pelo seu conteúdo contra a *incondição humana* da sociedade como ela é, e pela forma contra a consagração de valores caducos e anti-inovadoras, obstáculos à sua própria mudança, numa afirmação total da vontade de transformar o estatuto humano – «a arte aspira à emancipação da condição humana, numa antecipação poética do devir»<sup>275</sup> – num sentido da restauração colectiva da *inteligência sensível*, materializada em formas novas de mundividência, e promovendo o renascimento do *Homo Æsteticus* seguindo o aforismo de Isidore Ducasse, Lautréamont: «a poesia será feita por todos, será fruída por todos».<sup>276</sup>

O sentido anti-autoritário da posição política do surrealismo será também constante nas estéticas libertárias e nos pressupostos dos teóricos da Escola de Frankfurt: Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Walter Benjamin, etc. Ou do teórico herdeiro, Jürgen Habermas.

Baseando-se nos textos da juventude de Marx, os manuscritos de 1844, as polémicas de imprensa da *Gazeta Renana*, a fase do Marx humanista, hegeliano de esquerda, do pequeno burguês radical, correspondente ao período de transição para a formulação dos conceitos (auto-definidos como) científicos, como o enfatizará Louis Althusser, os teóricos de Frankfurt irão desenvolver as várias determinações dos conceitos de *alienação* e *praxis*. Terminologia ainda antropológica-filosófica e não apenas estritamente económica. Centrar-se-ão nesses conceitos nodais dos textos desta época marxiana, para reformular os postulados de Marx. Na procura duma problemática nova, que vai buscar (transfigurados, embora) instrumentos teóricos à psicanálise e a Sigmund Freud, desenvolvendo, por último, teses estéticas com uma dinâmica de profundo alcance prático e teórico.

São da *Gazeta Renana*, de 1842, os artigos «Contra a Censura», «Debates sobre a Liberdade de Imprensa», em que Marx faz afirmações como as seguintes: «A literatura é um fim em si. (...) A primeira liberdade para a literatura consiste em não ser uma indústria – essa é a sua intrínseca condição». Alargue-se estas considerações, abrangendo também a arte. «A arte não é um meio. Degrada-se quando a sua materialização se transforma num meio de alcance de fins exteriores a si. (...) A obra artística degrada-se na sua função social pelos interesses alheios que contaminam a

---

<sup>275</sup> André Breton, *Posição Política do Surrealismo*, (1935), pág. 23..

<sup>276</sup> Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, (1868), pág. 6.

verdade da sua linguagem. (...) A produção artística plena não cria apenas um objecto belo para um sujeito fruidor, mas também um sujeito fruidor para esse objecto belo. (...) A arte não é exterior ao mundo... o seu fim é dar aos homens a consciência de si próprios. (...) A arte é uma das medidas do homem. A arte pela arte é de uma perfeita impotência. Não existe arte eterna, absoluta, mas arte sujeita a formas históricas, específicas, concretas».<sup>277</sup>

Tendo textos como estes como *pivot* para uma teorização estética própria, Theodor Adorno recusar-se-á a limitar a arte à função simples de expressão de testemunho dos conflitos sociais. A obra será *eco* linear dos fenómenos básicos materiais, mas também *demiurgo* de uma outra realidade. «A obra está na história» (está-em-situação), mas ultrapassa-a, transcende-a, pela antecipação de um mundo futuro, liberto das contradições principais de que este enferma. A criação estética deve, pois, ser analisada enquanto processo revolucionário que terá, como função exterior a si, a *materialização da utopia*, o arquétipo do devir, expresso pela pré-visão da sociedade futura. Uma sociedade de puros produtores, onde as necessidades materiais satisfeitas eliminam as carências, permitindo a satisfação total das necessidades humanas. Para Karl Marx, uma sociedade criadora de uma nova ontologia enfim humanizada, que opera, finalmente, a superação das mais correntes alienações dos homens. Num retorno harmónico à identidade mediatizada do homem com a comunidade e com a natureza.

É essa a transformação catártica da função social da arte, ponto de partida da estética de Theodor W. Adorno, que irá fazer a crítica radical da cultura, atribuindo importância determinante à crescente evolução técnica e ao seu uso continuado, pelos grandes meios de comunicação de massa. Adorno irá abandonar o dogma realista, e irá teorizar uma arte cuja dimensão estética que se situe como resposta revolucionária eficaz, face à denominada sociedade *unidimensional* (única dimensão: o lucro). Pela sua transformação numa nova ordem anti-autoritária e não repressiva. «O real será apreendido como menos verdadeiro, o imaginário como real humano verdadeiro no futuro». Será, desta maneira muito clara, a determinação política na prática estética. Como T. W. Adorno, também Herbert Marcuse defenderá a tese da arte de combate. «A arte deverá ter essa qualidade (a imaginação do futuro) transcendente em relação ao quotidiano e, portanto, a virtude de contestar a ordem estabelecida. Deve, pois, pôr em causa a sociedade pela ênfase das suas contradições,

---

<sup>277</sup>Karl Marx, «Polémicas», *Gazeta Renana*, (1842).



destruindo mesmo a possibilidade que esta tem de integrar e assimilar as críticas mais violentas, neutralizando-as e transformando-as em mercadoria. Ao tornar-se objecto de consumo de uma sociedade unidimensional, a arte perde o seu poder de negação e de recusa, a sua função de distanciação não passará de chateza e positividade medíocre».<sup>278</sup>

Para os autores de influência marxista actualizada pela integração da crítica psicanalítica, nomeadamente os filósofos da Escola de Frankfurt, serão as «obras abertas» da arte dos tempos mais recentes, com o seu sentido «apocalíptico», com as suas plurais reformulações na desconstrução do integrado e neutralizado por um lado, ou ainda na ponderada aceitação do reprimido, do marginalizado, que podem ser uma mais-valia significativa para as forças futurantes. Para aqueles citados filósofos e cientistas sociais, para Herbert Marcuse entre eles, só uma arte visionária, de alternativa contra-cultural, que questione profundamente o presente, será uma arma poderosa rumo ao novo, à antecipação do porvir. Só uma arte que privilegie a desconstrução da mentalidade fechada e dos pressupostos estéticos excludores da cultura mais institucional, tão opressiva como o exército, o aparelho policial, ou o aparelho burocrático, será uma arma poderosa de mudança. Só uma cultura que estructure os seus valores próprios contra os modelos consagrados pelos grupos dominantes e pelos seus aparelhos ideológicos de dominação, será inovadora e antecipadora do futuro. Só uma arte que seja fruída e apreciada pelas mais alargadas comunidades de fruidores, que construa um fruidor colectivo identificado ludicamente, pelo fenómeno da *catarse*, com todo o bloco da mudança fraternante, poderá contribuir para a decomposição da velha sociedade e ser demiurgo da realidade “outra”, do porvir. A do advento da utopia, ultrapassados os seus arremedos distópicos, entendida como espaço aberto, de múltiplas possibilidades libertadoras. «O papel da arte é de ser intermediário da propagação do mito [a utopia]».<sup>279</sup> Esse mito definido como antecipação da realização concreta da “cidade” que fará a redenção possível da finitude dos homens organizados. Na sua integração harmónica no todo colectivo “humanizado”, pela superação ainda actual das contradições liberdade *versus* necessidade e individual *versus* colectivo.

Será essa a sociedade que Marx profetizara: «Na sociedade comunista, graças à planificação social da produção, a divisão do trabalho deixará de ser necessária e cada qual poderá consagrar-se à sua vontade e, segundo o momento, à caça, à pesca

---

<sup>278</sup> Herbert Marcuse, *O Homem Unidimensional*, (1964) págs 22, 23.

<sup>279</sup> K. Marx, *Gazeta Renana*, (1842).

ou à crítica, sem por isso ser caçador, pescador ou crítico. (...) A arte estará então ao alcance de todos. (...) Numa sociedade comunista, não há pintores ou poetas, mas quando muito pessoas que, entre outras coisas, se dedicam à pintura ou à poesia. A supressão da alienação significará, para o homem, o regresso à sua existência humana, isto é, de animal gregário, social. Os próprios sentidos se emanciparão. Prisioneiros anteriormente da categoria do ter, libertar-se-ão, abraçando a categoria do ser. Os sentidos tornar-se-ão humanos e capazes de prazer estético.(...) A abolição da propriedade privada será, pois, a emancipação total de todos os sentidos e qualidades humanas. E se ele, o homem, se emancipa, é precisamente porque os sentidos e qualidades se tornaram humanas, tanto objectiva como subjectivamente. O olhar tornou-se humano do mesmo modo que o seu objectivo se tornou um objectivo humano.(...) A natureza deixa de ser objecto de uma intenção puramente utilitária, pois a própria utilidade se tornou utilidade humana.(...) É graças a essa reconciliação de uma natureza humanizada e socializada com um homem objectivado e socializado, que a riqueza da faculdade subjectiva do sentir que o homem possui, se desenvolve ou é produzida, que o ouvido se torna apto para a música, que o olhar se apercebe da beleza da forma, em suma, que os sentidos se tornam capazes de prazer humano».<sup>280</sup>

Karl Marx não tem a mesma importância influenciadora nas artes do novecentismo e na fealdade dos tempos mais recentes que têm os outros dois mestres. E essa diferença de grau de influência tem a ver directamente com as relações de íntima comunhão entre beleza e pessimismo. O cepticismo pessimista de F. W. Nietzsche e de S. Freud acertam mais nos prognósticos sobre a evolução da vida social e política do século XX e sobre o conseqüente registo dos faustos vivenciais feito pelas diversas artes. O existencialismo generalizado da centúria reconhece mais contributos noéticos-cognitivos e mesmo reflexivos-especulativos aos pensamentos axiológico e psicológico daqueles citados pensadores e descrê do optimismo utopista de redenção terrena (em substituição militante e voluntarista da ficção crística de redenção no além *post-mortem*).

A dialéctica materialista e o materialismo histórico são, contudo, de grande operacionalidade noética na definição conceptual avançada, de assegurado rigor onto-gnoseológico, sobre o determinismo espaço-temporal na formulação do conceito categorial de Belo, relativo e contingente. Em oposição à alegada

---

<sup>280</sup>K. Marx, *Manuscritos de 1844*, publicados em 1932.

perenidade da categoria estética apontada pela estética de Platão (paradigma resiliente de dois milénios no devir da axiologia estética). A sacralidade metafísica dos programas iconográficos e dos reportórios da arte do passado, é confrontada com uma crescente e assertiva recusa, que acelera o seu declínio, provavelmente irreversível, com a generalização paulatina do espírito laico operada pelo positivismo materialista secular. O feio artístico da arte mais recente será também o juízo nomeador de toda a inovação ousada da arte dos nossos dias, por grande parte da opinião pública e do senso comum mais neo-fóbico. O papel de indutor da reforma das mentalidades praticado pelas manifestações artísticas mais recentes será fundamental no desacreditar do estatuto sacro dado em tempos anteriores à arte, ou ainda na desconstrução dialéctica da ideia estética resiliente de Belo absoluto, imutável e perene. A posição anti-metafísica e o realismo anti-idealista do materialismo-histórico serão um aliado fortíssimo dos desideratos transformadores dos movimentos artísticos mais recentes, que absorverão todo um desenvolvimento teórico paralelo de grande eficácia argumentadora, com a fusão das ideias históricas económicas e sociais do marxismo com a análise da psicologia analítica freudiana, numa dinâmica sinergia dos contributos dos cientistas sociais marxistas (essencialmente de perspectiva colectiva) e os dos cientistas humanos experimentais da psicanálise (essencialmente de perspectiva individual) em vários pensadores, herdeiros dos dois sistemas (afinal) conciliáveis.<sup>281</sup>

É a partir dos pressupostos teóricos avançados pelos citados três «mestres da suspeita», pelos seus três respectivos domínios disciplinares, a perspectiva axiológica ética/estética da arte (F. W. Nietzsche), a perspectiva psicanalítica da arte (S. Freud), a perspectiva sociológica materialista-histórica da arte (K. Marx), que pode ser definida uma consistente tríade teleológica da arte, que propõe os três grandes sentidos interpretadores e objectivos finais, teleológicos, da arte, suprema manifestação da espiritualidade dos homens: Transcendência, Prazer, Testemunho. *Transcendência* (laica), sublinhará Nietzsche, *Prazer* sensorial e espiritual, sublinhará Freud, *Testemunho* humano radical, sublinhará Marx.<sup>282</sup> Serão portanto

---

<sup>281</sup>Georgy Lukacs, Theodor W. Adorno, Max Weber e os pensadores da reforma avançada não dogmática da sociedade e da teoria crítica da ideologia da Escola de Frankfurt, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Max Horkheimer, entre outros membros originais fundadores da instituição, ou Jürgen Habermas, Alfred Schmidt, Franz Neuman, entre outros da segunda geração de teóricos da escola, a que foram ainda associados outros pensadores contemporâneos como Walter Benjamim, Karl August Wittfogel ou ainda Wilhelm Reich.

<sup>282</sup>A tríade dos «mestres da suspeita» tem uma matriz hegeliana. Para eles, como para o filósofo G. W. F. Hegel, a Arte pode ser definida como a materialização sublime da beleza artefacta, artificial, da beleza criada pelos homens, uma das mais excelentes e elevadas expressões da espiritualidade do género humano. É a forma expedita mais exaltante, mais edificante, de resolver e superar, ultrapassar, a contradição entre Necessidade e Liberdade.

esses três objectivos finais da Arte, os fins justificadores de uma ontologia da beleza, redentora relativa que ela é da brutal finitude humana.

A Arte é Transcendência Laica (moderada, relativa, nunca mística, nunca metafísica absoluta), sublinha, pelo seu olhar axiológico ético/estético sobre a arte, F. W. Nietzsche, para quem a arte viva e interventora opera uma transfigurante transcendência sublimadora, que recolhe os elementos simbólicos mais eficazmente superadores das finitudes várias dos homens, e da sua finitude maior, a existencial. A sua atitude estética niilista irracionalista pretende lutar com o maior empenho na transmutação de todos os valores velhos (e irá influenciar irreversivelmente duas vanguardas do feio novecentista, entre outras várias, o dadaísmo e o surrealismo). Originado pela sua atitude estética peculiar<sup>283</sup>, o primado dionisíaco hegemónico na síntese de contrários estéticos patentes em qualquer obra de arte, será um dos factores condicionantes axiológicos determinantes da estética novecentista e a justificação estritamente estética para a fealdade predominante e hegemónica da centúria. Actualizada «terribilitá», «furor poético», revolta prometaica, entusiasmo e vigor postos na «força da terra a olhar o céu em desafio», vigor expressivo na ênfase da vivência trágica. Formas identitárias do *pathos* da modernidade novecentista.

A Arte é Prazer, supremo «conhecimento gozoso», atitude hedonista exaltante, sublinha, pela sua perspectiva psicológica (psicanalítica) sobre a arte, S. Freud, para quem a arte viva e interventora opera uma sublimação catártica que satisfaz o desejo comum de mais humanidade vivida intensamente e renascida na plenitude dos sentidos. A Arte é forma simbólica de fazer triunfar o «princípio do prazer» sobre o «princípio da realidade». *Eros* vitorioso sobre *Thanatos*. Subtração simbólica à censura «domesticadora» do Super-Ego. Instinto e pulsão erótica, libidinal. Satisfação do desejo por *transfer* tolerado. Imaginário fantasmático. Ênfase na força anímica intuitiva transformadora. Irracionalismo artístico comandando a espontaneidade criativa dos discursos artísticos. Exteriorização dos instintos sem interditos censórios (influência libertadora de todas as vanguardas do feio dos tempos recentes).

A Arte é Testemunho humano radical, arquetípica «denúncia de Sísifo», registo fidedigno da antro-po-condição, que mais não é que o espelho da consciência estética, política e ético-social dos homens na constatação da sua condição

---

Como o afirmou, no primeiro quartel do século XIX, G. W. F. Hegel. E essa superação é feita pela citada tríade teleológica.

<sup>283</sup>Veiculada pela sua obra especificamente estética, *A Origem da Tragédia*, (1872).

existencial, sublinha, pela sua perspectiva sociológica e materialista histórica, Karl Marx, para quem a arte viva e interventora deve ser o retrato cabal e verdadeiro dos homens reais, despidos das narrativas idealistas que os alienam das suas condições materiais, integrados, pelo seu sentido gregário, nas suas sociedades concretas. Crítica social aberta e frontal, crítica dos homens reais, concretos, dissecados os seus vícios e defeitos, apontados, para conseqüente emulação, as suas virtudes e qualidades. Retrato realista, cabal, da finita condição do género humano e da fugaz e precária maturidade existencial. A atitude filosófica de Marx e o seu materialismo baseado num basismo sociológico empírico, excludor de todas as ficções ideológicas idealistas, será um forte contributo institucional para a propaganda política perversa dos seus seguidores políticos de vulgata, condicionadora do mais medíocre seguidismo estético de vários movimentos artísticos do chamado realismo socialista. O seu pensamento, o único optimista de entre os pressupostos do corte epistemológico operado pelos três «mestres da suspeita», teve apenas uma consequência nas artes, a generalizada laicização dos seus reportórios, já não submetidos às narrativas tutelares místicas teofânicas.

Os três pensamentos, pelas três diversas perspectivas disciplinares das ciências humanas e sociais abordadas, conseguirão uma influência determinante na fundamentação e estruturação ideológica, filosófica especulativa, epistemológica e científica aplicada, mas também axiológica (ética, estética, política) do novecentismo, da sua arte e da sua literatura, ou ainda das diversas formas de sociabilidade e de vivência histórica da centúria.

Tenha-se, entretanto, a consciência que a arte do século XX não difere, quanto aos seus pressupostos fundadores e à sua estrutura fundamental, do devir ontológico da arte dos tempos anteriores, permeável que foi, na sua essência, ainda e sempre, aos mesmos ditâmes de mundividência e influenciada pelas diversas ideologias, pelas motivações políticas e suas contradições, pela objectividade dos consensos sociais e pela subjectividade criativa dos artistas, enquanto seres questionadores da realidade envolvente, preocupados na crescente aceitação das suas particulares e ideossicráticas leituras do mundo e da vida.

Mudou contudo o modo de a analisar, de a interpretar criticamente. Mudou o pensamento crítico da arte e, conseqüentemente, o seu registo historiográfico.

DIACRONIA DO FEIO

A METADE NOTURNA DO BELO (subsídios críticos sinópticos para o estudo diacrónico sistemático da fealdade artística): os fenómenos da fealdade artística ao longo do devir humano, registado pela História da Arte. O feio artístico como conceito estético alargado e como realidade fenoménica detectada nas artes, ao longo das várias idades da História da Arte e da Cultura Ocidentais. Enquadramento estético genealógico da fealdade artística.

–3.1– O feio dos primeiros tempos: o feio para assustar os outros. Da ideia instintiva aos primeiros conceitos axiológicos.

Não podemos especular muito sobre as motivações e os modos de pensar mais íntimos dos nossos mais ancestrais antepassados, os primeiros *sapiens-sapiens*, porque no essencial não sabemos grande coisa, para além dos exíguos indícios materiais que chegaram aos nossos dias. Contudo, parece-nos, ainda assim, muito remoto o aparecimento de uma noção sincrética de feio identificada com o adverso, que associamos a alguns artefactos e manufacturas humanas arcaicas, que a paleo-arqueologia encontrou e contextualizou. Como nos parece também associada de modo mais alargado, pela nossa hodierna interpretação, a uma espécie de identificação do horrendo, de tudo o que causava horror, pavor, temor: as frequentes ameaças, potencialmente mortíferas, de uma natureza indomesticada, bravia e hostil, a ameaça frequente do assédio agressivo e predador de feras selvagens, provocando uma natural reacção defensiva e o engenho na procura de refúgio. Podemos apenas conjecturar que pelos tempos primordiais do género humano a noção deve ter sido muito vaga e difusa, primária, sincrética. Sobretudo uma noção “sentida”, instintiva e pré-racional, forma primitiva de percepção que aparece muito antes do conceito estético de Feio, corolário do juízo de valor correspondente, amanhecido apenas com o pensar inicial dos gregos antigos. Temos, portanto, que a ideia de fealdade é atribuída, pelos nossos modernos olhares interpretadores, aos artefactos e objectos toscos, geralmente usados para assustar e amedrontar os “outros”. Fossem esses “outros”, tanto tribos rivais de homínídeos hostis, como animais de grande porte,

predadores dos primeiros indivíduos do género humano, primícias da nossa espécie *sapiens-sapiens*. A par das primeiras armas rudimentares concebidas pelos primeiros *homo-habilis*, esses arcaicos objectos ameaçadores, as máscaras medonhas, os adereços aterrorizantes feitos de ossos, peles e outros restos de animais, e as pinturas faciais e corporais de aspecto agressivo, parecem-nos terem sido formas expeditas encontradas para fazer assustar as outras criaturas tidas por hostis, ou as animálias vistas como instante ameaça directa aos pequenos grupos primevos. Tais apetrechos devem ter feito parte dos recursos defensivos de uma estratégia geral da conservação da espécie, nos alvares da humanidade, em tempos de existência precária, ameaçada que estava por constantes, inesperados e iminentes perigos letais. Os antropólogos chamaram-lhes, com acertada propriedade, «comportamentos de uma economia do conflito», os quais consistiam em substituir o confronto físico directo por manifestações exuberantes de ameaça agressiva. Atitudes de intimidação, espécie de “persuasão musculada” a querer conseguir uma “submissão amistosa” dos adversários (predadores, inimigos ou rivais). De modo a inibir a agressividade contrária e a afastar ou adiar, por transferência simbólica, os instantes e reais perigos presentidos de uma luta corpo-a-corpo, imprevisível quanto ao seu desfecho.<sup>284</sup>

O feio esteve associado, desde os mais longínquos tempos iniciais, a primários sentimentos extremados entre o espanto e o susto. E, logo, às sensações irracionais de uma tensão ambivalente entre repulsa e fascínio. Pensamos hoje, com alguma segurança de juízo, ter o conceito de feio sido associado, desde os gregos antigos, ao terror, ao temor, ao pavor, ao pânico, ao assombro, às fobias. Resultante da estranheza, ou dos estados de perturbação, de inquietação, de desprazer. Feia se terá chamado a adversidade, a ideia de fealdade nascendo do reactivo desespero e estupor. Mas também se associando à ambivalência, ao desconcerto, à perplexidade e à impotência questionadora. O feio foi associado a um medo inato, instintivo, irracional, pulsional, compulsivo, perante qualquer coisa ou fenómeno desconhecido, tido invariavelmente como ameaçador. Naquele passado distante, como ainda hoje, feio foi e é o nome genérico posto a tudo o que não se conhece, que nos é estranho, que não nos é habitual, que não nos é familiar. Feio é a expressão axiológica mais primária e imediata que resulta da fobia persistente perante o novo, o inédito, como

---

<sup>284</sup>Aqueles aprestos, nomeadamente as máscaras, foram ainda usados em vários rituais relacionados com a representação da morte e dos antepassados, aos quais era votado um sentimento de respeito temeroso. Sendo colocadas ainda, assim como os crâneos dos inimigos derrotados em estacas perto dos seus domínios como aviso de perigo mortal para qualquer intruso. São o exemplo mais primevo e inicial dos futuros ícones dos rótulos de venenos, assim como do conhecido emblema dos salteadores do mar, os piratas, uma caveira encimando duas tibias cruzadas (ou duas espadas), bordado nos estandartes negros dos seus barcos de rapina.

tal frequentemente nomeados. Ao princípio, novo e inédito são feios, só deixando de o ser com uma paulatina e crescente habituação banalizadora. Hoje como nos tempos dos gregos antigos, a fobia ao que é inédito, a neo-fobia, aproxima-nos desses antepassados arcaicos, apesar de tão distantes, tão iguais nos comportamentos mais primários, apesar de tão diferentes. Porque essa ideia de fealdade se prolongou como marca atávica pelo tempo longo. O feio identifica e nomeia o juízo estético criado por um receio visceral, uma neofobia antiga mas persistente, que chegou com indelével vitalidade aos dias de hoje.

E maior é esse receio visceral ante o grande desconhecido, qual noite escura, breu ameaçador. Ao feio é, associada, pelo eterno questionar existencial, essa enorme interrogação angustiada que acompanha a noção do porvir. Visto como desconhecida e imprevisível ameaça. Feio é, nos mais recentes tempos, descrentes das redensões metafísicas, o nome dado à visão pessimista do caminho fatal para um derradeiro fim, tido mais como entrada directa no Nada, do que como amável redenção num Além paradisíaco. Feio é ainda, sobretudo nos nossos dias, a forma imediata e instintiva, precipitada, de nomear “o outro”, o diferente. A alteridade julgada hostil. E os exemplos recorrentes de instintivas nomeações de fealdade, tanto são resultantes dos sobressaltos provocados pelas pressentidas ameaças da alteridade, como identificam as artimanhas usadas por nós para assustar essa alteridade tida como ameaçante, repetindo-se nas mais diversas circunstâncias e contingências adversas.

### –3.2– O feio na Antiguidade Clássica.

A antiguidade clássica irá dar-nos inúmeros e repetidos exemplos de assumidos estratégias de apresentar fealdade para assustar inimigos. Tais poderemos considerar as assombrosas ornamentações feitas com crinas espetadas de pelo do pescoço de cavalos a encimar os elmos usados pelos guerreiros *hoplitas*, aumentando-lhes a estatura e dando-lhe um aspecto medonho e assustador, aquando das «Guerras Médicas».<sup>285</sup>

Similar ornamento bélico, será usado a encimar os capacetes dos centuriões e dos porta-estandartes das legiões do organizado exército regular de Roma, nas

---

<sup>285</sup>Travadas no século V a.C., entre uma aliança dos diversos povos das cidades estados da grande Hélade, os helenos (aqueus, jónios, dórios e eólios) e o eterno inimigo, os medos-persas, as hostes invasoras do Império Persa Antigo, pela disputa da Jónia e das colónias helénicas da Ásia Menor e nomeadamente Mileto. Tal vemos inúmeras vezes representado nos vasos da cerâmica grega arcaica. Semelhante artifício de aumento da estatura como forma de intimidar inimigos se encontra hoje, ainda, nos conhecidos *bearskins*, gorros altos de pele de urso preto do Canadá, de 45 cm, usados desde o século XVII pelos soldados da Guarda Real Inglesa, tendo tido grande visibilidade e consagração pelas inúmeras pinturas históricas inglesas que retrataram a célebre Batalha de Waterloo, em que os soldados do exército britânico usavam aquele adereço.



centenas de campanhas de guerra pelo domínio territorial, *manu militari*, do imenso Império Romano. Curiosamente, iremos encontrar os mesmos processos nas hostes contrárias dos seus invasores “bárbaros”, os cornos de animais, as penas, os coutos de asas, os monstros esculpidos em metal, encimando, como cristas agressivas, os seus capacetes de combate. Muitas vezes os próprios elmos eram moldados mimetizando, nos entalhes convexos do metal, as faces horríveis, os dentes pontiagudos proeminentes, as goelas abertas, arreganhadas em esgar ameaçador, de leões agressivos, como as dos guerreiros das hostes de Alexandre e o do próprio imperador greco-macedónico, pretendendo homenagear, com esse apresto, a lendária visão do herói semi-deus grego Hércules (o Hércules romano), que usou, como troféu, a pele do gigantesco Leão da Nemeia, que ele venceu, numa luta renhida (uma das suas míticas Doze Tarefas), com a cabeça medonha do animal ao modo de capacete e com a pele cobrindo as costas<sup>286</sup>. Posteriormente, e com o mesmo propósito, veremos serem copiados esses elmos, em segunda homenagem, pelos gladiadores do circo romano.<sup>287</sup>

Também, em posteriores tempos alto-medievais, veremos semelhantes artefactos de grande aparato, usados nas lides de batalha ou nos torneios que as preparavam, no aparato simbólico da heráldica coeva. Eram usados elementos de efeito aterrorizante nos diversos equipamentos bélicos, ora pintados em cores berrantes, contrastantes, nos escudos, ora cozidos e bordados nos panos e gualdrapas.

---

<sup>286</sup>Várias lendas teogónicas fazem esse lendário leão a cria de Cérbero, o cão tricéfalo, guardião do Hades, e da Quimera. Outros dão-lhe por progenitores os monstros Ortro e Equidna. Outros ainda lhe dão outro nome, Leão de Citéron. Todos os testemunhos dos autores das narrativas teogónicas fazem esta fera de enorme tamanho e ferocidade. Um animal monstruoso que devorava os rebanhos de Anfítrio e do Rei Téspio, na região do Monte Citéron, sem que nenhum caçador tivesse tido a ousadia temerária de o atacar e matar até ao aparecimento do herói. Consta ainda que a fera se escondia no Monte Hélicon, perto da cidade de Téspia. O adereço usado pelo herói, se para contrários, rivais e adversários é elemento ameaçador (feio), é para os admiradores do herói um símbolo positivo que realça a notável coragem sobrehumana (alegadamente semi-divina) do lendário ser superlativo.

<sup>287</sup>Semelhantes ornatos de pele de leão cobriam, em grande aparato, o corpo do Imperador de Roma, Cómodo, Aurélio Cómodo Antonino Augusto, nascido em 161 da nossa era, cujo pontificado ocorreu entre 180 e 192, filho do grande Marco Aurélio, o Imperador Filósofo, que assim se apresentava no Circo, nas lutas em que se fazia passar por gladiador, para total identificação com o seu émulo, o herói, o semi-deus, Hércules, dele querendo parecer assemelhar as célebres força, coragem e resistência, chamando-se a si próprio o «Hércules romano». Assim foi representado em estátuas, com a mítica pele de leão e segurando a matraca hercúlea, a enorme clava, feita do tronco de uma oliveira arrancada inteira pelo herói do Monte Hélicon. O gosto bizarro pela fealdade violenta que assusta e é considerada horrenda, chocante, escandalosa, não deixa de fascinar a população de Roma. Aliás, a frequência maciça de espectadores do Circo, é uma eloquente prova de que a *fealdade* do mal (branqueada) e da horrível violência gratuita, selvagem e agressiva, não provoca só a aversão recriminatória das “boas almas”, mas também o fascínio indelével exercido na generalidade das grandes plateias do povo romano, que esgotam a capacidade de inúmeros recintos. Milhares de cidadãos romanos livres, mas também de servos, de escravos, de metecos, enchem as bancadas de vários recintos das arenas dos circos romanos, para verem espectáculos de cruenta e sanguinária violência bruta. Animais selvagens contra outros animais ainda mais selvagens, leões, tigres, panteras, ursos, elefantes, rinocerontes, hipopótamos, crocodilos, animais que nos seus ambientes selvagens têm a violência brutal de grandes predadores, acossados contra indefesos escravos, ou outros escravos gladiando-se em lutas de morte (*ave caesar morituri te salutam*), treinados que eram em agressivas companhias de gladiadores: *trácios, murmillos, retários, secutores*.

Ou encimando elmos, nos timbres de figuras medonhas representando animais ferozes, o leão, o leopardo, o urso, o touro, o lobo, a águia, os répteis (a serpe, o lagarto, a serpe alada, sucedâneos prosaicos do mítico *basilisco*), ou fantásticos (e aterradores) animais híbridos metamórficos como o grifo, ou ainda o dragão, sendo colocadas essas efigies de animais bravios em pose agressiva, atitude ameaçadora, dita «rompante», as grandes presas e as garras em evidência. Desde o mesmo período medieval, também em distantes longitudes orientais, no Japão, os *Samurais Bushis*, guerreiros aguerridos das hostes dos Senhores da Guerra, os *Shoguns*, usavam armaduras de placas de aço, muito coloridas e ornamentadas, mas agressivas, aterradoras<sup>288</sup>, as *yoroï*<sup>289</sup>, cujos elmos capacetes, os *kabuto*<sup>290</sup>, feitos de uma calote de aço encimando um conjunto de placas de protecção do cachaço, também de aço, com as viseiras-máscaras medonhas, destinadas propositadamente a aterrorizar o inimigo<sup>291</sup>. Tinham o topo dos elmos a encimá-los adornos de formas estranhas, os *kuwagata*, assemelhando-se a cornos de agressivos formatos<sup>292</sup>. Mais tarde ainda, já no século XX, a agressiva águia germânica encimando, altaneira e ameaçadora, os estandartes guerreiros com a cruz *swástica* dos esquadrões nazis, imitando a águia napoleónica, esta por sua vez repetindo a *aquila* das legiões romanas, matriz de todas estas simbólicas bélicas. Tenha-se contudo a ideia presente de que a águia representa também valores simbólicos positivos para além de elemento ameaçador imediato.

A par, se começam a identificar, na Antiguidade Clássica, em similitude paralela, as categorias axiológicas da estética com as da ética: o Belo com o Bem, o Feio com o Mal. Reconhecidos, tanto os valores positivos como os negativos, como pertencendo inegavelmente à plena mundividência do género humano. A estética e a ética serão as primeiras axiologias formuladas pelas reflexões iniciais da filosofia grega. Na altura imperativamente dirigidas para as práticas do Bem e para a rejeição do Mal, assim como para a contemplação aprazível do Belo e para a exclusão liminar do Feio. Estética e Ética, gémeas axiológicas: o bem e o belo-bonito, o mal e o belo-feio (o horrível na arte). Mais tarde como veremos estas gémeas axiológicas

---

<sup>288</sup> Lembrando as carapaças de algumas espécies de escaravelhos, os *besouros veados*.

<sup>289</sup> De aspecto muito agressivo, estas armaduras atingiram o expoente de perfeição técnica artesanal no século XVII.

<sup>290</sup> A moderna cultura popular, expressa na ficção cinematográfica, recuperou o tradicional elmo das armaduras *samurais* japonesas para o capacete-máscara do vilão da saga «Guerra das Estrelas», *Darth Vader*, o Senhor da Guerra, líder da Lado Sombrio da Força.

<sup>291</sup> As viseiras dos capacetes antropomórficas, de expressão irada, têm o metal adaptado aos relevos da face do guerreiro e são adornadas com formas pilosas feitas de cerdas de animais.

<sup>292</sup> Com as formas assemelhadas das presas dos *besouros veados*, designados *élitros*.

divergirão nos seus pressupostos normativos (passando de homozigóticas a heteozigóticas, se nos é permitida a analogia da genética).<sup>293</sup>

*Janus* é o exemplo evidente da plena consciência, já existente no mundo romano antigo, de ser a realidade terrena feita de dualidade estética: bonito *versus* feio. Como também da correspondente dualidade ética: bem *versus* mal. A mesma ambivalência se encontra na dupla face da cabeça daquela deidade arquetípica. Aquele deus itálico, latino, muito antigo, exclusivo da mitologia romana, tinha uma cabeça com dupla face, uma frontal, no pescoço, no topo do peito, outra no mesmo pescoço no topo das costas, aludindo essa representação bifacial à duplicidade (tantas vezes ambivalente) da condição humana: o bom e o mau, o bem e o mal, o bonito e o feio, o sereno e o exaltado, o amável e o odiável, o eufórico e o depressivo, o temerário e o pusilânime. Deus de duas caras, uma prazenteira e jovial, outra furiosa e ameaçadora, presidia aos impasses e dilemas frequentes da vida. A sua imagem, esculpida em epítome forma de busto, erguia-se sobre os vãos e aberturas dos muros, sobre os portões das quintas, sobre os portais das *villas*, sobre as portas das casas urbanas ou dos antigos condomínios cerrados, em todos os vazios das fenestraçãoes parietais, que dão para dentro e para fora. Metaforicamente para o *Nós* e para os *Outros*, para a identidade e para a alteridade. *Janus* era a forma icónica elementar de identificar uma barreira, um *limes*, separando “o dentro” de “o fora”. Entreaberta, contudo, nos acessos dos espaços íntimos e privados ao exterior e lugares públicos. Era sempre colocado com a face bonita para dentro, a face feia para fora. A face serena e pacífica para dentro, para abençoar a paz do lar e a harmonia entre os familiares e a face medonha e ameaçadora para fora, para assustar os intrusos, os forasteiros adversos. Uma face tranquila virada para o recesso íntimo do lar, presidindo à serenidade familiar que se desejava; uma face furiosa virada para a rua, lugar público, perigoso a maioria das vezes. Era portanto a forma semiótica apropriada, espécie de figurado aviso, para, em simultâneo, proteger a casa e a família e afugentar desconhecidos e estranhos. O Feio convocado, mais uma vez, para assustar e fazer afastar os outros, estranhos, invariavelmente julgados como ameaças.

Na antiguidade clássica latina, a mesma ideia de usar a *fealdade* como forma de assustar os outros, adversários a excluir do convívio e, mesmo, a combater, encontra-se no uso generalizado do letreiro, acompanhado da respectiva imagem, do

---

<sup>293</sup>O estudo das notórias divergências axiológicas entre a ética e a estética já vem registado nesta investigação, no anterior capítulo 2, a págs, 114.

dito imperativo *cave canem*. CAVE CANEM é a expressão latina literal para o aviso: «cuidado com o cão». Encontrado esse letreiro de alerta em inúmeras casas romanas que as escavações arqueológicas trouxeram à luz do dia. Tal aconteceu com a descoberta dos mosaicos, encontrados nos vestíbulos e átrios de entrada de algumas casas, moradias de prósperos patrícios romanos, nas escavações realizadas pelas campanhas arqueológicas de Herculano e Pompeia, cidades destruídas pelo vulcão Vesúvio, no ano 79 da nossa era. Muitas vezes com a figuração desenhada no próprio mosaico do habitual “animal de guarda” em pose agressiva. Outras vezes os letreiros eram acompanhados de esculturas realistas vistas do canídeo em vulto e atitude ameaçadoras. O objectivo da iconografia, bem expressiva e severa, do animal de guarda, em pose agressiva, (feio, portanto), não era o de simples informação, mas sobretudo o aviso proibitório e assustador, ameaçador, para refrear e desestimular a entrada furtiva e indesejada nos domínios privados, de intrusos, vadios, vagabundos, muitas vezes malfeitores. A par da deidade *Janus* protectora, mais um sinal revelador das preocupações securitárias dos cidadãos romanos mais ricos e poderosos, rodeados que estavam de inúmeros concidadãos miseráveis, no contraste extremo da desigualdade de Roma.<sup>294</sup>

Outra conhecida figura meta-histórica ameaçante, usada nos edifícios gregos, para assustar possíveis intrusos malfeitores foi a *Medusa*<sup>295</sup>, encontrada em notáveis

---

<sup>294</sup> Petrónio, escritor romano do Século I, também se refere ao conhecido letreiro e figuração, no capítulo XXIX do seu romance *Satyricon*: «*Ego ceterum stupeo omnia dum, paeni resupinatus crura mea fregi. Sinistram enim ad intrantibus ab ostiarii canis ingens cella, vinculus catena, em erat parietes pictus quadrata littera scriptum super que Cave Canem. E collegae riserunt mei quidem*». (Em tradução aproximada): «Deslumbrado sem palavras com o que via. Assustado e com medo, tinha as pernas a tremer. À esquerda da entrada, não longe da portaria, um cachorro enorme ameaçava-me puxando a trela da sua coleira. Acima dele estava escrito em letras maiúsculas: Cuidado com o Cão. Após olhar melhor verifiquei que era uma pintura na parede. Os meus companheiros riram de meu medo»

<sup>295</sup> Do grego: Μέδουσα, *Médousa*, "guardiã", "protectora", provavelmente o participio feminino presente do verbo *meiden*, "proteger", foi, na mitologia grega clássica um monstro ctónico (do grego χθονιος *khthonios*, "relativo à terra", "terreno", vocábulo apropriado para designar deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas), do sexo feminino, a mais terrível e ameaçadora das três Górgonas, (Medusa, Esteno e Euríale), filhas do casal ctónico Fórcis e Ceto (citada que foi esta família mitológica, deidades dos matriarcados arcaicos, por Hesíodo, na *Teogonia*, poema do século VIII a.C.). A mitologia referente à Medusa atribui à deidade o poder de transformar em pedra quem olhasse directamente para ela, sugestiva alusão a um medo que estarrece, imobiliza, faz ficar petrificado (de medo). Dela e das suas irmãs diz Ésquilo, na obra *Prometeo Agrilhoado*, (459 a.C.), ao falar dos seres monstruosos da terrível planície de Cistene: «(...) as três irmãs feias [sic], as Górgonas, aladas, com cobras no lugar do cabelo. Odiavam o homem mortal (...)». Os artistas gregos mais arcaicos imaginavam a Medusa e as suas irmãs como tendo nascido com forma monstruosa, mas a partir dos séculos V, IV e III a.C., passam a idealizá-la como sendo bela, ao mesmo tempo que aterrorizante. Píndaro (de Beozia), numa ode escrita cerca de 490 a.C., chama-lhe já: «Medusa, de belas bochechas ...». E na versão posterior, latina, do mito da Medusa, relatada pelo poeta romano Ovídio, Publius Ovidius Naso, nas *Metamorfoses*, poema do ano 8 da nossa era, a deidade teria sido na origem uma bela donzela, sacerdotisa do templo de Atena, beldade desejada por muitos pretendentes. Um dia cedeu ao assédio e às investidas libidinais do “Senhor dos Mares”, Poseidon, deitando-se com ele no próprio templo da deusa sua padroeira. Esta enfurecida transformou o belo cabelo da ex-donzela em horríveis serpentes e desfigurou o seu belo rosto de maneira tão horrível de se contemplar, que a mera visão dele transformava aquele que o olhasse em pedra. A monstruosa Medusa era um ser mortal, tendo sido decapitada pelo herói Perseu, semi-deus, filho da virgem mortal Danae e de Zeus, o pai dos deuses do Olimpo, transformado em chuva dourada. O herói conseguiu decapitar o monstro

figurações esculpidas em baixo-relevo, imagem canónica muitas vezes repetida com o mesmo desiderato, em frontões de vários templos dos períodos gregos mais arcaicos, e depois nos templos e demais edifícios romanos<sup>296</sup>.

A crença no poder aterrorizador da imagem de um monstro com a carga mítica da *Medusa*, uma face feminina cuja cabeleira era formada por horríveis serpentes em vez de cabelo, constando ter o poder de petrificar de medo quem olhasse directamente para ela, fez-se moda bélica no império greco-macedónio de Alexandre Magno e mais tarde em Roma, sendo a decoração mais frequente dos relevos figurativos talhados nos peitorais das couraças dos generais romanos.<sup>297</sup> Também nos ornamentos próprios dos escudos dos legionários ou ainda da parafernália bélica do circo romano, usada nos ornatos efémeros que decoravam as festas e eventos realizados por alturas dos jogos ou das efemérides das grandes vitórias dos generais romanos. Ou ainda patente nos próprios equipamentos dos gladiadores.<sup>298</sup>

Com o mesmo propósito, assustar e amedrontar inimigos, outros exemplos podem ser ainda citados, em muito dispares circunstâncias de espaço e de tempo, como é o caso dos barcos *Vikings*, com as formas de animais medonhos talhadas na madeira do topo das suas proas, ou o rosto horrendo da divindade fenícia *Pigmeu* que os Cartagineses esculpiam também nas proas dos seus barcos de guerra.<sup>299</sup>

---

olhando para a face espelhada do metal do seu escudo, com um só golpe certo a partir do seu reflexo, tendo depois utilizado a sua cabeça com arma suplementar, encrustada no seu escudo.

<sup>296</sup> Assim se mostra esculpida a sua face, alegadamente assustadora, nas paredes das ruínas do Fórum de Severo, em Lepsis Magno. De corpo inteiro, com as asas e com a língua de fora da boca, aparece, com restos de policromia, num relevo de terracota do Museo Archeologico Regionale, em Syracusa, Sicília. Realçada a coragem do herói grego Perseus, o perspicaz matador da criatura medonha, mostro de ameaça antiga, a cabeça decapitada e segura pela mão de braço estendido, da estátua de «Perseus e Medusa», do escultor Bevenuto Cellini (1554), da Loggia dei Lanzi, Florença. Menos aterrorizadora nos parece a interpretação da cabeça da monstruosa górgona, criada pelo escultor Gian Lorenzo Bernini em 1630, que a representa em alegado paradoxo escultórico, como ser vivente em pedra, ela que matava e transformava em pedra inerte todos os que ousavam olhá-la de frente.

<sup>297</sup> A face medonha da Medusa vê-se esculpida, por exemplo, no peitoral das couraças dos imperadores Galba e Pertinax, como se pode ver nos seus bustos do Museu Capitolino de Roma. Também se pode ver no pormenor do peitoral da couraça do heróico general e imperador greco-macedónio Alexandre Magno, do conhecido mosaico encontrado em Pompeia, que o representa como vencedor da batalha de Issus contra o rei persa Dário III. Mosaico do século IV a.C. Hoje pertença do acervo do Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

<sup>298</sup> A mesma imagem mitológica, arredada já da sua carga icónica de imagem aterradora, terminou, nos dias de hoje, como conhecido ícone pop, *logotyp* da moda, imagem de marca de uma *griffe* de estilismo e alta-costura italiana de Milão: a Versace. O seu criador, Gianni Versace, um protagonista da cultura popular dos anos 80 do século XX, foi um interessado no revivalismo criativo, associando as suas modernas criações a elementos estéticos com referências directas à cultura da antiguidade clássica. Assim, adaptou a imagem da *Medusa Rondanini*, ao logótipo da sua marca. Aquela escultura é uma cópia romana (do século II a.C.) da escultura original grega atribuída a Fídias (século V a.C.), *cabeça da medusa*, que alegadamente decorava o escudo da estátua da deusa *Palas Athenea*, a Atena do *Partenon*, de Atenas. Pertence ao acervo da *Glyptothek* de Munique.

<sup>299</sup> Tal é citado em *O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luís Borges, (1968).

### –3.3– Assusta no *cinquecento*: Leonardo.

Outro conhecido exemplo do uso da fealdade como forma ameaçadora virada contra “os outros” é já dos fins do *quattrocento*, princípios do *cinquecento*. É citado na biografia do genial artista do renascimento italiano, Leonardo da Vinci, feita pelo seu mais antigo biógrafo, Giorgio Vasari: «Um dragão barulhento que cuspia fogo e batia violentamente as asas ao modo das de um morcego, fazendo um ameaçador grasnar metálico»<sup>300</sup>, foi o guardião dos aposentos privados e do atelier pessoal do mestre, qual *cérbero*, o horrível cão tricéfalo do *hades*, o mitológica “mundo dos mortos” grego. Era um autómato de sincopados movimentos, instrumento mecânico inventado e construído por Leonardo, para afugentar e afastar os intrusos curiosos do seu atelier, onde praticava clandestinamente, furtivamente, dissecações de cadáveres, para estudar pormenores anatómicos e fisiológicos do corpo humano, (que registou em magistrais desenhos rigorosos nos seus célebres «cadernos»), actividade proibida e perigosíssima ao tempo, tendo em conta os anátemas sociais e religiosos e a severidade do tribunal do Santo Ofício da Inquisição.

O feio não é somente o medo que impomos aos outros pelas nossas ameaças ou artimanhas aterrorizadoras. É também o medo que sentimos perante as ameaças que sofremos. E também, sobretudo, é a nomeação de rejeição de tudo o que nos amofina, nos fere e nos confronta connosco mesmo, em horas de desespero.

### – 3.4 – O feio e o mal, desde os tempos antigos.

O feio é, desde sempre, o substantivo que as mentes imaginadoras dos homens encontraram para nomear o conjunto alargado dos seus “demónios”, das suas fraquezas, das suas impotências, dos seus desesperos sucessivos e continuados. Feio é ainda a nomeação mais imediata do vazio hostil e atemorizador que representa muitas vezes, demasiadas vezes, o ambiente natural em que se movem os homens, as constantes ameaças ambientais com que se vê confrontado (muitas vezes por sua própria culpa), as meteorologias incontrolláveis, os abismos, os precipícios, a imensidão do mar, a rudeza íngreme das montanhas, as crateras, os vulcões, os terremotos, os maremotos, as inundações, as secas, os ciclones, os demais cataclismos, os flagelos que resultam dos (demasiado) frequentes maus humores da Mãe Natureza.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Giorgio Vasari, «Vidas», *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvlptorie, architettori ...*, (1550).

<sup>301</sup> O desconcerto caótico dos quatro elementos cósmicos, registado sabiamente pela sabedoria popular que conservou um muito antigo aforismo: «a água e o fogo são bons servos mas maus senhores».

O mesmo juízo, portanto. Uma semelhante ideia sentida de feio, identificada com a contrariedade e o desprazer mais elementares e primários, são alargados ao temeroso modo de encarar aquelas casuais e contingentes fúrias desmedidas do Mundo Natural, ao qual pertencemos, reduzidos à nossa insignificante escala. O mesmo ainda quando especulamos sobre as realidades metafísicas do Tempo e do Espaço, sobre os nunca respondidos questionamentos existenciais, sobre a inquietante incerteza que paira sobre o Além. O feio é pois, também, o receio da nossa solidão indefesa perante a grandeza insondável do *Cosmos*. Perante a sua onipotência, que imperceptivelmente nos comanda e fatalmente determina.<sup>302</sup>

Para nos sentirmos protegidos contra as sucessivas fealdades que nos rodeiam, (as físicas experienciadas, as metafísicas especuladas), criámos, pela nossa fervilhante mente efabuladora e imaginativa, fantasista, fantasiosa, o consolo transcendente dos deuses. Mais tarde concertamo-nos em acreditar no Deus único, suposta suprema companhia considerada protectora, redentora e suavizadora dos traumáticos sofrimentos repetidos do terreal “vale lacrimoso”. Contra o feio da vida criámos na nossa mente uma julgada Providência a quem recorrer em horas de desespero impotente, (inutilmente, porque a realidade é apenas condicionada por duas variáveis, o acaso e a necessidade). O medo impondo sujeições inesperadas e fraquezas e impotências indesejadas. Ou, pelo contrário, lúcidos cepticismos, desenganados, descrentes de sobrenaturais companhias que amenizem a gigantesca solidão existencial. O feio é o Mal e a sua entidade transcendente o Demónio, enquanto simétrico contrário absoluto do Supremo Bem e do Bom Deus.<sup>303</sup>

Para perspectivas panteístas, ambas as categorias axiológicas e mesmo ambas as entidades supremas estão presentes no mundo físico, identificando-se totalmente com ele. As categorias, avançadas por nós pelas nossas teorias de valores, para nosso bom entendimento, estão presentes. Será racionalmente lógico afirmá-lo. Outro tanto não se poderá dizer das entidades supremas que lhe dão (!) sentido. Mas, se o nosso renitente agnosticismo nos faz duvidar da existência de um supremo Ser do Bem, exterior ao mundo, (improvável) divindade metafísica, o nosso contumaz pessimismo axiológico diz-nos que o demónio comandando o supremo mal existe, de certeza, e

---

<sup>302</sup>Todos sujeitos à mesma e única biografia, comum a todos os organismos físico-materiais: aparição (nascimento), ascensão, apogeu, decadência e queda (morte). Fatalidade inescapável.

<sup>303</sup>Até hoje, até nunca, fica por responder o famoso dilema de Epicuro: «Ou Deus pôde evitar o Mal e não quis; e então não é Bom. Ou quis e não pôde; e então não é Onnipotente. Ou quis e pôde; e então de onde vem o Mal?» De onde realmente provém o Mal do mundo é um mistério de impossível resolução e resposta! Como se deve conviver com a diferença ética do Mal, com a «alteridade axiológica negativa»? É a questão eticamente mais pertinente. O porquê e a origem do mal não são interpretáveis para além da sua clara demarcação: «O Bem indica-se a si Próprio e ao Mal».

vive no meio de nós. São essas as forças que promovem as feias realidades da existência física que todas as artes quando preocupadas com o sentido ontológico do mundo, tanto as mais antigas como as mais recentes, pretendem realçar nos seus eloquentes discursos transfiguradores, eivados de pessimismo existencial.

O feio e a fealdade estão intimamente relacionados, também, com as temáticas e géneros relacionados com a expressão explícita do erotismo libidinal e da escatologia macabra. São essas as duas formulações extremadas do sentido anímico da vida de todos os videntes, veiculado pelos discursos artísticos. São assuntos de grande carga existencial. São indicadores ontológicos fundamentais, talvez porque o sexo e a morte sejam os dois sentidos antitéticos mais substantivos da vida. Os seus temas, recorrentemente explorados pelos discursos artísticos dos mais diversos tempos, costumam ser designados nos textos críticos e nas retóricas eruditas pelas nomeações arquetípicas de inspiração mitológica de, respectivamente, *Eros* e *Thanatos*. Tal é, por exemplo, a denominação recorrente dos textos de psicanálise da arte: *Eros*, a pulsão anímica que nos anima a viver, sem mais, comandando todos os estímulos necessários à fruição da vida, à sua proliferação e continuidade, guiando-nos sem freio pelo efusivo e eufórico princípio do prazer; e *Thanatos*, a anti-pulsão inibidora que pressente a decadência (a dor, a doença) e no extremo o fim (a morte), que a expectativa receosa antecipa, pelo lúcido mas depressivo princípio da realidade.<sup>304</sup> A figuração “falante” desses dois sentidos temáticos da mundividência, não foi muito bem-vista em tempos da antiguidade clássica. Reminiscência memorial recuável ao início do dispositivo social primordial das comunidades sedentárias, a instituição da família e da propriedade, e do estabelecimento da sociedade patriarcal, com o conseqüente controlo apertado da garantia fiável da descendência própria, “legítima” (pela relativa certeza da continuação fidedigna da linhagem e da preservação genética), em que as fêmeas começaram a ser escrupulosamente vigiadas nos seus comportamentos sexuais e a promiscuidade sexual proibida e severamente punida. O erotismo libertino e libidinoso, por esses tempos antigos, começou a ser considerado um indesejado incitamento à promiscuidade sexual, pondo em causa a consistência da unidade base da vida comunitária, a família, e da sua continuidade firmada na assegurada protecção genética da prole. Por seu lado, a morte como um dos primeiros traumas das comunidades humanas, não era tema festivo das artes,

---

<sup>304</sup>É atribuído a Pitágoras um aforismo com alguma analogia com estes dois estados de espírito: «Os homens são mortais pelos seus temores e imortais pelos seus desejos», parafraseado por Jean-Paul Sartre: «Os homens são finitos e efémeros no desencanto perante a vida, infinitos e perenes pela esperança da utopia».



embora fosse uma obsessão iconográfica das civilizações mais antigas, nomeadamente a egípcia, como podemos ver nos “restos” que chegaram aos nossos dias, as exuberantes decorações de grande figuração dos túmulos e os remanescentes papiros dos «livros dos mortos». Em tempos posteriores a conjugação temática das duas realidades será tema de referência significativa das severas narrativas pictóricas tardo-medievais e do alto-renascimento, dos tempos da reforma e da conseqüente contra-reforma, depois ainda, do tenebrismo e dos inícios do barroco, como veremos adiante, ao considerar os temas e géneros das danças macabras, da dança da jovem com a morte, das *vanitas* e dos *memento-mori*.

Por agora, nos tempos memoráveis da Antiguidade Clássica, alguns excessivos erotismos são considerados temas feios, porque moralmente nocivos. E, portanto, sujeitos a interdições, a imposições censórias, porque julgados viciosos, dissolutos, lesivos dos bons costumes e contrários às mais desejadas virtudes. Mas também por originarem embaraços, vergonhas, constrangimentos. Porém, subtraindo-se a esses interditos moralistas generalizados, encontra-se já patente, na arte romana, uma sulfurosa marginalidade permissiva, de vernácula e lasciva afirmação erótica. São exemplos óbvios dessa espécie de fealdade clássica, as obras da arte obscena<sup>305</sup>, que retratam, despudoradamente, cópulas de casais nas mais diversas posições, e com os mais díspares e improváveis parceiros, tanto nos vasos de cerâmica grega como nos frescos pintados, com grande perícia técnica e apurado sentido estético, mas apenas visíveis nas paredes interiores dos bordéis, dos prostíbulo, das casas de prostituição, os *lupanares* da destruída cidade de Pompeia.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup>Da etimologia do vocábulo *obsceno*: o que *não deve ser visto*, que deve ser *escondido*. Por ser contrário à decência e ao pudor. Por ser torpe, impudico, perverso, indecoroso, lascivo, devasso, depravado e impróprio de cidadãos cumpridores das normas morais vigentes. Lembremos que as censuras e os interditos coevos, resultando em juízos severos de condenação da perversão libidinal, são corolários dos pressupostos da reprovação moral de práticas sexuais extramatrimoniais, apontada pela instituição monogâmica, que já era a norma familiar dominante na civilização romana. Apesar dos constantes e repetidos desrespeitos e desvios das regras de procedimento estabelecidas, detectáveis em todos os níveis sociais, do imperador ao mais modesto cidadão. *Obsceno* é um vocábulo associado, desde os mais remotos tempos, à linguagem do teatro e do palco. Obscena é toda a coisa que fica fora da cena. Obscena é toda a acção que envergonha publicamente, geralmente identificada com dois polos vivenciais, o erotismo e a morte (*Eros* e *Thanatos*). *Obsceno* é para os antigos latinos o antónimo de *naturalia*, patente nos códigos e restrições vigentes, expresso no adágio latino: «*naturalia non svnt tvrpia*» (natural é o que não envergonha).

<sup>306</sup>O sentido de obscenidade dado já a estas realidades iconográficas, mormente às reproduções veristas de actos sexuais crus e de sensualidade excessiva e não velada, às cenas de sexualidade explícita (hoje chamaríamos *hard-core*), consideradas passíveis de perturbação da ordem pública e da harmonia das famílias, reflecte, de maneira clara e óbvia, a muito remota paridade axiológica entre a estética e a ética, entre o Belo e o Bem, o Feio e o Mal. A Fealdade era já identificada com o Mal, e portanto proscrita, por altura desses vetustos e arcaicos tempos sociais. Aquelas cenas, consideradas *pornográficas*, do grego *πόρνη* (*porne*), "prostituta", *γραφή* (*grafé*), "representação", "desenho", associadas aos vícios da luxúria desregrada e da devassidão, eram remetidas para a esfera do privado, interditas a um olhar público, que se considerava dever ser mais virtuoso. Manifestação antiga da hipocrisia social: vícios privados, públicas virtudes.

Ou as esculturas de *phalos*, de grandes dimensões, erigidas nos lugares públicos e os baixos-relevos embutidos nas paredes, de um descritivo “naturalismo”, colocados em sítios estratégicos, quais “semióticas urbanas”, nos cruzamentos dos arruamentos da cidade, para indicar as ruas e vielas onde encontrar os sítios certos da antiga fornicção.

Associados a esta libertina iconografia<sup>307</sup>, estavam também os pequenos objectos de uso doméstico, as lamparinas (*lucernas*), luminárias feitas tanto de terracota como de metal, moldadas as mais ricas em bronze, cobre, e mesmo em prata e ouro, que eram esculpidos com formas de falos alados. Presumíveis sinais de um culto de fertilidade. Porém clandestino, oculto, íntimo, interior.

### – 3.5 – O feio e os imaginários fantásticos da cultura clássica.

Outro feio se irá encontrar no imaginário colectivo dos povos que foram o verdadeiro cadinho do nascimento da civilização europeia, os gregos e romanos, nas figurações fantásticas com que aqueles povos exorcizavam os seus medos atávicos. O imaginário colectivo dos romanos da antiguidade (na sequência do dos gregos, sua matriz arquetípica-mitológica) era povoado por um bestiário fantástico, fantasista, nascido da sua imaginação prodigiosa, que criou todos os entes da mitologia. Arquétipos, figuras idealizadas, fantasiadas a partir de uma fauna mais terrena. Exemplo notório da imaginação fantasista, pouco mais que transfiguradora, é o *Dragão*, figura fantástica, fantasmática, efabulação imagética que se supõe ser uma reconstrução imaginária, imaginada pelo espanto estuporado perante as gigantescas ossadas, intrigantes e enigmáticas, dos fósseis de dinossauros, entretanto descobertas. Tem-se como certo que os mais antigos esqueletos colossais daqueles animais apareceram na China pré-histórica.<sup>308</sup> Todos os animais metamórficos das mitologias arcaicas e dos nossos mais primevos imaginários colectivos provêm, provavelmente, de efabulações temerosas do desconhecido. Todas elas tentando exorcizar perigos reais em narrativas efabuladas, imaginando avatares medonhos, dando livre curso à mais delirante imaginação criadora. Uma zoologia invulgar, uma

---

<sup>307</sup>Uma expressiva figuração marginal que, no mundo ocidental competia sem pudor nem decoro, em paralelo e pela mesma altura, com o famigerado *Kama Sutra* oriental. Porém, no ocidente mais reservada e escondida.

<sup>308</sup>O dragão era o animal totémico e emblemático da Nona Legião do Império Romano estacionada na Britânia, futura Inglaterra, mais tarde o emblema heráldico do lendário Pendragon, «filho do dragão», o alegado pai do célebre Rei Arthur, senhor do Castelo de Avalon, da corte de Camelot, líder gaélico dos cavaleiros da célebre Távola Redonda, das Gestas Arturianas. Foi também o elemento heráldico que identificava o Príncipe da Transilvânia, Vlad Tepes, Dracvl (Dragão), O Empalador, o personagem histórico que, mais tarde foi identificado com o Conde Drácula, da obra homónima do escritor irlandês Bram Stoker. É ainda um dos símbolos maiores do «Império do Meio», *Zung-hu-oh*, a China.

fauna de criaturas fantásticas, animais fabulosos, seres estranhos (geralmente horríveis) povoando, amiúde, as lendas, as gestas, as epopeias, as narrativas míticas. Um processo narrativo que cria “realidades” inexistentes, seres meio-humanos, meio-animais, híbridos metamórficos, gerados pela imaginação de uma promíscua e amoral bestialidade.

Animais fictícios, inventados, fauna fantástica que povoa, desde a mais longínqua idade, a nossa cultura colectiva. Um catálogo de bestas, inexistentes no mundo da realidade física, mas efabuladas pelo longo devir do imaginário dos povos. Um bestiário ficcional, mas, contudo não inteiramente escapista. Ancorado na realidade brutal da vida humana e no mundo terreno. Um exuberante e sugestivo processo alegórico, criador de edificantes arquétipos, seres de formas metabiológicas, irrealis, que, mesmo se de modo difuso, espelhavam prosaicas realidades existentes.

São animais fabulosos das lendas e gestas mitológicas clássicas gregas e romanas, matrizes certas de muita narrativa fabulosa europeia, geralmente criaturas consideradas malignas, a saber: a *Esfinge* (“animal” de corpo de leão e cabeça humana, já patente no panteão mítico do Egipto) que as narrativas lendárias gregas antigas fazem sucumbir à decifração do seu enigma<sup>309</sup>, pelo célebre herói lendário Édipo, feito por isso Rei de Tebas, prosseguindo fatalmente o trágico destino da sua profecia, dada que foi na sua mais tenra infância pelo Oráculo de Delfos<sup>310</sup>; o *Minotauro*, o monstro híbrido das mitologias insulares mediterrâneas, da Cnossos minoica, ser com corpo humano e com cabeça de touro<sup>311</sup>; os *Centauros Sagitários*

---

<sup>309</sup> «Qual o animal que no início da jornada anda de quatro patas, ao meio da jornada de duas e no fim da jornada de três, sendo mais forte quantas menos patas tem?» «O Homem».

<sup>310</sup> A profecia dizia que mataria o pai biológico, Laio, e casaria com a própria mãe, Jocasta, como aconteceu, tendo tido dela, sua mãe biológica, vários filhos incestuosos, um deles a célebre Antígona, amorosa companheira dos últimos anos de agonia do seu pai no exílio do reino, expulso da cidade e cego, tendo arrancado os seus próprios olhos por desespero, quando se apercebeu do seu detestado parricídio e condenável incesto. História mítica condensada na tragédia de Sófocles, *Oedipus Rex*.

<sup>311</sup> Em grego: Μῖνότηρας; em latim: *Minotaurus*; em etrusco: *Θεβρουμενός*, «o Touro de Minos»), figura mitológica monstruosa, maligna, da civilização cretense, da mitologia mediterrânea mais arcaica. Alguns autores, especialistas do estudo das mitologias clássicas gregas vêem no Minotauro uma deidade solar, sucedâneo minóico do *baal-moloch* fenício. Dizem todas as narrativas míticas, que era uma besta feroz, insaciável, constando que devorava catorze jovens, sete mancebos e sete donzelas, tributo anual de cidade vencida, exigido nos tratados de paz, depois da derrota de Atenas em guerra de represália movida por Creta, por causa da morte ignominiosa às mãos de atenienses, por alegada inveja das vitórias obtidas nos jogos parateneicos, do filho primogénito do Rei Minos de Creta, Andogreu. Habitava o Labirinto, uma caprichosa e complexa construção de corredores concêntricos, desembocando muitos deles em paredes cegas e compartimentos sem saída, construída, propositadamente para abrigar a criatura, pelo arquitecto de Creta, Dédalo, com a ajuda do seu filho Ícaro. O putativo local das lendas do labirinto tem sido identificado com as construções reveladas pelas escavações arqueológicas de Cnossos, mais de 1300 compartimentos com ligações intrincadas. Ovídio descreve o monstro cretense como «parte homem, parte touro». Sendo representado, pela ambiguidade desse retrato, umas vezes como uma criatura híbrida, cabeça de touro sobre corpo de homem, outras vezes como corpo de touro, torso, braços e cabeça antropomórficos, a cabeça humana coroada de dois cornos de touro bravo. Não cabe aqui descrever em pormenor toda a lenda mitológica cretense, resumindo-se o essencial do *mythos* minóico, sequela da

(metade cavalos, metade humanos)<sup>312</sup>; o *Grifo*, criatura híbrida lendária da mitologia clássica grega e depois da latina romana<sup>313</sup>; o *Basilisco*, serpente fantástica com cabeça de galo<sup>314</sup>; a *Quimera*, besta monstruosa, símbolo do mal, corpo híbrido de vários animais, cabeça e corpo de leão, cabeça de cabra nascendo-lhe do dorso, e cauda em forma de serpente, com a capacidade de lançar fogo pelas narinas<sup>315</sup>; as *Górgonas*<sup>316</sup>, as *Harpías*, criaturas terríveis das narrativas mitológicas gregas, grandes aves de rapina, com rosta e seios de mulher<sup>317</sup>; *Pégaso*, o cavalo alado

---

narrativa fundadora da ascendência taurina do povo cretense, começada com o casamento místico de Zeus, na forma de touro e Europa, virgem, que de Astérion, rei dos Cretenses, teve entre outros (Sarpédon e Radamento) o Rei Minos. O monstro, filho de Parsifae, mulher do Rei Minos de Creta, que o teve de um touro branco muito belo, oferecido por Poseidon, para sacrifício à sua potestade divina. Alegado castigo de Afrodite que fez a rainha de Creta se apaixonar pela besta magnífica. À data do terceiro sacrifício, o jovem príncipe ateniense Teseu ofereceu-se para enfrentar o monstro e matá-lo, o que conseguiu fazer, depois de receber de Ariadne, filha do Rei Minos, que por ele se apaixonou, um cordão para conseguir sair do labirinto, depois da façanha. A iconografia minotáurica é antiga e prolixa. São muitas as figurações do monstro, tanto pintadas com esculpidas. Por exemplo a besta híbrida imaginada com a cabeça naturalista de um touro sobre o corpo atlético de homem, como o podemos ver nos restos de uma escultura, um busto do século VI a.C. existente no Museu Arqueológico de Atenas. Aparece registado com corpo de touro e torso, braços e cabeça antropomórficos, em diversas iluminuras do período medieval. A cabeça taurina como epítome da besta odiada figurada no compartimento mais interno do labirinto, num conhecido mosaico encontrado na citânia de Conímbriga. Uma das mais antigas e curiosas imagens do tema é um desenho arcaico, Parsifae apoiando no seu regaço, ternamente, o Minotauro criança, desenho encontrado num *kylix* ático de figuras de tom ocre vermelho e negro, taça de vinho da primeira metade do século IV a.C., descoberto na Vulci etrusca (Cabinet des Médailles, Paris). Do século XVI é uma curiosa gravura esgravada numa pedra preciosa, o Minotauro à maneira de um centauro, dentro de um labirinto ovaloide (Coleção Médici, Palácio Médici-Strozzi, Florença). É designado como *infamia di Creti* e aparece episodicamente no canto 12, 11-15, do *Inferno*, da *Commedia* (Divina Comédia) de Dante Alighieri, encontrada a criatura por Dante e Virgílio, os protagonistas, viajantes erráticos da grande obra, à entrada do sétimo círculo. Na ilustração feita a este trecho, pelo poeta, pintor e desenhador romântico inglês William Blake, a criatura aparece como uma espécie de centauro taurino. O monstro, já no século XX, inspirou vários temas de Pablo Picasso, pelos anos trinta, sendo a origem icónica da sua série de gravuras, a ponta-seca e água-forte, da série que espiritualmente designou como *Minotauromaquia*.

<sup>312</sup> Dados como originários da Tessália, terra de povos que se dedicavam à pecuária, grandes cavaleiros que conduziam montados as suas manadas, dando origem à fusão homem-cavalo na figura arquetípica do *Centauro*. Traduzem a duplicidade essencial da evolução do género humano, mantendo as características da parte instintiva, animal, conjugadas com as da parte racional, patentes no geral comportamento humano.

<sup>313</sup> Cabeça e asas de águia, corpo de leão. Ser a quem são reconhecidos muitas virtudes e nenhum vício. A sua efígie considerada protectora encimava beirais de templos e casas gregas e romanas. Surgiu originalmente no Império antigo de Gilgamesh. É considerada uma possível fantasia imaginada a partir de confusões de interpretação dos restos fósseis do *protoceratopus*, dinossauro ceratopsídeo. Segundo as narrativas mitológicas era a entidade bestial que combatia o *Basilisco*, a quem alegadamente era dada a capacidade de matar com um simples olhar, sendo a maneira mais eficaz de o matar fazê-lo ver o seu próprio reflexo no espelho. São evidentes as semelhanças destes registos narrativos com os que nos chegaram da *Medusa*.

<sup>314</sup> Algumas narrativas mitológicas fazem os *Basiliscos* nascidos das gotas de sangue das *Górgonas*, e de entre elas a *Medusa*. São citados pelo filósofo e médico árabe Avicena, Abu Ali Ibn Sina, como já o tinha sido por Plínio, o Antigo, por Galeno, etc. Leonardo da Vinci desenhou-o, como monstruosa criatura, nos seus célebres cadernos, tendo escrito nas notas laterais que o *Basilisco* é tão cruel que, quando não consegue matar animais com a sua visão venenosa, vira-se para as plantas e para as ervas aromáticas, e fixando o olhar nelas, seca-as. É dado como uma interpretação fantasiosa de uma Iguana, lagarto das florestas húmidas da África e da América do Sul.

<sup>315</sup> Figura mitológica oriunda da Anatólia, surge na Grécia *circa* o século VII a.C., que os gregos arcaicos fizeram fruto da união de Equidna, metade mulher, metade serpente, com o gigante Tífon. A imagem mais conhecida da besta mitológica é o bronze *Khimaira de Arezzo*, escultura etrusca do século V a.C., de grande efeito naturalista (Museo Archeologico Nazionale di Firenze).

<sup>316</sup> As três filhas de *Fórcis* e *Ceto*: *Medusa*, a impetuosa, *Esterno*, a opressora, *Euriale*, a implacável, monstros ferozes da mitologia grega, de aspecto feminino de grande beleza, mas com uma cabeleira de serpentes letais e dentes semelhantes aos dos felídeos, que tinham o poder de petrificar, de transformar em estátuas de pedra quem olhasse para os seus olhos, o que fez com que muitas vezes as suas imagens fossem utilizadas como formas de amuleto de protecção. A alegada petrificação operada pelo olhar frontal das *Górgonas* é a forma arquetípica que representa uma irracional e oculta misoginia ancestral.

<sup>317</sup> *Celeno*, (tempestuosa), *Ocípete*, (rápida no voo), *Aelo*, (borrasca), irmãs de *Íris* (a única benéfica das irmãs, personificação de um fenómeno da natureza, o arco-íris, mensageira dos deuses, que é frequentemente citada,

nascido da cabeça decepada da *Medusa*, montada aérea do herói Perseu, mas também do herói Belerofonte, que o domou pela inspiração de Atena e nele montado matou a *Quimera*<sup>318</sup>; o horrível *Cérbero*, cão de guarda de *Hades*, senhor do reino dos mortos, o *Tártaro*, com as suas três cabeças e outras tantas agressivas e arreganhadas goelas abertas, coroadas de dentes afiados; os *Ciclopes*, gigantes medonhos, com um só olho no meio da testa, seres terríveis da raça primordial da cosmogonia grega<sup>319</sup>; as *Sereias* (*Sirennnes*), malévolas criaturas marinhas, que no poema heróico *Ulisseia* (*Odisseia*), Homero põe a importunar, a ameaçar com o seu terrível assédio, por encantadores (e maléficos) cânticos, o heróico Rei de Ítaca, que por juízo prudente e avisado se fez amarrar ao mastro da sua nau do atribulado regresso da Guerra de Tróia<sup>320</sup>; os *Tritões*, sucedâneos masculinos das sereias, mas mais benéficos e apaziguadores das borrascas marítimas; a *Hidra* (de Lerna), serpente de nove cabeças, besta fantástica, filha dos monstros Tifã e Equidua, morta pelo herói semi-deus Hércules<sup>321</sup>; *Pã* e os caprípedes, a fauna dionisíaca, de pés de cabra, os *Sátiros* e os *Faunos*, o velho *Sileno*, os *Silvanos* e *Silvestres* ou *Príapo*<sup>322</sup>. Seres a maioria das

---

neste contexto na *Iliada*, sendo substituída na mesma tarefa por *Hermes* na *Odisseia*). As quatro filhas de *Taumante* (filho este de *Ponto*, o mar e de *Gaia*, a terra) e *Electra* (filha de *Oceano* e *Tétis*). Espectros ameaçadores, aparecem na história lendária de Jasão, a inquietar os argonautas, assediando-os e ditando-lhes profecias terríveis sobre a viagem. Segundo vários registos iconográficos foram também identificados com as *sirenes*, as sereias da Odisseia, que assediaram o heróico Rei de Ítaca e os seus companheiros, na sua viagem da Guerra de Tróia. Mais um exemplo primordial de uma misoginia subliminar dos heróis lendários da antiguidade.

<sup>318</sup> É uma das raras abencerragens mitológicas positivas, símbolo da imortalidade e fonte de inspiração poética. A sua iconografia foi usada, no século XX, como *logotyp* da marca de gasolina Mobil Oil.

<sup>319</sup> Uns filhos de *Urano* e *Gaia* (*Arges*, *Brontes* e *Estéropes*), outros filhos de *Poseidon* e da ninfa *Teosa* (Polifemo, entre outros). Trabalhavam com *Hefesto* na sua forja de ferreiro, fabricando os raios para as trovoadas provocadas por Zeus. Retratados nos poemas homéricos como gigantes e insolentes pastores, malfeitores proscritos, que habitavam grutas várias da ilha da Sicília. Seres imorais, sem regras, arbitrários e trogloditas. Polifemo era o Ciclope que aprisionou Ulisses e os seus companheiros e que o herói ludibriou cegando-o e passando todos por baixo do dorso dos animais do gado do gigante, saindo assim da caverna onde os tinham aprisionado.

<sup>320</sup> Alguns identificam as sereias com algumas espécies maiores dos peixes-voadores e outros com os golfinhos e as orcas. *Písinoe*, *Thelxiepia*, *Ligea*, *Aglaope*, *Leucosia*, *Parténope*, *Molpes* e *Rednes*, são as oito filhas de *Archeloo*s e da musa *Terpsícore*. Outros dizem ser a sua mãe a musa *Melpómene*. É do seu nome, enquanto cantoras, que vem a designação das sirenes, meios sonoros de aviso de perigo dos dias de hoje. Cognominadas com nomes como “controladora das mentes”, “cantora que enfeitiça”, “doce mas pérfida sonoridade”, “feitiço suave”, “terna persuasão enganosa”, “virtude enganadora”, são pertença do imaginário universal desde há milénios. Mais um mito misógino do nosso inconsciente colectivo, enquanto arquétipo de mulher perigosamente sedutora, *femme fatale*. Imagem onírica usada em publicidade recente de uma empresa operadora de serviços de comunicação (“navegação”) cibernética, foi usada, nos anos quarenta do século XX, pelo surrealista René Magritte, para numa sugestiva pintura a óleo sobre tela, ironizar sobre a sua imagem canónica tradicional, representando-a invertendo as formas híbridas, uma cabeça e parte de corpo de peixe com pernas e sexo feminino. Apelo a um prosaico e libidinal assédio balnear. Comentário icono-sarcástico ao sossego bronzeador das ninfas estendidas nas alvas areias das nossas praias, na época estival.

<sup>321</sup> O seu hálito era de tal forma venenoso que podia matar um homem, sendo as suas cabeças regeneráveis se decepadas. Matá-la foi o segundo dos doze trabalhos de Hércules. Habitava o Lago de Lerna, na Argólida, a leste do Peloponeso. Morta pelo herói depois de luta renhida, o seu sangue serviu para envenenar as setas com que mais tarde matou a águia de Zeus que atormentava Prometeo, agrilhado nas montanhas do Cáucaso, suplício imposto pelo Deus dos deuses, por este lhe ter tirado o fogo que ofertou aos homens.

<sup>322</sup> Génios da Natureza, com duas essências naturais, uma humana e outra caprina, não são seres malignos, excepção dentro da geral fauna fantástica. São joviais e alegres deidades campestres, ligados geralmente à fertilidade e aos ritmos e ciclos naturais, protegem os pastores e os seus rebanhos das feras dos campos e dos bosques. São os inspiradores da música pastoril e das artesânias rurais. O mais famoso dos faunos, Pã, a deidade

vezes malignos e violentos, ferozes, desafiam nas narrativas lendárias primordiais a coragem, a ousadia, a temeridade, mas também a inteligência e a prudência dos heróis (e semideuses). Contra alguns deles as lendas mitológicas fazem vencer, em doze trabalhos sobre-humanos, o herói semideus grego Hércules (o Hércules romano)<sup>323</sup>.

Esta exuberante tradição imaginária de criar fantasias metamórficas, de fazer figurar, nas mais desvairadas narrativas, estranhos animais híbridos, metabiológicos, não nasceu com os romanos, nem com os seus émulo gregos, mas é, antes, uma sequela de uma continuidade icónica de antiga matriz cultural, adaptada duma realidade imaginária bem mais antiga, das civilizações arcaicas da bacia mediterrânica e do oriente médio, desde as civilizações dos caldeus babilónicos e medos-assírios, de Entre Tigre e Eufrates à do Egipto faraónico. São modelos remotos do bestiário híbrido das mitologias clássicas gregas e romanas, os animais sagrados do panteão egípcio, fantasiosos seres híbridos, meio-homens, meio-animais, que representavam os deuses dos mortos, estranhas deidades que os guiavam na sua caminhada pelo Além.<sup>324</sup> Também são conhecidos os guardiões híbridos, metade bois, metade humanos, das citadas civilizações arcaicas de entre Tigre e Eufrates.<sup>325</sup> E esta tradição destas civilizações mais antigas passou à cultura da Antiguidade Clássica pelas suas maiores referências literárias, as obras de Homero (a *Ilíada* e a *Odisseia*) e de Ovídio (*Metamorfoses*).

### – 3.6 – Os grotescos romanos.

Os grotescos romanos são formas iconográficas fabulosas, fantásticas, de animais metamórficos híbridos do bestiário fabuloso dos grotescos romanos, descobertos que

---

maior da Natureza, foi o inventor da flauta pastoril (dita de Pã). São geralmente representados no alegre e folgazão séquito ditirâmico do Deus grego do Vinho, das colheitas, da líbido amoral e dos instintos naturais, Dionysus, sempre na companhia do velho *Sileno*, gordo, feio e ébrio, mas muito sábio, seu conselheiro, ou do obscuro *Príapo*, o viril deus da fertilidade, de genitália de tamanho exagerado, permanentemente erecta, alegado filho de Dionysus e de Afrodite, Deusa grega do Amor. Esta fauna dionisiaca é muitas vezes representada com as cabeças de fartos caracóis coroadas de pâmpanos de videira ou de folhas de loureiro, de orelhas de cabra e cornos de bode.

<sup>323</sup> Matar o Leão de Neméia, matar a Hidra de Lerna, alcançar a Corça de Cerinéa, capturar o Javali de Erimauto, limpar num dia os currais dos estábulos do Rei Aúgias, matar as aves do Lago Estínfalo, vencer o Touro de Creta, Castigar Diómedes entregando-o à voracidade dos seus cavalos selvagens, vencer as Amazonas e apossar-se do cinturão mágico da sua rainha, Hipólita, Matar o Gigante Gerião e capturar os seus bois, guardados por um cão de guarda de duas cabeças e um dragão de sete, colher as maçãs de ouro do Jardim das Hespérides, matando o dragão de cem cabeças, Ládon, que o guardava, trazer do Reino do Submundo o mastim gigante de três cabeças que o guardava.

<sup>324</sup> São os mais conhecidos animais sagrados do Egipto antigo, a saber: *Anúbis*, o deus chacal; *Hórus*, o deus falcão; *Thot*, o deus íbis; *Thot Upu*, o deus babuíno; *Khepra*, o deus escaravelho; *Sebek*, o deus crocodilo; *Taueret*, o deus hipopótamo; *Apópolis* e *Uadite*, deuses serpentes; *Nut* ou *Hator*, a deusa vaca; *Sekhmet*, a deusa leoa; *Bastet*, a deusa gata; *Nebet*, o deus abutre; *Ápis*, o deus touro; *Knum*, o deus carneiro.

<sup>325</sup> A babilónica civilização dos medos, caldeus, assírios, tutelada por um peculiar *genius loci*, o grande espírito do lugar, *Ghilgamesh*, enorme, ameaçador e feio avatar (mesmo se herói fundador e semi-deus).

foram, nas campanhas arqueológicas do período renascentista. Os grotescos (ou grutescos) são assim chamados por inicialmente serem descobertos na semi-obscuridade das escavações subterrâneas, quais grutas fabulosas, eram pintados, ou esculpidos em baixos-relevos, nos frisos decorativos das diversas divisões e compartimentos dos edifícios recuperados para a luz do dia. Eram formas muitas vezes com parte antropomórfica e parte zoomórfica e mesmo vegetalista que seguiam um programa de certa regularidade padrão. Os mais relevantes e significativos apareceram por volta de 1480, quando nas primeiras campanhas arqueológicas, organizadas de modo sistemático, no solo da cidade eterna, foi descoberta a *domvs avrea*, a *Villa Imperial* de Roma, residência palaciana aparatosa do Imperador Nero, construída nos anos finais do seu consulado imperial, no terreno deixado vago e arrasado das construções do casco urbano central de Roma, depois do grande incêndio da cidade ocorrido no ano 64 da nossa era.<sup>326</sup>A fealdade atribuída aos grotescos, que originaram o actual conceito geralmente usado na linguagem comum para identificar figurações bizarras, deve-se ao estranhamento geral (e não-erudito) pelo capricho fantasista dos elementos metamórficos híbridos representados, criadores de alguma espanto, estranheza e incompreensão.

### –3.7– Outra fealdade dos imaginários antigos.

Posteriormente, a essas criaturas fantásticas inexistentes vieram a associar-se, nos nossos imaginários, os vários espectros celestiais, que fizemos povoar um além desejado, que pudesse superar as nossas desesperadas angústias de impotentes mortais e pudesse preencher o traumático grande nada *post-mortem*. A esses espectros celestiais foram concedidas potestades absolutas no traçar do destino da humana comédia, esta nossa triste sina “sísifca”, caminhada sofredora e inevitável para a morte, subordinada aos seus temidos caprichos sobrenaturais, verdadeiras ameaças fantasmáticas, temidas por (quase) todos, almas de ingénua e supersticiosa crendice, da alegada «Idade das Trevas», assim chamada em discutível dicotomia

---

<sup>326</sup>Foi encontrado no subsolo romano, mesmo debaixo das Termas de Trajano, no centro da cidade de Roma, actual *rione monti*, sendo a *villa* pastoril, casa de campo e palácio, construídos num luxuriante jardim, com um grande lago recriando artificialmente as julgadas paisagens iniciais da Roma Antiga, no terreno deixado vago, depois do grande incêndio ter arrasado as habitações, algumas luxuosas, da aristocracia patricia da planície circundada pelas encostas dos montes Esquilino, Palatino e Celio. O Imperador Nero não teria gozado, por muito tempo, da magnificência deste palácio e *villa*, pois veio a suicidar-se apenas três anos após o fim da sua construção, ano 68 da nossa era. Era coberto parcialmente por ouro, alguns compartimentos com as suas paredes cobertas integralmente de fina folha metálica de ouro, daí provindo o nome do palácio. Muitos outros compartimentos foram decorados com estranhas e bizarras pinturas de frisos com as figuras que ficaram conhecidas por grotescos, tendo vindo a inspirar as pinturas dos artistas do renascimento do *cinquecento*, como veremos mais à frente.

simplicista, pelos Filósofos das Luzes, os racionalistas apostados em combater os restos de superstição, resistentes na mentalidade generalizada dos homens, descendentes de outros homens, continuados espécimes do inteiro género humano. Uma das “fealdades” metafísicas que assombraram toda a medievalidade era o *Apocalypse*, o fim da humanidade previsto pelo apóstolo João (circa de 69 AD)<sup>327</sup>. O *Apocalypse* ilustra o derradeiro culminar das grandes adversidades do tempo: pestes, epidemias, doenças letais súbitas (das quais ficaram impotentes e desconhecedores relatos), a fome generalizada, uma alimentação pobre e desequilibrada, com falta de proteínas e outros nutrientes, tornando a população pouco resistente à mais leve infecção, a morte quotidiana e familiar. Agravadas estas moléstias pelos permanentes e constantes conflitos agressivos entre pequenos grupos e as lutas e combates sanguinários e cruéis entre comunidades pouco maiores que clãs familiares, as batalhas maiores provocadas pelas rivalidades senhoriais, as mobilizações de migração bélica que ficaram conhecidas por cruzadas, a falta de segurança e os perigos frequentes das estradas e caminhos, com emboscadas e assaltos de gente da rapina, salteadores e ladrões, assombrando com os seus crimes e perfídias os viajantes, simples caminheiros ou místicos peregrinos, tudo apontando para uma relação de grande temor com o sobrenatural e para a necessidade sentida de uma Providência protectora<sup>328</sup>. Imagens a água-forte dos primeiros incunábulos (meados

---

<sup>327</sup>O *Apocalipse* de João foi escrito, depois de uma alegada visão esclarecedora de inspiração escatológica divina, pelo Apóstolo João, na Ilha de Patmos, após 69 AD, sendo a Besta do Apocalipse, (mais tarde identificada com o Anti-Christo), descrita como um grande animal, com um corpo semelhante ao leopardo, mas com pés de urso, cabeça de leão, acompanhada de mais seis cabeças coroadas e com dez chifres, vista a subir do mar, afrontada que foi por um dragão com o mesmo número de cabeças, e por outro simbólico animal semelhante a um grande carneiro. A Besta do Apocalipse, Suprema Treva da mitologia cananita, era *Belial* (ou *Bliol*, *Belhor*, *Baalial*, *Beliar*, *Beliall*, ou *Beliel*, cuja significação polissémica do nome tanto pode ser “fraco”, “sem valor”, como “rebelde”, “sem derrotas”, “invicto, nunca vencido”), nome dado ao adversário maior do povo “escolhido”. A xenofobia dos judeus considerava os *gentios*, “não circuncidados”, como «filhos de Belial». Esse nome, no Antigo Testamento, identificava um dos mais importantes demónios da Terra, líder dos “Filhos das Trevas”, Comandante das forças da escuridão que serviam Satã, contra os “Filhos da Luz”. No Novo Testamento é o oposto do supremo bem e do Salvador Ihs Xptº. Comandava 80 legiões de Sheol, parte das regiões infernais. É o 68º espírito da lista de Goetia. Era o antigo Anjo da Virtude, ocupando o posto de pesador das almas que veio a pertencer ao Arcanjo São Miguel, que, após a queda junto com Lúcifer, foi transformado no demónio da arrogância e da loucura. Identificado com o número 666, a Besta de Sete Cabeças, em 13:1 «as sete cabeças são sete reis (...) dos quais caíram cinco, um existe, e o outro ainda não chegou ...». Os exegetas identificam estes “reis”, os cinco Imperadores de Roma, da dinastia Julio-Claudiana, Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, o “que existe” Vespasiano, contemporâneo da redacção do Apocalipse, o que “ainda não chegou”, Tito, de má memória para os judeus, pois antes de ser Imperador (79 AD), como Comandante Militar da Judeia, às ordens do Imperador seu pai, venceu a Guerra Judaico-Romana, tendo destruído o Templo de Jerusalém em 70 AD, derrotando ainda os últimos judeus sediciosos, os zelotas suicidas de Massada. E dando início à Grande Diáspora do Povo Eleito de Javé, Jeovah, ou Elohim, o Senhor.

<sup>328</sup>A alusão às pragas medievais é eloquentemente transfigurada na figuração dos *Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, a Peste, a Guerra, a Fome e a Morte. Curiosa de minúcia, composição estética e requinte gráfico é a xilogravura, sobre este simbólico assunto, aberta em 1498, por Albrecht Dürer.



do século XV) mostram a horrível Besta do Apocalypse, um monstro com sete compridos pescoços encimadas por outras tantas cabeças medonhas, coroadas.<sup>329</sup>

No folclore judaico encontramos ainda um *homúnculo* ancestral, o *Golem*, avatar criado por artes mágicas a partir de material inanimado, criatura de forma colossal, visto como um gigante pétreo ameaçador, mas sem expressão. Uma espécie de papão com que se assustam as crianças. A sua tradição é marcada em textos muito antigos e de longa tradição.<sup>330</sup>

Parentes iconográficos não muito distantes, quanto à sua génese, da fauna fantástica das citadas narrativas mitológicas (o mesmo temor imaginante, semelhantes horrores assombrando sonhos, feitos horríveis pesadelos) são os animais fantásticos das diversas literaturas antigas populares, vernáculas, plebeias: as horrendas fealdades patentes nas ilustrações de seres monstruosos, com horríveis deformações e patologias, resultantes dos caprichos esquisitos da Natureza, aberrações da «*physica cvriosa e de pathologia prodygiosa*», abortos sobrevividos iluminados no manuscrito *Liber Monstrorum*, obra de autoria anónima, do Século VIII, ou outros abencerragens impressos nos *incunábulos* e *infólios* e outros livros antigos profusamente ilustrados, do século XV ao século XVII.<sup>331</sup> Os monstros e peixes gigantes, medonhos e ameaçadores e seres antropomórficos malformados, homens de um olho só, na testa, homens sem cabeça e com as fisionomias do rosto aparentes no peito, homens com cabeça de lobo e corpo peludo luperino, homens de nudez muito peluda, silvestres, homens de grandes lábios repuxados ou só com uma perna e um pé de dimensão disforme, esquiápode, ou com pernas e pés

---

<sup>329</sup>Da Besta do Apocalypse, ou do dragão com o mesmo número de cabeças a ela associado, existem vários exemplos iconográficos, a saber: *L'Apocalypse de Saint Jean*, Tapeçaria do *Apocalypse d'Angers*, encomenda do Duque Louis d'Anjou, 1373; *Cenas do Apocalypse*, pintadas no fresco da abside do Baptistério de Pádua, por Giusto de Menabuoi, 1376; *O dragão de sete cabeças*, monstro associado à Besta do Apocalypse, perante a corte celestial e o Pai Celeste, besta desafiada pela virgem da conceição, conhecida como *Mulher Apocalíptica*, xilogravura de ilustração do Apocalypse de João, aberta em 1498, por Albrecht Dürer.

<sup>330</sup>Associado à tradição mística da Cabala, representa o início da vida a partir do barro inicial. Criado pelas artes mágicas de um demiurgo, a partir de matéria inanimada, é uma forma mimética de representar a primeira forma de qualquer criatura do género antes de possuir alma humana. Na Bíblia, Antigo Testamento se refere a um embrião, criatura incompleta. O salmo 139:16 usa a palavra *gal'mi* que significa expressões como “substância ainda informe” ou “não totalmente formada”. O Adão bíblico antes do sopro de alma divina era um *Golem*, assim descrito no Talmud. O *Golem* hebraico é considerado a fonte de todos os homúnculos descritos como criações perigosas das alquimias, assim como as criaturas estranhas ingovernáveis e que se autonomizam do criador, das narrativas literárias fantásticas. Considerado a inspiração certa do moderno *Frankenstein*, de Mary Shelley.

<sup>331</sup>*Chronicorum Nurembergensis*, obra de autoria desconhecida, inícios do Século XV; *De Nature Rerum*, de Thomas de Cantimpré, c. 1420; *Monstrous Races of Ethiopia*, c. 1460 (Piemont Morgan Library, NY); *Splendor Solis*, de Salomon Trismosin, inícios do Século XVI; *Tractatus von den Bösen Weiben, die man nennet die Hexen*, de Ulrich Molitor, 1508; *Historiae Animalium*, de Conrad Gessner, 1551; *Prodigiorum ac Ostentatorum Chronicon*, de Conrad Lycos thenes, 1557; *Omnium fere gentium nostraeque aetatis nationum habitus et effigies*, de Jacob Slupers, 1572; *Des Monstres et Prodiges*, de Ambroise Paré, 1573; *Miscellany*, de Thomas trevelyon, 1608. Folger Shakespeare Library, Washington DC; *Book of Lambspring*, de Nicholas Barnaud, publicado no De Lapide Philosophico, 1625; *Monstrorum Historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*, de Ulisses Aldrovandi, Bolonha, 1658; *Historia Naturalis*, de Jan Jonston, 1653; ou ainda a *Physica Curiosa*, de Gaspar Schott, 1662.

virados para trás, seres estranhos descritos pelos primeiros navegadores nas histórias trágico-marítimas, os descobridores de «novos mundos», a exemplo das descrições fantásticas dos primeiros viajantes ao Oriente, como o andarilho Marco Pólo.<sup>332</sup> A que mais tarde, já no século XVIII,<sup>333</sup> se juntam as aparições medonhas dos monstros avatares, descritos nos folhetos da literatura de cordel. Sucessivas fealdades, de horrível ameaça, sucedendo-se numa marginal genealogia da “fealdade”. Tenha-se ainda a ideia que não apenas o medo é potenciador de situações identificáveis com a fealdade, mas também a estranheza e incompreensão perante o desconhecido, ou referenciável ainda a fenómenos icónicos com origem no universo onírico ou aos jogos de espírito da comédia, ou ainda, de modo mais edificante, da consciência ética do mal. O feio da estética identificado com o mal da ética.

– 3.8 – O feio desde o fim do mundo antigo. O feio e a medievalidade.

De modo paralelo a estes fenómenos do imaginário colectivo, estranho mas indelével património imagético, são os múltiplos e diversos *exempla* da fealdade transfigurada pela arte, no decorrer paulatino dos longos períodos históricos. Fazamos então uma resumida mas significativa listagem diacrónica desses fenómenos, ordenados pela sucessão registada, por sistema, nos seus respectivos tempos próprios.

Depois de findo o longo período da chamada Antiguidade Clássica, terminado com a queda do Império Romano do Ocidente às mãos dos bárbaros (473 da nossa era), os cerca de mil anos do período medieval, decorridos até ao ano da queda do Império Romano do Oriente, O Império Bizantino, com a conquista otomana da sua capital, Constantinopla (Bizâncio, 1453), trouxeram até aos nossos olhares de hoje alguns escassos e excepcionais exemplos de uma iconografia da *fealdade*, excêntricos, pouco frequentes, invulgares, encontrados sobretudo em curiosas iluminuras que ilustraram alguns estranhos códices manuscritos, em alguns capitéis caprichosamente esculpidos na sua rudeza granítica, com figurações de monstros horríveis atacando almas danadas, encontrados nos capitéis, no topo das grossas colunas das igrejas e capelas do românico, os mesmos e outros estranhos temas patentes na cachorrada vernácula dos seus beirais de rudes cantarias ou nas

---

<sup>332</sup> *Livre des Merveilles (Chronique des Voyages de Marco Polo)*, do Mestre de Maresciallo de Boucicault, 1410, Bibliothèque Nationale, Paris. Transcrita também, a crónica das viagens daquele pioneiro viajante ao Oriente, no livro *Voyages* (relatos, roteiros, crónicas e tratados), de Jean de Mandeville, séc. XV.

<sup>333</sup> Como, por exemplo, a harpia, híbrido de mulher caprina de cornos de touro, patas de águia, asas de morcego, corpo biformado coberto de escamas, da gravura policromada publicada por Esnaut & Rapilly, em Paris, em 1725, Wellcome Library, London.

gárgulas goteiras monstruosas dos seus telhados. Ainda em alguns frescos representando danados ardendo em fogos dos «Infernos», ou debatendo-se nos completos, complexos, minuciosos, «Juízos Finais», em cenas horríveis em que demónios massacram condenados. Rudes pinturas sombrias, encontradas em alguns lanços parietais de pequenos templos soturnos, que a semi-obscuridade torna ainda mais fantásticas, fantasmáticas. Todas estas peculiares iconografias denunciando a relação de relativo temor reverencial daqueles povos, perante (alegadas) manifestações do sobrenatural. O feio é relativamente marginal na Idade Média. Excluído que se encontra do gosto predominante de uma beleza-bonita ideal, subordinada aos ditames da encomenda teofânica. Mas nas margens toleradas, a arte fantástica da medievalidade tardia, trecentista e quatrocentista, irá comprazer-se com as narrativas fantasiosas criadas por um atávico medo receoso, milenarista, acentuado em datas fini-seculares, que campearam de modo indelével por todo o período longo da alta idade-média, mas agora exploradas de modo mais exuberante e (mais) “natural” (num começo do fascínio pelo envolvimento da natureza), (quase) verosímil, ainda cumprindo a mesma função principal: o fantástico ilustrando o horizonte estético do Mal, logo do Feio. O mesmo se podendo dizer das invocadas figuras temerosas de multiplicados génios do mal e das suas “sacerdotisas”, as bruxas, figuras que pontuam algumas raras iconografias, provavelmente para exorcizar os seus receados poderes “paranormais”. Ou os seres transcendentais, místicos, metafísicos, da nossa cultura sagrada milenar: a beleza canónica tradicional, bonita (depois da reforma cristã do judaísmo, alargada aos gentios e integrando muitos valores do dispositivo cultural e filosófico grego e romano latino, via Saulo de Tarso) do Pai Celeste, o grande arquitecto cósmico, contrastando com a beleza-feia do seu arqu-rival, o Demónio<sup>334</sup>, julgado este como ser supremo de uma paradoxal beleza diferente, a "beleza" estranha diabólica. A estranha beleza da Anjo-Mau, Lúcifer. O generalizado Mal e o multiplicado feio do(s) imaginados Inferno(s), do(s) Demónio(s) irão povoar os imaginários de crença fantasista do tempo. Os infernos, O Inferno enquanto imaginada instância final indesejada, de início imaginado como castigo absoluto, eterno e irreversível, e destino fatal dos anjos caídos, desobedientes e rebeldes, agora acrescentados pela crescente contabilidade das danações eternas de pecadores contumazes, de hereges desobedientes, de viciosos não arrependidos. O Inferno e o Demónio serão os protagonistas de uma das

---

<sup>334</sup>*Daimonia, Daimon*, «os espíritos», ou *daimon*, «génio», segundo os gregos antigos.

obsessões fantasistas mais presentes no imaginário dos povos medievais, instigados pela doutrina condenatória dos “funcionários de Deus”, os clérigos das ordens monásticas e das paróquias do clero regular, criando inúmeros avatares para a mesma temida entidade superlativa maligna, da qual multiplicam a polinomia identificadora.<sup>335</sup>

No outro extremo místico, o da beleza-bonita (cristã-católica-apostólica-romana, portanto neoplatônica, via Plotino) no temperado e suave ambiente de brisa celestial das bem-aventuranças, serão também multiplicados os seres de fantasia celestial, numa corte de anjos, arcanjos, querubins, serafins, *puttis* e outros avatares afins. Todos seres alados, ou não fossem necessárias asas para se movimentarem nas alturas.<sup>336</sup>

A zoologia mística dos evangelistas irá também completar este bizarro bestiário com novas formas canônicas de animais híbridos: o leão alado de S. Marcos, o touro alado de S. Lucas, o anjo (homem com asas) de S. Mateus, a que apenas se subtrai uma normal e natural águia, no caso de S. João.

Associado à pureza aliada à força, presentes no amor casto, temas de expressiva recorrência no ideário medieval, cujo sentido de platônica beleza ideal conseguiu prevalecer ainda nos reportórios renascentistas, está o *Unicórnio*, animal mitológico com a forma aproximada do cavalo, de imaculada pelagem branca, com um único chifre em espiral saindo da frente. Segundo as narrativas muito antigas, os unicórnios foram considerados seres pouco dóceis, difíceis de dominar, apenas domados, alegadamente, por puras donzelas, jovens virgens no “conhecimento bíblico” de varão. De muito antiga efabulação, já patente nas narrativas da vida de Confúcio, o mestre antigo chinês Kung-Fu-Tze (551-479), aparece novamente no Ocidente, nas obras helenísticas do tempo de Alexandre Magno.<sup>337</sup> Leonardo da Vinci desenhou-o nos seus *Cadernos*, acrescentando à margem o comentário: «O unicórnio, através da sua intemperança e incapacidade de se dominar, mas devido ao deleite que as donzelas lhe proporcionavam, esquece a ferocidade e selvajaria. Põe de parte a desconfiança, aproxima-se da donzela sentada e adormece no seu regaço.

---

<sup>335</sup>Diabo(s)/*Diabolos* (em grego - *aquele que divide*): *Lúcifer*, *Belzebú*, *Satanás*, *Satã*, (o cornudo e maligno *Pêro Botelho* vicentino), o Príncipe das Trevas. São doze os diabos canônicos: *Astarot*, *Deumus*, *Eurinómio*, *Abracax*, *Beirevra*, *Ucobaque*, *Abigor*, *Amduscias*, *Beemot* (ou *Béhémoth*), *Bael*, *Belial*, *Belfegor*.

<sup>336</sup>*Miguel*, *Rafael*, *Gabriel*, *Uriel*, *Razhiel* ou *Azael*, ou segundo os coptas, ainda *Obihuth*, *Garnabihuth*, *Garnabihel* ...

<sup>337</sup>A primeira referência ocidental é do grego Ctésias, médico de Antaxerxes Mnémon (século IV a.C.). Plínio, o Antigo, também o referencia. Já no livro grego *Physiologus*, do século V da nossa era, é dado como animal simbólico dos atributos sobrenaturais da encarnação milagrosa da virgem Maria, mãe do Cristo.

Só assim os caçadores conseguem caçá-lo». Segundo Jorge Luís Borges<sup>338</sup>, o orientalista Julius Schrader, por volta de 1892, adiantou ser o unicórnio sugerido aos gregos por certos baixos-relevos persas, que representavam os touros em perfil, comum único corno aparente e visível. Mais diz Isidoro de Sevilha, nas *Etimologias*, redigidas em começos do século VII da nossa era, em que é referido que uma cornada de unicórnio costuma matar o elefante. Essa afirmação recorda a análoga vitória de *Karkadan* (rinoceronte) sobre o elefante, na segunda viagem de Sindbad (*As Mil e Uma Noites*, contos populares orientais do século IX da nossa era). Existem muitos testemunhos iconográficos tardo-medievais e renascentistas desta animália.<sup>339</sup>

Muitos e estranhos foram, portanto, os seres imaginários criados desde os mais recuados tempos pelos homens de antanho, para configurar os múltiplos medos, incompreensões, impasses e questionamentos sem resposta que outrora os rodearam, que contudo chegaram agora, aos nossos tempos cépticos, vistos com bonomia, como vernáculas memórias do imaginário primordial do género humano.<sup>340</sup>

Mas a fealdade medieval não se deterá apenas em inexistentes avatares fantasistas e irá ainda interessar-se pelo Mal, como metade axiológica presente nos comportamentos humanos (a par do supremo Bem), atormentando as boas almas como uma realidade cruel da inteira mundividência. Os (alegados) vícios pagãos greco-romanos (transformados pelo sentimento de culpa judaico-cristão em pecados) serão canonizados nos sete PECCATTIS VENIALIBVS, sendo de modo liminar,

---

<sup>338</sup>Jorge Luís Borges, *El libro de los seres imaginarios*, (1968). Sobre os «seres imaginários» inventariados por J.L.Borges, naquela sua obra, afirmou o crítico Carlos Mastronardi: «(...) os animais gloriosos que povoam este formoso livro são reais na medida em que os engendra o espanto, a surpresa, o deslumbramento, o temor, o fascínio, ou o apetite de magia que existe em todos os homens». Aqueles seres estranhos são figuras metafísicas, no sentido mais etimológico do vocábulo, ilustrações do espírito, abstrações, que, ao longo do tempo e na diversidade do espaço, foram sendo engendrados pela fantasia delirante dos homens.

<sup>339</sup>Aparece como símbolo do “amor casto” numa série de tapeçarias denominada *A Caçada do Unicórnio*, tecidas que foram em Arras, na Flandres, no fim do século XV (Musée de Arras, Bélgica). Ou na tapeçaria também tardo-medieval francesa, *Jovem com unicórnio*, tecida em Cluny, no século XV (Musée du Moyen-Âge, Paris). Em princípios do século XVI é representado num trecho de pormenor, entre outros animais (esses representados de modo natural), bebendo água num lago (e assim purificando a água dele) do *Jardim das Delícias* de Hieronymus Bosch, 1504, Museo del Prado, Madrid. Também a sua simbólica pureza foi tema de Raphael Sanzio di Urbino, na obra *Dama com unicórnio*, 1506, obra claramente inspirada no retrato que fez de Eliza Gherardini Del Giocondo, esposa do rico mercador Francesco del Giocondo, Micer Leonardo da Vinci, sua obra-prima conhecida como *Mona Liza (madona eliza)* ou *Gioconda*, obra emblemática do cânone retratista do alto-renascimento. Esta obra de Raphael seria mesmo uma referência directa de citação da obra de Leonardo (Galleria Museo Borghese, Roma). Aparece ainda em obras já do período designado Maneirista, com dois exemplos: *Jovem donzela com unicórnio*, alegoria da castidade, fresco em *tromp-l’oeil*, pintado por Girolamo di Romano, dito Romanino, em 1532 (Castelo del Buonconsiglio, Trento) ou *A virgem com o unicórnio*, fresco pintado por Domenico Zampieri em 1602 (Palazzo Farnese, Roma). É ainda, em heráldica postura rompante, uma das figuras que ladeiam como *tenentes* (simbolizando a Escócia), a par do leopardo (leão inglês), as armas da Casa Real de Windsor, do Reino Unido de Grã-Bretanha.

<sup>340</sup>Matéria de reflexão, análise e interpretação de um cientista humano da área epistemológica da Psicologia Analítica, o psicanalista do inconsciente colectivo, Gustav Jung, que historia a análise, do ponto de vista simbólico, todo esse conjunto de abencerragens inventados pela caprichosa mente humana. Leiam-se as suas obras *O Homem e os seus Símbolos*, (1966), *Psicologia e Alquimia*, (1953), *Os Arquétipos e o inconsciente Colectivo*, (1918), *Psicologia do inconsciente*, (1912).

condenados às Trevas, aos *Apocalipses* e ao *Armagedão* da iconografia sacra. E os *Quatro Cavaleiros do Apocalipse* serão convocados, na qualidade de guardiões maléficos, para guias das “manadas” de danados. O feio e a escatologia mais abjecta e ameaçadora dominam as representações iconográficas medievais que têm o seu apogeu de figuração bizarra no fatal “O Juízo Final”, grande cena de trevas, iluminadas apenas pelos fogos-fátuos subterrâneos, e assombrada por medonhas figuras diabólicas.

– 3.9 – Um feio tardo medieval comum aos artistas refratários à nova ordem artística do renascimento italiano.

Outro tema recorrente nos reportórios medievais, apelando para imaginação do fantástico, é o das “Tentações de St<sup>o</sup>. Antão”. Mais uma forma alegórica de expressar um temor finalista, sentido por altura dos derradeiros idos da medievalidade tardia, em que um futuro caótico é pressentido com horror generalizado. São obras que expressam um exuberante feio artístico, que poderemos chamar milenarista. A par dos Juízos Finais, e das visões dos fogos do submundo, Infernos imaginados, Hades multiplicados em aterradores incêndios e lavas incandescentes, mostrando uma imaginação “geológica”, expressa em sugestivas alegorias. A arte fantástica flamenga quatrocentista e quinhentista imaginará o feio que preenche todas as comarcas do Inferno, por meio das figuras estranhas e inquietantes dos retábulos dos dois grandes visionários da Flandres, Jerohan (Van Acken) dito Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel (Van Breda), o Velho. Animais medonhos envolvem, ameaçadores, o imaginário delirante do eremita Santo Antão.<sup>341</sup> O tema das Tentações de Santo Antão pertence ao reportório comum de

---

<sup>341</sup>Um dos temas mais recorrentes da história da pintura, conformando uma *diacronia antonita* ainda não suficientemente estudada, explorada, divulgada. Tema escatológico que interessou o grande escritor francês, uma das penas vanguardistas da segunda metade do século XIX, Gustav Flaubert, *La Tentation de Sainte Antoine*, 1874, foi assunto explorado por muitos e diversificados pintores, a saber: Martin Schongauer (1430-1491), Bernard Parentino (1437-1531), Jerohann Van Acken, dito Hieronymus Bosch (1450?-1516), Mathias Grünewald (1455-1528), Quentin Metsys (1465-1530) de parceria com Joachim Patinir (1480?-1550), Lucas Cranach, O Velho (1472-1553), Miquelângelo Buonarroti (1475-1564), obra da juventude, cópia transfigurada de Martin Schongauer, Nicholas Manoel Deutsch (1484-1530), Herri Met De Bles ou Herry de Patinir e Civetta, (1489?-1550), sobrinho e parceiro de Joachim Patinir, Jean Mandyn (1500-1560), Pieter Brueghel Van Breda, O Velho (1530?-1580?), Martin de Vos (1531-1603), Pieter Brueghel, o Novo (1564-1638), François Monsù Desidério (1580?-1640?), Jacques Callot (1592-1635), David Teniers (1610-1680), Salvatore Rosa (1645-1673), Henry Fuseli (1741-1825), Francisco de Goya (1746-1828), William Blake (1757-1828), Antoine Wiertz (1806-1865), Gustav Moreau (1826-1898), Arnold Böcklin (1827-1901), Félicien Rops (1833-1898), Paul Cézanne (1839-1906), Odilon Redon (1841-1916), James Ensor (1860-1949), Max Beckmann (1884-1950), Diego Rivera (1886-1937), Marc Chagall (1887-1985), Giorgio De Chirico (1888-1947), René Magritte (1889-1967), Alberto Savínio (Andrea De Chirico) (1891-1952), Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), Salvador Dali (1901-1989), ou os portugueses Cândido da Costa Pinto (1911-1976), Antonio Dacosta (1914-1989), João Hogan (1914-1988), Lima de Freitas (1927-1998), António (Santiago) Areal (1934-1978) a António Quadros (1933-1994).

toda uma geração de artistas norte-europeus, flamengos e germânicos<sup>342</sup>. O feio infernal será o tema recorrente dos painéis direitos dos trípticos de Hieronymus Bosch<sup>343</sup>. O feio macabro será o motivo explícito - uma guerra final de esqueletos e de condenados - de uma célebre obra, de Pieter Brueghel<sup>344</sup>. O feio será também um tema omnipresente nas obras dos chamados proto-expressionistas da velha escola alemã: Martin Schongauer, Ürs Graf, Lucas Cranach, Mathias Grünewald, Hans Baldung Grien, Joachim Patinir, Nicholas Manoel Deutsch. Para além dos animais fantásticos, horríveis e medonhos, como espectros de pesadelo, também a morte e a finitude humana serão motivo de desencantada reflexão icónica, sendo representado o mostrego final em companhia de raparigas jovens de belos corpos nus, para contrastar absolutamente as belas cores da vida com o fim derradeiro. De Mathias Grünewald é impressionante a tábuca com a pintura dos *Amantes Mortos*, representação do casal humano como avatares cadavéricos, em decomposição, as peles secas, enrugadas e lívidas, as faces com esgares, bocas abertas e desdentadas, os corpos trespassados por serpentes, insectos e vermes necrófagos, um sapo junto da zona pélvica da mulher, as mortalhas seguras pelas mãos, mas desnudando o "resultado físico final que nos espera a todos". Do mesmo mestre, *As Três Idades da Vida e a Morte*, pintura de forte expressão representando a mulher, na infância, na idade madura e na decadência geronte, acompanhadas pelo cadáver antropomórfico segurando uma ampulheta, símbolo da antropofagia feita pelo tempo, significando ao espectro da Morte<sup>345</sup>. O mesmo tema interessou a Hans Baldung Grien que o pintou com notável expressão e com as mesmas efígies, explorando o mesmo grave motivo de severa reflexão existencial<sup>346</sup>. Semelhante interesse de reportório são as gravuras a água-forte *O Beijo da Morte* (a morte abraça e assedia despidoradamente uma jovem mulher), ou a *Alegoria da Morte*, da Nicholas Manoel Deutsch, *La Femme et la Mort* (a morte atacando uma jovem desnuda), as várias associações de uma jovem nua, na plenitude das suas formas físicas e a morte, dos desenhos e gravuras de Hans Baldung Grien, antecipando a notável série de xilografias de Hans Holbein, o Jovem (1497-1543) de que falaremos mais adiante. São as formas encontradas de exorcizar

---

<sup>342</sup>São um tema muito apreciado por Filipe II de Espanha, I de Portugal, que terá adquirido várias obras, tanto a Mathias Grünewald como a Hieronymus Bosch, e por ser seu espólio em Portugal, o célebre tríptico das *Tentações de Santo Antão* deste último mestre enriquece o acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, vulgo Museu das Janelas Verdes, Lisboa.

<sup>343</sup>Vários são os exemplos de trípticos deste pintor flamengo, coleccionados pelo grande Mecenas que foi Filipe II de Espanha, (Filipe I de Portugal) o mais culto e requintado soberano da Dinastia Habsburg-Áustria, e que muito cedo vieram a pertencer ao acervo do Museo del Prado, Madrid.

<sup>344</sup>Pieter Brueghel, *O Triunfo da Morte*, 1562. Obra o acervo do Museu do Prado, Madrid.

<sup>345</sup>Obra do acervo do Museu do Prado, Madrid.

<sup>346</sup>Hans Baldung Grien, *As Três Idades da Vida e a Morte*, Kunsthistorisches Museum, Viena.

os medos, tão comuns de uma necrofobia generalizada, o horror mórbido e obsessivo à morte e aos corpos dos cadáveres, tão quotidianos por estes tempos.<sup>347</sup> Outro tema de grande expressão, por estes tempos, é a cena do casal inicial do bíblico *Éden*, humanos tragicamente humanos, sempre representados na cena da “tentação”, representação da triste condição existencial do género humano, espécie consciente da sua fragilidade dependente de meras marionetas precárias do bonecreiro universal. Os corpos nus de Adão e Eva serão ainda expressivamente tratados (com um gosto que hoje poderemos chamar de proto-expressionista) pelos mestres Lucas Cranach (autor de várias tábuas pintadas com o casal do *Génesis*), Nicholas Manoel Deutsch e Hans Baldung Grien. Émulos dos formidáveis corpos nus do monumental par do *Paraíso Terreal*, o casal primeiro, pintado pelo genial pintor alemão Albrecht Dürer<sup>348</sup>.

– 3.10 – Um outro feio tardo-medieval, impressionante pela compaixão provocada pelo explícito espectáculo da dor: uma crucificação proto-expressionista.

Um outro feio tardo-medieval, impressionante de uma violência extrema, num processo de enfatizar, devotio moderna, a humanidade de Cristo: uma crucifixão (que poderemos chamar de proto-expressionista). Notável pintura destes tempos memoráveis a terrível Crucifixão do célebre Retábulo de Isenheim, de Mathias Grünewald, patética exposição do corpo de Jesus Cristo, profundamente tenso, com deformações, feridas, pústulas e chagas, a cor da pele com a lividez de cadáver e pontualmente macerada pelas chicotadas da flagelação, o sangue jorrando das feridas das mãos e do peito, as mãos crispadas pela dor da agonia, os pés retorcidos e deformados pelo peso do corpo morto, os cravos de ferro prendendo mãos e pés, a cabeça coroada de espinhos aguçados e agressivos, escorrendo sangue, pendendo já sem vida, a boca aberta num esgar incontrolado. Com um fundo de um negrume de trevas conforme com o dramatismo da cena, é uma pintura executada com um verismo de cruenta minúcia<sup>349</sup>. Será a matriz exemplar dos inúmeros cristos crucificados, de semelhante e compungente cena de paixão e morte sangrenta, que irão reproduzir-se por toda a Europa barroca.

---

<sup>347</sup>Serão a matriz de futuras incursões em temas de semelhante pendor escatológico, que irão proliferar com grande protagonismo artístico, nos fins do século XVI, no século XVII, chegando mesmo aos primórdios do século XVIII, os *memento-mori* e as *vanitas*, como veremos na altura própria.

<sup>348</sup>Albrecht Dürer, *Adão e Eva*, 1502, Museo do Prado, Madrid.

<sup>349</sup>Mathias Grünewald, *Retábulo de Isenheim*, 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar. As outras tábuas do verso, menos interessantes em termos de inovação artística, têm pintados outros temas sacros. Curiosos são os volantes laterais pintados com uma das mais estranhas e horríveis cenas das *Tentações de Santo Antão*.



### – 3.11– O feio nos cadernos de desenhos de Leonardo da Vinci.

Leonardo é o melhor exemplo, o mais paradigmático, da justaposição no mesmo pensamento estético, no mesmo discurso artístico, da extrema contradição entre a beleza mais elevada, mais angelical, mais ideal(ista), e (a par) a mais bizarra e bruta fealdade humana. O genial mestre renascentista criou tipos e modelos ideais, sublimes, arquétipos de uma serena beleza «platónica», clássica e pessoal a um tempo, com a mesma obsessiva caracterização fisionómica que lhe é peculiar e que ficou dele emblemática – os célebres sorrisos enigmáticos e a expressão cândida dos olhares em escorço.

E, no entanto, foi também um controverso aristotélico, teimando sempre em descrever o que de finito, mutável e humano existe na beleza, no Belo. Sendo um prosaico experimentalista, com uma sólida sabedoria empírica (um saber todo de experiência feito), compensando com contínuo e árduo estudo os etéreos e contemplativos voos de esteta idealista, mostra nos seus «Cadernos de Desenhos» (de cerca de 1494 a 1510), uma outra face, inesperada e sombria, do seu universo estético, completando um inteiro quadro dicotómico, um todo completo de luz e sombra, clara dualidade de contrários.

Descobertas entre as fascinantes folhas de comentários daqueles célebres cadernos, secretos manuscritos que o mestre tinha escondido, com cautela sensata, das mentalidades fechadas do seu tempo,<sup>350</sup> surpreendem-nos e maravilham-nos os seus minuciosos desenhos, de insuperável e virtuosa mestria gráfica, de uma curiosa série de caricaturas grotescas e alegorias macabras, contrastando com toda a serenidade clássica da sua obra mais conhecida, consagrada e convencionalmente considerada.

Magníficas obras gráficas de risco poderoso e ágil, parecendo ter tido alguma significação de (subliminar) crítica política, que por enquanto nos escapa, ainda hoje, e que nos parece que terão sido sobretudo, para o «divino mestre», para além de um exercício de observação curiosa e atenta e de preservação memorial de tipos exrtrvagentes que conheceu e dos quais guardou registo, excelente ocasião de manifestar exuberantemente a sua invulgar curiosidade intelectual, a sua alargada abrangência de interesses e um surpreendente e inesperado gosto pelo bizarro. Já estamos, por estes exemplos da curiosa atenção registadora do mestre, bem longe da

---

<sup>350</sup>Sábia e arguta prudência: os próprios comentários escritos em cursiva e enigmática grafia invertida, apenas legível pela simetria reflectida de um espelho.

fealdade propositadamente associada ao medo que se quer provocar nos intrusos do mecânico dragão barulhento colocado à porta do seu atelier, em tempos anteriores.

Numa das alegorias podem ver-se duas bruxas sentadas num sapo gigante, enquanto uma terceira cavalga um esqueleto. Há também monstros bicéfalos e seres ameaçadores e selvagens, que se ferem, agridem e distendem ao acaso, personagens de um autêntico pesadelo, desenhadas no traço rápido e nervoso que o esquerdino genial reservava aos temas que mais verdadeiramente lhe interessavam. E há ainda as tão comentadas caricaturas, que logo quando foram descobertas, pouco depois da sua morte, maravilharam tanto todos os que as viram e foram depois tão apreciadas, consideradas que foram entre as suas obras mais originais – mais modernas – as quais se foram reproduzindo, ao longo dos tempos, por outros grandes artistas, abertas em numerosas gravuras que serviram de modelo a inúmeras outras obras. Foram, com toda a razão, consideradas altamente significativas, por desvendarem facetas essenciais do génio leonardesco, ao denunciarem alguns dos aspectos mais sombrios e misteriosos da sua personalidade. Sobretudo reflectem claramente o seu estranho gosto (mórbida curiosidade) pelas anomalias, pelas patologias, pelos caprichos e excentricidades da natureza. Giorgio Vasari conta-nos como o Mestre seguia durante um dia inteiro, a fim de fixar bem na memória para depois reproduzir fidedignamente, as deformidades daquelas desgraciosas e desajeitadas criaturas de triste figura, com traços excêntricos, fisionomias bizarras, aspecto feio e disforme. Sabemos que chegava a tomar notas das moradas daqueles desgraçados marginais, horrendas figuras que lhe haviam interessado particularmente.<sup>351</sup>

Esses inúmeros registos gráficos de «Mícer» Leonardo di Sir Piero, burlescas caricaturas de estranhíssimas criaturas, velhos anciões com múltiplas deformações, cabeças e rostos de homens idosos, calvos e pelados, de sobrancelhas franzidas, o nariz e o queixo em forma de rabeca, aquilo que a uma visão menos atenta parece ser apenas exagero caricatural, mas que é tipológico e imediatamente simbólico de atitudes e expressões exaltadas de um incontornável «furor poético». Esses traços rudes, grosseiros, brutais, fortemente acentuados, lembram, ao mestre florentino, formas simbólicas de força e vontade, que ele confronta por vezes, para lhe estremar a expressão, com outro totalmente diverso perfil de uma beleza solar, luminosa, o do jovem efebo («Velho e Salai»). São as «pictografias impulsivas» do subconsciente de Leonardo, as duas contrárias imagens tipo, que a sua hábil mão desenha quase

---

<sup>351</sup>«Giovaninna, fantastica creatura, nell'Ospedale di Sancta Caterinna».

inconscientemente, enquanto o pensamento se abstrai e deambula, sendo, para a moderna crítica de arte, de uma importância fundamental para julgar a essência (figurada) de um pujante pensamento estético, do qual o estatuto de precariedade de esboço não deve diminuir o significado. Viris ou efeminadas, essas imagens simbolizam os dois aspectos contrários, contraditórios (dialécticos) da natureza íntima daquele criador, passíveis de generalizar a muitos outros mortais menos dotados de talento e génio.

Aquelas bestiais feições<sup>352</sup>, crispadas fisionomias traduzindo força e energia animal, serviram seguramente ao «Mestre» como fortíssima sugestão visual para outras posteriores e ousadas associações, tanto para tumultuosas, enérgicas e movimentadas composições, como a da «Batalha de Anghiari»<sup>353</sup>, como também para modelo ideal para trabalhos de artes decorativas, das couraças bélicas aos frisos arquitectónicos, chamados que foram de brutescos (ou grotescos), exótica afirmação do «feio na arte renascentista», bestiários decorativos revivalistas de outras tantas faunas fabulosas, que tiveram os primeiros e áureos dias na Roma clássica, vistos agora com mais prosaico uso. Moda, gosto, espírito lúdico, citação elegante, erudita, requintada, é toda a antiga mitologia clássica que é revisitada, vista agora como forma apelativa metafórica, alegorista, de motivar as virtudes cívicas e a perfeita e moderna urbanidade, e sobretudo de apregoar uma superior cultura humanística. Ou mesmo como atitude emblemática, essencialmente decorativa, de estabelecer padrões eruditos e socialmente elevados («saber é poder» escreverá nos seus apontamentos, Leonardo da Vinci).

Demonstram ainda os ditos «Cadernos»<sup>354</sup> o seu vivo interesse pelos aspectos mais brutais e sórdidos, mas também mais realistas, positivos, físico-materiais,

---

<sup>352</sup> Talvez mesmo arremedos humanos de cabeças de animais, antecipando de mais de meio-século as primícias da *Physiognomia*, estudo proto-científico avançado pelo napolitano Giovanni Battista della Porta, pelos idos de 1586.

<sup>353</sup> Grande cena parietal representando a vitória dos florentinos sobre os milaneses na dita refrega bélica, pintada em 1505, numa técnica inovadora mas arriscada e com resultados incertos, sobre o estuque da Sala del Gran Consiglio, salão nobre das reuniões da vereação governativa florentina, do Palazzo Vecchio de Florença, abandonada pelo mestre no ano seguinte, ficando apenas no estágio de esboço. A obra foi encomendada pela Signoria de Florença, em competição com o seu rival, cerca de vinte anos mais novo, Michelagnelo di Sir Lodovico Buonarroti Simoni da Canossa, a quem foi destinada a parede fronteiria, este com a Batalha de Cascina, em que os florentinos derrotaram os pisanos, e que este artista também não acabou. Em 1563, foi escondida por nova parede que foi pintada em afresco pelo arquitecto, pintor e ensaísta biógrafo Giorgio Vasari, que deixou pistas sobre o que, contra a sua mais íntima vontade, estava tapando (*cerca trova*). Em 1565 o cartão inicial da obra, a maior do mestre florentino, perdeu-se, mas os esboços preliminares foram reproduzidos em 1603/04, por uma cópia fidedigna feita a carvão, bico de pena e tinta, por Pieter-Paul Rubens, que assim preservou a memória da pintura, tornando-a ainda muito conhecida. Recentemente, no pretérito ano de 2012, foram iniciados esforços por especialistas para tentar recuperar a pintura leonardesca subjacente ao posterior fresco de G. Vasari.

<sup>354</sup> Actualmente designados Códices, foram vendidos separadamente pelos herdeiros do grande mestre florentino, os seus discípulos Salai e Francesco Melzi, pertencendo hoje a vários coleccionadores como a Rainha de Inglaterra, o estado francês, a signoria milanesa ou o milionário americano da Microsoft, Bill Gates.

científicos, da humana figura: dos anciãos decrepitos e disformes, das faces de horríveis feições, das cabeças monstruosas (aberrações da natureza), dos corpos degradados, ... volta-se para o interior (mesmo) dos corpos – e logo aparecem os registos veristas, verdadeiros, fidedignos, minuciosos, rigorosos, de cadáveres (dissecados, abertos), de esfolados, de esqueletos.<sup>355</sup>

Por trás de uma insuspeita fachada, de elevada elegância erudita e de sofisticado ambiente cortês, que candidamente o rodeava, vivendo aparentemente animado por uma côrte caprichosa de amigos e criados, descobria-se um misterioso, hermético, secretista, esclarecido e rigoroso homem de ciência, em tempos de alguma barbaridade gregária e controle preconceituoso, em que esse estatuto era, no mínimo, considerado suspeito, um sóbrio e austero abstémio vegetariano, que passava muitas noites esquecido do mundo e de si, totalmente concentrado em estranhas e secretas experiências, dando livre curso à sua inesgotável sêde de conhecer, à sua vivíssima curiosidade especulativa e experimental, dissecando cadáveres, e desenhando-os minuciosamente, mergulhado num repugnante cenário macabro, rodeado dos fétidos odores de uma morgue.

Tanto os desenhos dos cadáveres, dos esqueletos, dos esfolados, como dos estropiados e deformados e das suas caricaturas, são mais realistas do que parece à primeira vista, mostrando que a verosimilhança verista pode ser, paradoxalmente, muito mais fantástica do que o pensamento idealizado da realidade envolvente. E são, ainda, uma tão competente forma de rigoroso registo gráfico científico, tão impressionantemente precoce em relação aos posteriores e mais sistemáticos estudos da ciência da anatomia, como também uma tão sublime forma de desenhar, de uma tal excelência de risco, que por si só chegavam para o considerar como o mais formidável e mais superlativo, o de longe, maior desenhador de toda a história da arte.

Nos nossos tão conturbados tempos, tanto fascinam, pela frescura, pelo rigor e sobretudo pela modernidade, como causam alguma repulsa, ou pelo menos aborrecem a mentalidades mais fechadas e convencionais, A nossa «piedosa» e humanitária época fecha instintivamente os olhos a esses horrores, todo um *pathos* que podemos encontrar em asilos de alienados, em dispensários de gerontes, nos hospitais, nas prisões, nas morgues ... ou mesmo, trivial e quotidianamente, nas ruas. A morte, a doença, a deformação são, em geral silenciadas «piedosamente»,

---

<sup>355</sup>Estudos anatómicos que antecedem, em mais de três décadas, os estudos pioneiros do «pai» da anatomia científica, Andrea Vesalius, autor do livro fundador *De Humani Corporis Fabrica*, de 1543.

psicologicamente interiorizadas, banidas do nosso normal convívio, mas também, paradoxalmente, mostradas despididamente, enfatizadas e banalizadas pelo patético espectáculo diário dos média – o excesso icónico, como sucedâneo hiper-moderno dos circos e feiras de excentricidades que se multiplicaram desde o século XVI tardio, pelos séculos XVII, XVIII e XIX, aos quais o voyeurismo mórbido ia ver o estranho e bizarro para se excitar, «homens-elefantes», «mulheres-de-barbas», gente peluda, irmãos siameses, anões, gigantes, liliputianos, obesos XXL e outras excentricidades e aberrações – espécie de «gabinetes de curiosidades» ambulantes.

### – 3.12 – O feio nas margens do cânone, no início da Idade Moderna.

O feio na Idade Moderna será descoberto nas margens do cânone dominante do período de grande apogeu criativo – a Renascença italiana – que veio revolucionar (ou talvez, melhor dizendo, inovar e fazer evoluir) a arte que se produzia pelos anos finais da medievalidade. Uma paradoxal existência de um feio artístico no "mundo da perfeita beleza" do *cinquecento* (uma época de excelência da razão ordenadora apolínea) irá, contudo, ser exuberantemente marcada por novíssimos monstros modernos, rivalizando em extravagância perturbante com os, por esses idos redescobertos, grotescos das antigalhas romanas. Uma nova consciência da dualidade da vida: o Bem e o Mal. O Bonito (a Beleza-bonita) e a Fealdade (a Beleza-feia) serão ambas transfiguradas nas obras dos artistas desses idos prodigiosos. Um feio, de registo eloquente, pelo processo verista de reprodução fidedigna figurada, é bem patente nas caricaturas e nos desenhos grotescos de Leonardo da Vinci.

O genial mestre renascentista florentino, Leonardo da Sir Piero, terá perfeita consciência de dever também representar a fealdade do mundo e dos homens existente na vida. Essa “metade do Belo”, o feio (uma espécie de beleza noturna e sombria) posto a par do Bonito, já era uma realidade considerada relevante e digna de figurar nas suas obras, por vários autores do primeiro renascimento.<sup>356</sup> São exemplos paradigmáticos desse interesse iconográfico o *Retrato de velho com o neto*, pintura a óleo sobre tábua, de Domenico Ghirlandaio<sup>357</sup>, ou o *Velho e Jovem*

---

<sup>356</sup>A introdução do bonito e do feio *vis-a-vis* faz-se segundo uma tradição iconográfica remota, tema recorrente e inúmeras vezes repetido do mundo grego antigo, desde Píndaro, para quem a beleza bonita acompanhava sempre a juventude e a fealdade a velhice. Ágaton representa, no *Simpósio* de Plotino, *Eros*, a deidade do amor como um *putti* eternamente jovem e bonito. E a velhice é vista como decadência, decrepitude e progressão escatológica da beleza bonita da juventude.

<sup>357</sup>Circa 1490, (Museu do Louvre, Paris)

*afrentados de perfil*, desenho a sanguínea, de Leonardo da Vinci.<sup>358</sup> . Do genial mestre renascentista é muito conhecida uma caricatura de uma mulher muito feia, mas de subida hierarquia social, tendo em conta o requinte das vestes e adereços ricos, desenhada nos seus (já citados) cadernos, e que serviu de modelo a uma «pintura do feio» atribuída ao pintor Quentin de Metsys.<sup>359</sup>

O feio artístico irá ganhar protagonismo e agigantar-se após o choque de espanto estético que trouxe a *terribilità* do colossal, ameaçador, agónico e doloroso *Juízo Final* miquelanesco<sup>360</sup>. Também arroláveis como feio artístico pela sua estranheza caprichosa são as decorações quinhentistas de brutescos, grotescos: o feio dos bestiários decorativos renascentistas, um dos resultados mais explícitos do revivalismo das faunas mitológicas antigas e outros animais fabulosos, dragões e unicórnios, e dos híbridos como referência e citação dos grutescos (brutescos ou grotescos) decorativos da *Domus Aurea* romana.<sup>361</sup> O feio será também a nomeação de uma “descoberta”, feita pelos surrealistas novecentistas, das estranhas obras de bizarria singular, encomendadas pela Família Imperial Austro-Húngara, dos Reis-Imperadores da Sereníssima Casa de Habsburg, o alegorista singular que foi Giuseppe Arcimboldo, com as suas insólitas e inquietantes composições híbridas, compósitas, metamórficas (e metafóricas): as *Estações do Ano*, os *Ofícios*, as *Profissões*, as *Corporações Guildas*, identificadas por alegorias, antropomórficas,

---

<sup>358</sup> 1500/1505, (Galleria degli Uffizi, Florença).

<sup>359</sup> *Mulher grotesca*, também conhecido como *A Duquesa Feia*, 1525/30, National Gallery, Londres.

<sup>360</sup> Encomendado pelo papa Clemente VII, mas apenas concretizado no pontificado do sucessor, Paulo III, é o poderoso afresco pintado pelo escultor (e pintor) Michelangelo Buonarroti, génio maior do chamado Alto Renascimento, medindo as colossais dimensões de 13,7 metros de altura por 12,2 metros de largura, pintado na parede do altar da Capela Sistina. A grandiosidade sublime da obra, na qual o grande mestre pode expor, sem constrangimentos nem direcções indesejadas, a afirmação plena da sua personalidade dramática, pontuada ironicamente pela pele arrancada do martírio de São Bartolomeu, cujo rosto é o seu auto-retrato, mas sobretudo pela horrível representação da queda fatal dos danados, condenados com severidade implacável, acentuada pelos contrastes icónicos, fez que a grandiosa obra se tornasse o modelo de todo um espírito patético de grande dramatismo satúrnico que alimentou uma geração de artistas, os pintores do Tenebrismo. Do maior expoente do Tenebrismo, o iniciador do movimento e sensibilidade estética, Michelangelo Merisi ou Amerighi, dito Caravaggio, existe uma obra-prima da *fealdade* artística, superiormente pintado, retrato da *Medusa*, as horríveis serpentes da narrativa mitológica coroando um rosto com um esgar de expressão ameaçadora, um olhar aterrador, as serpes contorcendo-se, o sangue jorrando solto do pescoço decepado: *A Cabeça da Medusa sobre o escudo de Perseu*, óleo sobre tela montada em tábua circular de carvalho roble, 1597, Galleria dei Uffizi, Florença. Também é conhecida uma pintura terrível sobre o mesmo tema, a cabeça decepada da *Medusa*, do seu sangue nascendo e proliferando asquerosas serpes miniaturais que vêm multiplicar as adultas da cabeleira monstruosa da *Górgona* mortal, a face lívida e tensa, os olhos muito abertos e revirados a língua mordida pelos dentes, da autoria do grande Mestre Barroco Pieter-Paul Rubens. *A cabeça da Medusa*, 1618, Kunsthistorisches Museum, Viena.

<sup>361</sup> Na sequência da sua espantosa descoberta durante as campanhas arqueológicas de 1480. Como já é citado atrás, quando se fala da fealdade antiga. As estranhas e bizarras pinturas de frisos com as figuras que ficaram conhecidas por grotescos, incluindo figuras híbridas, parte antropomórfica e parte vegetalista, inspiraram os frisos pintados que delimitavam as pinturas de grande aparato das *stanças*, salas de despacho e de grande cerimonial dos Palácios do Vaticano, da autoria de Raphael, o terceiro grande mestre da tríade superlativa do alto-renascimento, sendo também fonte de inspiração certa para alguns artistas posteriores, já designados maneiristas, como Júlio Romano, Agnolo Bronzino, ou mesmo Giorgio Vasari, que usaram aqueles motivos decorativos em diversas pinturas parietais e cúpulas e tectos de diversas *villas* patricias dos arredores de Roma e de Florença.

compostas com os mais estranhos elementos, mas com um nexo de associação próprio entre si, em cada composição específica.

Pelo mesmo tempo e nos idos seguintes, alvares do século XVII, outros fenómenos de fealdade artística são de registar: a arte auricular e os gabinetes de curiosidades naturais. «Arte auricular» se chama a um peculiar estilo usado no século XVII, sobretudo nas artes gráficas, integradas na publicação dos livros da tipografia dos caracteres móveis de metal, patente em inúmeras gravuras a água-forte, como elemento estético autónomo, ou como caprichosa ornamentação de cartelas de aparato para rodear rostos de edições, ou mesmo alegorias da ilustração. É assim chamado pela similitude das formas usadas com as dos pavilhões auriculares humanos. O mesmo capricho de formas estranhas, contorcidas entre si, das cartilagens da orelha humana. Representam a prova do conhecimento generalizado e o interesse crescente pela anatomia humana, na sequência dos aturados estudos testemunhados pelos minuciosos desenhos (rigorosos de excelência gráfica) da autoria de Leonardo da Vinci, que nos deixou plasmados nos tão já citados cadernos, ou ainda na obra seminal *DE HUMANI CORPORIS FABRICAE*, de Andreas Vesallius, (1514-1564) anatomista e fisiologista, chamado que foi “o pai da anatomia moderna”.<sup>362</sup> O outro fenómeno citado, da mesma época, é o gosto bizarro que tiveram os senhores da nobreza centro-europeia, a exemplo da família imperial dos Habsburg, de criar, nos seus palácios, compartimentos estranhos, onde colecionavam, com curiosidade pré-científica, bestiários e colecções de bichos estranhos e monstros de *mirabilia*, que vieram a ser conhecidos por *Gabinetes de Curiosidades*, ou também designados «Quartos das Maravilhas».<sup>363</sup> Eram lugares que continham colecções de uma

---

<sup>362</sup>Foi inventado, nos primórdios do século XVII, pelos irmãos ourives, flamengos, Paulus e Adam Van Vianen. Identificada esta expressão artística, gráfica e plástica, com um misto do *diseño artificiale* e do *diseño fantastico*, conforme o estipulado pelo pintor e tratadista Tadeo Zuccari (Zuccaro ou Zucheri) (1524-1566), duas das três especialidades (ainda com *il disegno naturale*) do *diseño externo* (o explícito), que é a aplicação concreta do *concetto* (a concepção, a ideia) dos artistas das várias artes, no seu tratado *L'Idea degli Pictori, Sculptori ed Architeti*, 1548: «*Il disegno esterno si fa per tre manieri: il disegno naturale, il disegno artificiale, il disegno fantastico*». No caso um misto de *diseño artificiale* (que usa a memória da natureza para criar imagens artísticas propostas pela mente) e o *diseño fantastico* (que é o que cria todas as fantasias, *capricci*, *invenciones* estranhas, bizarras). O flácido e sinuoso das formas carnudas era muitas vezes contorcido em formas de máscaras e em ornatos heráldicos, como podemos ver no livro publicado pelo desenhador Friedrich Unteutsch, *Zieratenbuch Neues*, (Livro da Ornamentação Nova) 1650. O estilo generalizou-se e foi adoptado também por marceneiros e entalhadores dos Países Baixos e da Alemanha. É considerado o antepassado directo do interesse naturalista, fantasista e caprichoso, do estilo barroco, que vingou pelos finais do século XVII e por todo o século XVIII.

<sup>363</sup>As primeiras colecções com carácter museológico, precursoras directas dos actuais museus (de artes, de ciências, de antropologia e etnografia e de várias outras substância colecionável e musealisável). Apareceram e espalharam-se por toda a Europa, pelos idos pós-renascentistas e tiveram um papel significativo no desenvolvimento da ciência e do conhecimento em geral. Dos *Cabinets of Natural Curiosities*, Gabinetes de Fenómenos e Aberrações, Colecções de Curiosidades e Gabinetes Bizarras, o mais remoto foi construído por Ole Worm (1588-1654), famoso «gabinete de curiosidades da natureza» cujo inventário foi publicado em edição póstuma em 1655, sob o título de *Museum Wormianum*. Deu origem ao *Kunstkammer* de Copenhagen, criado um

multiplicidade de objectos raros, estranhos, não raramente aberrantes, espantosos, bizarros, de animais, conchas, fósseis, plantas, minerais, etc., de patologias, de seres invulgares, de criaturas inimagináveis, insólitas e surpreendentes, monstros e bestas terríveis, aberrações da natureza, abortos, ou outras alteridades extremas da diferença radical, enquadrados nos três ramos da biologia considerados na época, *animalia*, *vegetalia* e *mineralia*, além de mais três secções, agrupando plantas e animais estranhos e totalmente desconhecidos das mais remotas e inóspitas paragens, *exotica*, e máquinas mecânicas e instrumentos científicos, *scientifica* e objectos manipulados, modificados ou criados por acção humana, *artificialia*. O gosto por estas colecções deveu-se à generalizada e crescente curiosidade, nascida das grandes explorações e descobrimentos efectuados no século anterior: todo um mundo de seres de grande estranheza exótica, (monstruosos, colossais, aberrações, abortos, anomalias) encontrados na pluralíssima bio-diversidade da Natureza. São considerados os precursores e antecessores directos dos museus, tendo tido um papel fundador fundamental para o desenvolvimento dos futuros Museus de História Natural, para o desenvolvimento científico das ciências naturais e mesmo para alguns conhecimentos muito especializados, como a paleobiologia e o estudo dos fósseis, ou o estudo sistemático dos fenómenos invulgares da natureza, como o conhecimento especializado da teratologia, estudo sistemático e experimental das anomalias, malformações e deformações, monstros bizarros e monstruosidades em geral.<sup>364</sup> Como comentário pertinente poderemos talvez afirmar que, se em tempos remotos a ideia estética de feio, ainda que identificada na grécia antiga com a ideia ética de mal, se manifestava e multiplicava em formulações provocadoras de medos e receios em antagonistas e intrusos, ou na identificação sincrética do desconhecido e insondável, ou ainda na impotência perante a adversidade natural, foi crescente o seu enquadramento ético e o alargamento do interesse cognitivo (e estético) a todos os fenómenos da realidade vivida.

---

ano antes. Sir Hans Sloane (1660-1753) reuniu um dos maiores gabinetes de curiosidades do mundo, que foi a origem do Museu Britânico, fundado no ano da sua morte, a 7 de Junho de 1753.

<sup>364</sup>Primeiríssima colecção de espécimes que irão, mais tarde, ser estudados com sistematização e classificados pela *teratologia*, parte da embriologia, subdisciplina científica da biologia, que estuda os desenvolvimentos anormais e os defeitos congénitos de conformação dos seres vivos, ciência biológica que estuda o geral das monstruosidades e anomalias naturais (do grego *teratologia* – *terato*, «monstro» e *logia*, «estudo, conhecimento»). Ole Worm (1588-1654) foi um dos primeiros coleccionadores de «maravilhas naturais», tendo constituído um famoso Gabinete de Curiosidades, cujo inventário ilustrado com gravuras a água-forte, foi publicado com o título *Museum Wormianum* (ou MUSEI WORMIANI HISTORIA LUGD. BATAVORUM EX OFFICINA ELSEVIRIANA). Em 1655. Sobre monstros e aberrações naturais devem-se ainda citar dois livros do naturalista italiano Ulisses Aldrovandi" *Monstrorum Historiae cum Paralipomensi historiae omnium animalium*, 1642, e *Serpentum et draconum historiae libri*, 1640.



– 3.13 – Um feio macabro no século XVII.

Um feio artístico característico do século XVII será também o que mostra explicitamente aspectos da finitude humana, geralmente relacionados com o erotismo e o seu contrário anímico, a morbidez agónica. *Eros* e *thanatos*, são os perfeitos contrários da repetida luta de desígnios dos estados de alma do género humano, sob a forma de *vanitas*, de *memento-mori*, de *danças macabras*. Modelo paradigmático muito recorrente e prolixo, particular forma de encenação retórico-alegórica, foi tema "na moda" pelos fins do século XVI e por todo o século XVII, e mesmo ainda glosado tardiamente no início do século XVIII, por toda a Europa. Teve o género uma enorme divulgação, enquanto "ilustração intelectual" em voga, nos Países-Baixos pelos anos de 1620 e seguintes, interpretado de maneira muito singular pelos artistas da Escola de Leyden.

As mais remotas *vanitas*, ou melhor o seu "antepassado directo", os *memento mori* (recorda a morte), a representação solitária da caveira, são ainda do século XV, flamengos, executadas em geral no verso dos volantes dos trípticos, sendo depois acrescentadas com os objectos mundanaes em sugestivas composições (já verdadeiras *vanitas*), com a sua grande divulgação posterior ao Concílio de Trento e às convulsões reformistas/contra-reformistas, meados e finais do século XVI, correspondendo também ao ambiente da *terribilitá* nascido do (já atrás citado) exemplo edificante que foi o monumental *Juízo Final*, de Miguel Ângelo Buonarroti, da Capela Sistina, do Vaticano, tendo-se desenvolvido o seu gosto estranho, que atravessa os vários estilos por toda a Europa – Inglaterra, Alemanha, França, Espanha, Itália, Flandres, Países-Baixos, (do tenebrismo aos primórdios do barroco e, mesmo, ainda interpretado por alguns mestres do romantismo inicial).

O significado directo e último das *vanitas*, explícitas que são na sua referencialidade óbvia, é sobretudo o de uma advertência séria, severa, um verdadeiro aviso, uma repreensão lapidar sobre a ignorante leviandade das vaidades mundanas. Que têm um fim. É esse o aviso.

A eficácia da advertência é conseguida pelo efeito de contraste violento estabelecido entre o crânio humano, a caveira, epítome de todo o corpo, sinal escatológico óbvio do ameaçador fim dos fins, colocado em evidência de primeiro plano, em recorte contrastante com os objectos que o rodeiam, de ostentação e aparato, de erudição e estudo, de pompa e fausto, de poder e riqueza, de potestade e

soberania, de autoridade e domínio, dispostos em minuciosa e verista composição formal, de apurado sentido lumínico-cénico e forte carga dramática.<sup>365</sup>

Um apelo ao instante arrependimento, pela vacuidade da vida guiada pela mais leviana ilusão. Arrependimento que tarda. E que acorda com o triunfo derradeiro da morte. O severo fim justiceiro a condenar, sem apelo nem remissão, as inúmeras frivolidades mundanas.

São histórias eloquentes, no seu discurso visual de imediata leitura. Narrativas exemplares, com um recorte moral fortíssimo. Registos implacáveis de recriminação ética, com um alcance filosófico que poderemos chamar mesmo de proto-existencialista.

Pretende-se com estas naturezas-mortas de particularíssimo sentido patético, traduzir o discurso melancólico-ascético, contemplativo, estóico, puritano, saído das convulsões ideológicas e religiosas do século XVI, um discurso condenador das satisfações cegas dos prazeres mais primários e sórdidos, dum hedonismo fetichista cada vez mais generalizado. Sinal dos tempos: a modernidade do sentido puritano ordenador (ético, ideológico e religioso) do capitalismo emergente. Uma icónica Justiça Final, expressão sugestiva da ironia última do fim dos tempos! De todos os tempos!

Mórbidos, fúnebres, macabros, tétricos, são bodegones intemporais, porque anunciam a verdade mais radical de todos os tempos, de sempre - a Morte - o fim súbito e derradeiro do epicurismo instante da mundanidade de todos os tempos, que se compraz unicamente e com sofreguidão à precaridade escassa dos poucos momentos agradáveis e felizes da existência, das raras oportunidades de gozo, e deleite.<sup>366</sup>

Os elementos mais constantes do repertório habitual das *vanitas* são, a saber: por um lado, os inúmeros objectos que aludem uma vida terrestre racional-

---

<sup>365</sup>São temas apocalípticos milenaristas, dramaticamente ameaçadores, mais escatológicos que teleológicos (mostrando mais o fim do que eventual redenção), são alegorias terríveis de eficácia significativa, composições muito elaboradas, mas com explícito artifício de citação retórico-moralista, que conseguem invulgar eloquência ao expressar, de modo artístico simbólico, pela pintura, um comentário categórico sobre a sabedoria irónica do "trabalho" da morte, finando cerce a ilusão posta nas vaidades terrenas. *NASCENDO MORITUR* era o aforismo que aparecia em forma de legenda, acompanhando os reportórios habituais de danação: «ao nascer estamos a morrer».

<sup>366</sup>Dos chamados "pecados veniais", os canónicos Sete Vícios. Para os "pecadores" que somos nós todos, na nossa época de hedonismo primário e de oferta fetichista desenfreada, a honesta volúpia dos prazeres que pecam apenas por serem demasiado efémeros. Tudo o que se aprecia, sem freio e pudor, com desbragado hedonismo, num mundo de carnalidades e materialismos primários, doentiamente consumista e fetichista, inundado pelos prazeres mais desatinados. Ao tempo, segunda metade do século XVI o que era condenado severamente pelo puritanismo vigente, era a inconsciência alheada do que por essa altura eram considerados excessos e finitudes várias dos homens, vícios e horrores, paixões desonestas, apetites venais insaciáveis, perigosas e inconfessáveis pulsões libidinais assim como, em geral, a busca desvairada pela saciação imediata e primária dos desejos.

contemplativa: as ciências, as letras e humanidades, as artes, citadas ao modo alegórico por meio dos seus objectos/signos<sup>367</sup>; ou, por outro lado, representando a vida terrestre mais materialista e de prosaico hedonismo, mais voluptuosa e sensual, com a sugestiva citação canónica dos cinco sentidos, ou a acumulação caótica de objectos de amor profano<sup>368</sup>, a citação directa da fortuna<sup>369</sup> e do poder.<sup>370</sup>

O que se perde. A glória e a fortuna, os prazeres mundanais que são deixados para trás com a derrota que a morte impõe, provando que sobre os maiores poderes do mundo, um poder maior, cósmico, sobre tudo impera e comanda.

Ainda elementos característicos das vanitas são toda a sorte de objectos evocando a brevidade da vida física dos prazeres mundanos finados pela velocidade fágica do tempo que tudo traga e envelhece de maneira implacavelmente vil<sup>371</sup>, explicitando enfaticamente a degradação da matéria.<sup>372</sup> Aquilo em que as coisas se tornam. A efemeridade da vida que mal se mostra exuberante de beleza e cor e de excelência de aroma, logo murcha e se fina. Por último, os objectos de maior protagonismo simbólico no todo das composições.<sup>373</sup>

A epifania da morte surgindo gloriosa e triunfante, como derradeira vencedora. Todas as “delícias mundanais” se finando com o passamento derradeiro que ela provoca.

O nome genérico *vanitas* vem directamente do espírito da máxima bíblica VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS (Ecc.1:2) ( vaidade das vaidades, tudo é vaidade). A reflexão sensata sobre a vaidade das coisas terrenas é uma constante do pensamento humano, mas podemos balizar etapas, a partir da representação da *tête de mort*, o crânio humano, a caveira.<sup>374</sup>

---

<sup>367</sup> Livros, quadros, esculturas, máscaras, instrumentos musicais, máquinas e mecanismos científicos.

<sup>368</sup> Como espelhos de dama, colares, pérolas, jóias e outros adornos femininos, e ainda flautas e charamelas, símbolos fálicos e rotundos, que representam os prazeres libidinais e a luxúria.

<sup>369</sup> Moedas de ouro e prata, objectos preciosos, coisas de grande aparato, de ostentação e fausto, ricos panos de armar com as suas borlas de ouro fino, panejamentos drapeados dos mais requintados tecidos, veludos, sedas e brocados, desdobrando os seus bordados de ornato rico.

<sup>370</sup> A coluna de ordem clássica, o trono de potestade, os símbolos das hierarquias seculares, coroas, tiaras, mitras, medalhas e outros adereços de honra, ou ainda armas, armaduras, elmos, escudos, emblemas heráldicos, e toda a parafrenália de instrumentos bélicos e sinais de subida hierarquia. Elementos de uma panóplia simbólica que foram utilizados frequentemente, como formulação icónica imperativa ética (*devotio moderna*), pelos menos desde o aparecimento da cultura do Humanismo, a partir do século XV.

<sup>371</sup> Ampulhetas e diversificados relógios, cronómetros, clepsidras.

<sup>372</sup> Flores, símbolos imediatos da efemeridade e finitude, perdendo as pétalas e definhando, frutos apodrecendo, folhas secando e murchando, pedras desgastadas e rachadas, gretadas, velas apagando-se, cachimbos pousados, ainda e fumegar, taças de vinho tombadas.

<sup>373</sup> A caveira, as túbias, às vezes o esqueleto completo, erguendo muitas vezes uma gadanha ou alfange tétrica, uma arrepiante foice segadora. E inscrições de aviso cruel sobre o fim dos fins, quase todas retiradas do livro sapiencial da Bíblia, o *Eclesiastes*.

<sup>374</sup> Julian Gallego sugeriu que o género *vanitas* poderia nomear-se, de maneira mais precisa e certa como "desengano", palavra-chave para os grandes pensadores do pessimismo espanhol, Doñ Francisco de Quevedo e Baltasar Gracian y Morales. E, no pensamento hebraico antigo, pelo termo idiomático *Qohelet*, que significa

O tema *vaidades* é, por excelência, o de Eclesiastes, o texto bíblico que mais claramente acentua o vazio das coisas mundanas, a fatuidade de inúmeras materialidades, o niilismo derradeiro delas que acontece com a morte, de cada um de nós, de nós todos. Ninguém a ela escapa.<sup>375</sup>

A origem iconográfica mais remota das *vanitas* na arte da pintura encontra-se, seguramente, na sua eleição, como detalhe complementar, mas significativo, integrado na inteira cena de um dos mais nobres temas de uma iconografia edificante: os retratos dos eremitas. Veja-se o exemplo do ambiente frugal e mitigado de clausura anacoreta, do retrato de S. Jerónimo eremita, só, semi-nu e sem a mínima comodidade mundana, apenas rodeado dos livros e folhas volantes, símbolos da especulação intelectual de Doutor da Igreja. E em que o crânio humano e a ampulheta, colocados em primeiro plano, lembram, àqueles doutos e sábios homens de carne e osso, que eles não são nada face ao poder aniquilador do tempo.<sup>376</sup>

O género nasce da dupla filiação ideológica. Por um lado dos círculos humanistas centro-europeus e italianos dos séculos XV e XVI, revisitadores das antigas alegorias *memento mori* dos latinos clássicos<sup>377</sup>; por outro lado, da atmosfera intelectual e religiosa de Leyden, bastião calvinista, que condena com severidade puritana tudo o que é considerado excessivamente hedonista e mundano.

As *vanitas* são a expressão de uma curiosa identificação epocal, de um diversificado ambiente de fenómenos sincrónicos, que cruza transversalmente um contraditório universo das mentalidades, num século de grande cisma religioso, o *cinquecento*, reforma e contra-reforma irmanando-se subitamente numa austera e severa atitude moral, condenadora dos excessos de ostentação material da mundanidade mais despudorada.

---

etimológica e literalmente "vapor de água". Faz parte com água, areia, poeira, pó, cinza, sombra, fumo, vento, aragem, brisa, espuma, nuvem, do repertório inefável dos vocábulos que nomeiam imagens de substância efémera, rarefeita, que ilustram eficazmente a ideia de "fragilidade humana".

<sup>375</sup>Nele se afirma: "Assim como saiu nu do ventre da sua mãe, do mesmo modo sairá desta vida, sem levar consigo nada do que adquiriu" (Ecc. 5:15), ou "onde estão agora as brilhantes insígnias do consulado? Onde estão os aplausos, os coros, os banquetes, os festins? Todas estas coisas passaram, foram noite e sonho", (Ecc. 10:17). Nele se faz alusão ao entorpecimento pelos prazeres mundanais, um embriagamento que anula a reflexão serena, a lucidez, a clarividência, e se avisa que o tempo na terra é limitado: "todas as coisas têm o seu tempo", (Ecc. 3:1).

<sup>376</sup>E um desses *memento mori/vanitas* primeiros, exuberante indício dessa futura moda, foi o original desaparecido do retrato de "S. Jerónimo", do flamengo Jan Van Eyck, obra datável da terceira década do século XV. Do qual o "S. Jerónimo" do Institute of Arts of Detroit seria cópia mais ou menos fiel, ou variante. Essa obra foi o modelo fundador de uma iconografia prolixa, interpretada nos diversos estilos dos séculos XV, XVI, XVII, por numerosos artistas (Colantonio, Antonelo de Messina, Carpaccio, Lourenzo Lotto, Petrus Christus entre muitos outros). Excelente variante é o "S. Jerónimo" meditando melancolicamente sobre a caveira, da autoria do mestre alemão Albrecht Dürer (1521). Oferecido que foi a Rui ou Rodrigo Fernandes de Almeida, o fidalgo português que foi Embaixador do nosso Rei D. João III, e que nas suas viagens pelo norte-europeu terá conhecido pessoalmente aquele grande artista. Está hoje, como uma das preciosidades do seu acervo, no Museu Nacional de Arte Antiga, vulgo - Museu das Janelas Verdes -, em Lisboa.

<sup>377</sup>O exemplo conhecido mais remoto é o mosaico de Pompeia, que é do século I da nossa era.

No início mais esclarecido e melhor documentado da história da pintura, isto é, na exacta passagem da pintura anónima (dos primitivos) para a pintura de autoria (pintura dos grandes mestres, pintura de protagonistas), um dos primeiros exemplos de *memento mori/vanitas* é o verso dum volante do "Tríptico Braque", de Roger Van Der Weyden (de 1450). Do início do século XVI é o *memento mori* de Jan Gossaert, dito Mabuse, no verso do volante esquerdo do "Díptico de Carondelet" (de 1517), uma *nature morte à la tête de mort*.<sup>378</sup>

Do primeiro quartel do mesmo século é também um impressionante *memento mori* de Albrecht Dürer, de cerca de 1528, ano da morte do pintor.<sup>379</sup>

Mas só a partir do segundo quartel do século XVII o género mais particularmente se tipifica e se consagra. David Bailly pintará em 1651 uma grande composição reunindo o seu auto-retrato, com o pitoresco do seu (outro) retrato (no retrato) "envelhecido" e uma exuberante *vanitas*, com todos os tradicionais objectos constantes.<sup>380</sup>

Na mesma época aderem ao género os irmãos Harmen e Pieter Steenwyck, e ainda Pieter Claez, que fixam o estilo: tom geral de paleta fechada, de ocres e terras queimadas, luz razante de forte contraste, desordem complexa mas muito estudada.<sup>381</sup> Exemplos excelentes são também as *vanitas* de J.D. de Heem, de Anvers (1621), as de W. de Poorter e de G. Dou, e mais tardiamente, num estilo de grande pompa, ostentação e aparato, anunciando já a grandiosidade do século XVIII, as de M. Withoos.

Pensa-se ter o género pictórico das *vanitas* sido introduzido em França pelos artistas da importante comunidade flamenga de Saint-Germain de Prés. Philippe de Champaigne chegou a pintar uma *vanitas*.<sup>382</sup>

O género irá desenvolver-se concorrentemente com o tema dos cinco sentidos. Entre os grandes pintores franceses, ou trabalhando na França, podem citar-se os nomes de J. Linard, Baugin, Sébastian Stoskopff (Grand Vanitas, 1641), os

---

<sup>378</sup>Com uma tarja com os dizeres latinos atribuídos a S. Jerónimo: FACILE CONTEMNIT OMNIA QUI SE SEMPER COGITAT MORITURUM (Aquele que considera sempre a proximidade da morte aceita mais facilmente tudo).

<sup>379</sup>Também com legenda, em alemão arcaico de belos caracteres góticos que ameaça: "Não existe nenhum escudo que vos possa defender da morte; quando chegar a vossa vez morrereis, crede em mim".

<sup>380</sup>A influência do teólogo reformista J. Rivet, Professor de Filosofia e Ética de 1620 a 1632 em Leyden, é detectada nas obras de pintores como David Bailly. Aquela cidade dos países baixos é, por esses tempos, um centro importante de estudos filosóficos, emblemáticos/alegóricos, e também anatómicos. O puritanismo filosófico e religioso da época terá sido favorável à divulgação, proliferação e recorrência desse género que traduzia uma imediata meditação sobre a inevitabilidade fatal da morte.

<sup>381</sup>Composição elaborada com livros, cachimbos, búzios vazios, velas, relógios, vasilhas com flores, taças vertidas, salientando-se, entre todos os outros elementos, os crânios, segundo um esquema de composição com predominância de leitura diagonal.

<sup>382</sup>Hoje de paradeiro incerto, conhece-se apenas pelas descrições de documentos e por uma gravura.

pintores de Anvers, N. Peschier e S. Bonnecroy, ou ainda Simon Renard de Saint André e Nichollas de Largillierre.<sup>383</sup>

O tema é mais raro em Itália. Aparece, contudo, na obra de Salvatore Rosa, que pintará mesmo uma verdadeira natureza-morta em *vanitas*, ou ainda em Giuseppe Recco.

Em Espanha, António Pereda pintará várias *vanitas*. A mais conhecida é "o sonho do cavaleiro" (cerca de 1670). É ainda conhecida a sua "Alegoria da Caducidade", uma *vanitas* com um claro apontamento crítico à contemporaneidade política: um anjo aponta o globo terrestre segurando um camafeu com o perfil de Carlos V, vendo-se, entre todos os tradicionais elementos, quatro crânios em destaque de composição e luz.<sup>384</sup>

Igualmente cultor das *vanitas*, Juan de Valdés Leal fará grandes composições, as famosas "Alegorias", obras de grande impacto e sentido de monumentalidade, para o Hospital de la Caridad, de Sevilha.

Já Francisco de Zurbaran tinha citado o género, como pormenor no todo, do retrato de "Frei Gonçalo de las Illescas" (1639).

Foram géneros iconográficos afins, pertencentes à mesma família simbólica que poderemos nomear de "Iconografia Escatológica Macabra", a arte representando a Morte como fatalidade irremediável dos homens<sup>385</sup>, além dos mais próximos, os *memento mori*, para além dos já citados "Juízos Finais", ainda as "Danças Macabras" (a Morte simbolizada pelo esqueleto dançando com uma mulher jovem), os "Triunfos da Morte" (as lutas guerreiras com os exércitos de esqueletos), as "Procissões de Esqueletos e Condenados", as "Mascaradas da Morte", as "Três idades e a Morte", as "Degradações dos últimos tempos", "o(s) Apocalipse(s)" e os seus quatro Cavaleiros: a Guerra, a Fome, a Peste e a Morte. Foram temas que marcaram de modo lateral, mas significativa, tanto a Alta Idade Média como a Baixa Idade Média, (em todo o

---

<sup>383</sup>Deste último conhece-se uma *vanitas* da 1677, obra de juventude.

<sup>384</sup>Pintado em 1640, é um comentário ácido ao "começo do fim" do Domínio Universal dos Habsburg, o Sacro-Império Romano-Germânico atribuído por Carlos V ao seu irmão Fernando, o Reino de Espanha herdado pelo seu filho Filipe II e, passados anos, no reinado do neto deste, Filipe IV, perdendo e posição hegemónica no mundo, após a separação de Portugal e da Catalunha, e ameaçado pelas guerras independentistas da Flandres e dos Países Baixos, com a adivinhada degradação económica que se aproxima.

<sup>385</sup>O tema, tanto na variante *vanitas* como no *memento mori* ressurge apenas na modernidade mais recente, sendo revisitado, nos últimos tempos, pelos artistas como tema retórico de reflexão escatológica da morte, agora tratado prosaicamente, despido dos delírios místicos das alegorias de grande aparato, no género *still-life* (*bodegone*, natureza morta), com Paul Cézanne ("*três crânios*", 1900, Detroit Instituto of Arts; ainda "*natureza morta com crânio e frutos*", 1904, Atelier Paul Cézanne, Aix-en-Provence; ou ainda "*vários crânios*", 1902, colecção particular), Georges Braque ("*Crânio, colar e crucifixo*", 1938, colecção particular) e Pablo Picasso ("*Crânio com alho francês e vasilhas de cozinha*", 1942, acervo do Museu do Caramulo, Portugal). Ou num curioso auto-retrato de Columbano Bordallo Pinheiro, como adereço, objecto modelo de atelier, obra do Museu Grão-Vasco, Viseu.

caso nesta menos frequentes) e mesmo os primórdios do Renascimento. Formas de uma iconografia explícita de enfatizar a morte, realidade omnipresente por esses idos, devastados por guerras permanentes e fratricidas violências assassinas, por pestes e doenças terminais, por insuficiências médicas e sanitárias, subnutrição, promiscuidade e falta de higiene, tudo potenciando o "trabalho" eficaz do espectro final.<sup>386</sup>

Obras que despertam para a realidade quotidiana da "grande mofina" que vai ceifando vidas metodicamente, dizimando multidões de "almas" de todas as classes e idades, sem excepções nem contemplações, aceitando no seu seio maldito, a igual dignidade de mortais que existe na mais desvairada diversidade de condições da espécie humana, que nos une a todos, para lá de todas as diferenças - credo, ideal, tradição cultural, nação, etnia, tribo, clã, casta, linhagem, classe social, raça, sexo, idade, idiossincrasias, loucuras, triviais normalidades...

São tempos que despertam, com uma lúcida melancolia, para o sentimento trágico da vida, para a amarga pena que é o viver diário, e também, pela primeira vez, para o problema da individualidade de cada alma, para o indivíduo singular, sujeito uno e diferente, irrepitível, "inclinável", só consigo e com a sua solipcista circunstância, em que toda a consciência de "si" é uma forma extrema de solidão, autoconsciência acrescida da separação do eu individual do colectivo anónimo da comunidade. Forma de consciência última de que o ser (único) é a ausência do outro-connosco. Expressão certa da consciência do *uommo singulare*.

São tempos de uma grande reflexão sobre a finitude humana e os mundos desconhecidos. Os físico-geográficos que vão sendo desbravados com as recentes descobertas. Os metafísicos efabulados - o nascimento do Purgatório - Inferno e Paraíso, últimas comarcas, Hades redescoberto, Thanatos triunfante, e mil e uma panaceias repetidas pela enésima vez do nosso medo. O constante recomeço dos discursos de redenção confortante. Aberturas ao espiritual, apelos à reflexão

---

<sup>386</sup>Curiosa é também a referência iconográfica ao espectro da morte e às vaidades mundanas patente nos elementos representados junto aos retratados e num curioso elemento em primeiro plano do retrato «Os Embaixadores» de Hans Holbein, o Moço, 1533. O retrato duplo é o de Jean de Dinteville e de Georges de Selve, respectivamente o Embaixador de França acreditado na Corte Inglesa dos Tudor e o Embaixador de França no Sacro Império Romano Germânico, na República de Veneza e na Santa-Sé. Curiosa é a minúcia com que são representados os elementos comuns às *vanitas* e aos *memento-mori*, semelhantes instrumentos característicos daqueles géneros, no sentido de evidenciar a cultura erudita e o humanismo dos embaixadores, e apresentando ainda uma formulação paralela àqueles citados géneros pictóricos num insólito, estranho e inusitado objecto, forma plana oblíqua, representando em anamorfose uma caveira, um crâneo humano, apenas reconhecível em extremo escorço, do ponto de vista da direita do topo lateral do quadro. Elemento que, como nas (outras) *vanitas*, adianta um comentário sibilino que enfatiza alegoricamente (e de modo subliminar) a ideia de transitoriedade efémera da vida.

metafísica e ontológica, existencial. Salvações desejadas, danações temidas, visão receosa do desconhecido. Medo desesperante do Nada!

As alegorias da morte abundam, tanto no brumoso norte europeu como no soalheiro sul mediterrânico. Na Bretanha armoricana levanta-se o Ankon, condutor dos mortos das danças macabras, que vemos desfilar nas tábuas terríveis de Jerohann Van Acken, dito Hieronymus Bosch, ou em Pieter Brueghel Van Breda, o Velho, no seu grandioso *Triunfo da Morte*, uma obra-prima do género. Aparecem amiúde também nas obras dos grandes mestres da velha escola alemã: Ürs Graf, Martin Schonghaüer, Mathias Grünewald, Lucas Cranach, Nicholas Manoel Deutsch, Hans Baldung Grien ou Joachim Patinir.<sup>387</sup>

Da pintura da escola alemã do século XVI são impressionantes as *danças da morte com a jovem*, tema recorrente de vários daqueles citados artistas germânicos, o *Casal de insepultos - os amantes trespassados*, dois velhos amortalhados agónicos ou já semicadáveres, enlaçados e trespassados por serpentes e cobertos de vermes, da autoria de Mathias Grünewald, ou as requintadas gravuras da atrás citada série *Danças Macabras*, de Hans Holbein, o moço.

Em paralelo, registem-se, como formulação simbólica do que poderemos chamar instalações permanentes de uma arte outra, fora das taxinomias (mais) canónicas, num registo de “terra de ninguém”, entre o erudito e o popular, as “capelas de reflexão contemplativa penitente” feitas com ossos de mortos - tíbias e caveiras - as *capelas dos ossos* dos mosteiros franciscanos, tanto em Portugal como na restante cristandade europeia, todas datando da época contra-reformista, a segunda metade do século XVI. Magnífica de entre as portuguesas é a *capela dos ossos* do Convento de S. Francisco, de Évora.<sup>388</sup>

Por último a morte é representada pelo canónico esqueleto munido com a foice gadanha com que ceifa a vida, e acompanhado da ampulheta que lhe marca o

---

<sup>387</sup> Aqueles velhos mestres da Escola Proto-Expressionista (tardo-gótica) Alemã, serão posteriormente revisitados, quanto a temáticas diz respeito, ou mesmo quanto às deformações formais deliberadas, já no século XX, pela modernidade expressionista, por autores de excepcional obra plástica como Félicien Rops, James Ensor, Edward Munch, Gustav Klimt, Egon Schielle, Oscar Kokoschka, Georges Grosz, Emil Nolde, Max Beckmann. Ou ainda pelos pintores tenebristas novecentistas da Espanha Negra, José Gutierrez Solana e Ignácio Zoluga.

<sup>388</sup> Nelas se podem ler nos seus destaques os seus letrados de ameaça cruel: "Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos" ou "Tu és o que nós já fomos e serás o que nós somos". Esta última legenda é uma citação seguramente copiada do dito lapidar, anunciador de inevitabilidade ameaçadora da morte, adornando o túmulo com esqueleto, que faz a pedrela do fresco "A Santíssima Trindade" com figuras de "pé da cruz" e doadores (Lourenço Leni e sua mulher) da Capela Brancacci (de cerca de 1425) de Florença, pintada por Giovanni Guidi de Mone, dito Masaccio - IO. FV. GA. QUEL. CHE. VO: E. TE. EQUEL. CHISON. VOI. ACC. SARETE (Sentença em italiano arcaico que diz algo como: eu fui o que vós sois; e igual ao que sou também vós sereis).



tempo do “trabalho”, tema do arcano ligado ao número 13 (número do azar) do Baralho de Tarôt.<sup>389</sup>

Apelam todas estas figurações macabras a uma reflexão questionadora dos vícios e defeitos mundanos, propondo o arrependimento, o aperfeiçoamento e a transformação radical, um desprendimento das materialidades envolventes, a superação de tudo o que está ultrapassado, decadente, obsoleto, caduco. São expressivas representações simbólicas iconográficas do mórbido, do fúnebre, do tétrico, do macabro. Retratos do patético, inelutável, fatal, irreversível, fim dos fins. Um feio aterrorizador que traduz o pavor universal perante a ameaça niilista do fim derradeiro.

Definitivo ponto final de todas as biografias. O grande tabu das sociedades (crescentemente hedonistas) da era moderna, embaladas que andam sempre por um escapismo negacionista alienante.

Um feio muito especial, expressão, tornada canónica, do medo do devir, do grande receio da solidão final.<sup>390</sup>

A expectativa pessimista dos últimos tempos, generalizadamente descrentes das redensões prometidas pelas narrativas metafísicas místicas, substitui a antiga esperança, virtude canónica dos fiéis das várias religiões, por uma angústia e um temor impotente, desesperado porque desesperançado. A imprevisibilidade perante um futuro, visto mais como ameaçador do que redentor, traz ideias óbvias de um imenso desagrado, sistematicamente representado pelos monstros feios com que se costumam figurar os desígnios do desconhecido. Certo é haver morte depois da vida, como incerto é haver vida depois da morte. Certa é a morte de cada homem. Ninguém escapa! É essa ameaça, a «Grande Ameaça» que nós vemos como coisa horrível, intolerável de feia.

A filosofia, a poesia, a arte, ensinam-nos a subtrair-nos da continuada condição de escravos cegos do cansativo existir trivial de todos os dias, do rotineiro e constante recomeço de guerras e escaramuças que movemos uns contra os outros, como se de obrigatória Tarefa de Sísifo se tratasse, outros Caim e Abel danados e amaldiçoados, mil gerações após.

---

<sup>389</sup>Representa a fatalidade do Destino. Ou a mudança súbita das contingências conjunturais ou da estrutural condição existencial.

<sup>390</sup>O acontecimento da morte é o único e irrepitível momento da existência que é feito de absoluta individualidade. Nascemos acompanhados (pelo menos pela mãe), vivemos sempre com os outros, mesmo se excluídos os eremitas. Mesmo esses seguiram a vocação solitária depois da experiência do "outro", a mais das vezes por causa dessa própria experiência. Mas morremos sozinhos. Irremediavelmente!

### – 3.14 – O feio e a comédia no Século XVII.

Mas as considerações existenciais de depressão e morbidez, que sublinham a precária condição humana, patentes nas formas artísticas das mais variadas disciplinas artísticas, tanto das belas-artes como das belas-letas, (de certa forma paralelas à concepção humana patente nas tragédias desde a clássica Tragédia Grega) não serão a única manifestação anímica a expressar-se de modo exuberante no século XVII. A comédia será também outra forma sublime de registrar as ideias, os pensamentos, os sentimentos, as sensações, os ideais dos homens dessa centúria. É uma das manifestações seiscentistas mais facilmente identificáveis com um juízo estético do feio nas artes. Por longa tradição filosófica traduzida em juízo categórico muito antigo. É já na antiguidade clássica, na Escola de Atenas que as questões ligadas com o sentido estético da tragédia e da comédia serão dissecadas (com alguma pertinência, terá de se reconhecer) quanto à desejada sublimação dos valores que as artes devem promover (e provocar) nos seus fruidores. Já no século IV a.C., as formas desses géneros maiores do teatro clássico, (mas detectáveis enquanto idiosincrasias estéticas em todas as disciplinas artísticas), eram reflectidas e problematizadas com sentido crítico estético. A reflexão de Aristóteles envolve-se, nas tramas diversas (e aparentemente contrárias, mas complementares e compagináveis) da tragédia e da comédia. E nas questões que se fundem com a diversidade das visões ontológicas do homem e das suas relações existenciais, e daí a ideia distinta que temos dos autores que descrevem os homens piores do que eles realmente são, e daqueles outros que os descrevem melhores do que eles são.<sup>391</sup>

São portanto remontáveis à idade antiga dos gregos os primeiros juízos estéticos sobre o feio artístico, o Belo-feio. A Comédia é, no geral, identificada com um género feio das artes.

Vêm estas considerações a propósito da caricatura e do seu estatuto artístico considerado irrelevante e precário, ainda hoje. E porque são deste século XVII, as primeiras grandes manifestações caricaturais de superior qualidade estética.<sup>392</sup> Seu autor foi Jacques Callot (1592-1635) artista francês de aristocrática ascendência borgonhesa, excelente desenhador e gravador a buril e água-forte<sup>393</sup>, talentoso

---

<sup>391</sup>A posição aristotélica sobre a catarse e a sublimação diversas produzidas pelos dois géneros teatrais contrários da Grécia Antiga Clássica já vem tratada a pág.s 106, Capítulo 2, deste nosso estudo e para o que aí ficou dito remetemos os leitores.

<sup>392</sup>Logo depois das primeiríssimas experiências, que essas, embora escassas em número, são, como muitas outras experiências pioneiras, do génio criativo de Mícer Leonardo da Vinci.

<sup>393</sup>Foi parceiro de um genial água-fortista, Rembrandt Van Rijn (1606-1669), e precursor de outro, Francisco de Goya (1746-1828).

“imaginário” satírico, irónico, cáustico, mordaz, mas também possuidor de um desencantado sentido crítico-filosófico, de grande compaixão humanista.<sup>394</sup> Foi autor de numerosos desenhos e caricaturas superlativas, de excepção, subtilmente elevados ao estatuto de espécimes de *Comédia* sublime, exemplares de pleno direito de superior disciplina de belas-artes, contra todos os preconceitos antigos contra aquele género artístico. Inventor de manequins, figurinos e adereços de teatro, criador de figuras quiméricas, extravagantes e burlescas, foi ainda um relator crítico e divulgador empenhado, de fiel e apaixonado registo, dos suplícios e sofrimentos, de toda a sorte, por que passaram os seus contemporâneos, que presenciou como vidente, tornando as suas 18 gravuras da série das «atribulações extremadas da guerra»,<sup>395</sup> um monumento imorredouro de testemunho, de instante e urgente actualidade, das mais nobres grandezas e das mais condenáveis iniquidades da guerra, em completo e grandioso cenário reflexivo, sobre as suas contingências trágicas, mas não deixando de exaltar as atitudes de resistência heróica à opressão. Foi ainda um espectador atento e repórter fidedigno de outro grande “instrumento” caricatural, de grande protagonismo ao tempo, mas este do foro performativo: o magnífico teatro popular italiano, que codificou em tipologia singular, original, peculiar, as particularidades dramáticas do velho teatro saltimbanco de histriões de pantomina e comediantes de improviso das trupes medievais, à maneira dos jograis e bobos cortesãos, outro eloquente exemplo da exploração cénica dos valores do *cómico* (e do *trágico-cómico*) de uma peculiar *fealdade* artística<sup>396</sup>: a *commedia dell’arte* e os seus personagens tipo, *Arlechino*, *Colombina*, *Pierrot*, *Isabella*, *Polichinelo*, *Corallina*, *Pantalone*, *Trivellino*, *Fritellino*, *Brighella*, *Scaramouch*, *Spavento*, *Giangurgolo*, *Capitano*, *Dottore*, *Pagliaccio*, *Tartaglia*, *Ballerina* (“et tutti quanti”), são os habituais e tipificados personagens de uma forma de teatro de grande espontaneidade e improviso, começado em fins do século XV no Norte de Itália, em especial, em Veneza, desenvolvendo-se posteriormente por toda a Itália e na França trans-alpina, tendo tido grande apogeu no século XVII. As suas apresentações, entremezes e récitas, seguindo um roteiro mínimo, denominado *canovaccio*, mas aberto a total liberdade improvisadora e mesma à interacção performativa com o público, eram realizadas na rua e nas praças públicas, em pequenos palcos

---

<sup>394</sup> Foi uma referência de emulativo exemplo de outros grandes autores de caricaturas sublimes, William Hogarth (1697-1764), Francisco de Goya e Honoré Daumier (1808-1879).

<sup>395</sup> Antecipando em dois séculos os célebres *Desastres da Guerra* goyescos.

<sup>396</sup> Tenha-se em conta o que se disse sobre a proximidade estética entre a comédia e a categoria estética de feio, exposta já nos pressupostos axiológicos aristotélicos atrás referenciados.

improvisados e mais frequentemente em carroças (provável forma sugestiva de celebrar o primordial *Carro de Téspis* jónico). Também, chamado de *commedia all'improvviso* e *commedia a soggetto*, e enveredando por uma estética cénica oposta, nos seus propósitos, à Comédia Erudita,<sup>397</sup> sobreviveu até aos dias de hoje, como resistente teatro de mordaz crítica social.

A primeira metade do século XVII é também a idade do ouro do(s) tenebrismo(s) na pintura, conseguindo alguns expoentes do estilo criar obras de subversiva fealdade, como Miguel Ângelo Merisi, dito Caravaggio, 1571-1610, (a já citada *Cabeça da Medusa*, um melancólico *memento-mori*, *São Jerónimo* escrevendo com a *tête de mort*, uma violenta e sanguinária *Judith decepando Holofernes*, a jovial e estranha alegoria *amor vincet omnia*, um caricatural *Jovem Baco*, coroado de pâmpanos, oferecendo uma taça de vinho, o enigmático *pequeno Baco doente*, o estranho *jovem Baco mordido por um lagarto*, ou mesmo o prosaico e híper-realista *cesto com fruta bichada e folhas secas*, provável homenagem ao verismo *mimético* do lendário mestre antigo Apelles); Francisco de Zurbaran, 1598-1664, (e os seu poderosos Hércules, *Hércules decepando a Hidra*, *Hércules matando Gerion*, *Hércules lutando com o Touro de Creta*, os vários *memento-mori* franciscanos, um verista cordeiro de sacrifício, *agnus-dei*); Josep de Ribera, 1591-1652, (com um patético *Martírio de São Filipe*, o estranho e conturbado *Ixion*, um agónico *Prometheos*, um inebriado *Bêbado*, *Alegre miúdo do pé deformado*, e o ditirâmico *Sileno bêbado*, rodeado de faunos e um burro zurrando); e Juan Carreño de Miranda, 1614-1685, (autor dos impressionantes retratos de «la monstrea», *A Obesa Eugénia Martinez Vallejo*, vestida e desnuda, como Baco, o *Retrato do nano Michol*, com animais de estimação, catuvas e cães minúsculos, ou ainda o retrato verista do feio rei *Carlos II*, «el hechizado», ou «el menfermizo», último monarca da Casa de Áustria, fruto doentio da endogamia continuada dos Habsburg); Juan Valdés Leal, 1622-1690, (as várias *vanitas* sombrias, in *ictu oculi*, e *finis gloriae mundi*, uma dramática *Cabeza cortada de San Juan Bautista*, uma macabra e porém serena *Cabeza degollada de San Pablo*). Ultrapassando todos estes registos severos, a veemência expressiva do feio artístico em Velásquez (Doñ Diego Rodrigues da Silva y Velazquez, 1599-1660) entre " *los locos, los enanos, los bobos, los obesos*"... e outros abencerragens da corte espanhola dos Áustrias, *o tolo bufone Calabacillas*, o feio *Esopo*, ou ainda uma jovial e inebriada homenagem a um Baco plebeu, *Os*

---

<sup>397</sup>Comédia marginal, de tom chocarreiro, que já tinha sido protagonizado no século XVI, em França, pela literatura libertina, hedonista e pícaro de um autor como François Rabelais. *Si non è vero è bene trovato!*

*Bêbados*, ou *O anão Doñ Juan sentado no chão*). O Feio no século XVIII: feio artístico e exagero barroco: capricho, exuberância, aparato, extravagância, e sobretudo excesso. Ainda referenciável do *Feio* seiscentista na arte popular da época, é a arte das feiras (*art forain*), ou os excessos dos ornatos decorativos barrocos, ou ainda as narrativas satíricas da literatura de cordel, do teatro popular de inspiração pícaro, ou das comédias de enganos do *grand-gignol* francês dos entremezes do *Grande Teatro do Mundo*.

### – 3.15 –A fealdade no oitocentismo.

Na *segunda modernidade*, idade do homem político e do cidadão, o século XIX, algumas escassas manifestações de fealdade artística verão algum protagonismo estético. O Romantismo será gerador de alguns monstros (... no seu confronto contrastante com as belas). Eis o *Quasimodo*, o horrível sineiro da Catedral de Paris, surdo e curvado sob o peso de grande corcunda, com uma disforme verruga cobrindo o seu olho direito, marcando grotescamente o seu rosto de fisionomia assimétrica, mimetizando-se com as horríveis gárgulas goteiras dos topos góticos daquele templo, que é o seu sinistro lar, mas com uma lealdade e um coração puro, que se apaixona pela cigana Esmeralda. O protagonista feio da obra-prima literária de Victor Hugo: *Notre Dame de Paris*, de 1831. E o feio superlativo da Grande Arte da Pintura atingirá um seu primeiro apogeu nos primórdios do século XIX, na figura de num artista genial, nascido num lugar premonitório Fuente de Todos. Ele que foi a fonte inspiradora de todos mos artistas posteriores, o «progenitor de todos os modernos», um proto-expressionista (e proto-surrealista) prodigioso, adiantado de um inteiro século, D. Francisco de Goya y Lucientes, gigantesco visionário, insigne pintor da trágica, desesperada e patética "pintura negra" da *Quinta del Sordo* (*Saturno comendo os filhos*, *O Sabbath com o grande Cabron*, *Ceia dos velhos* e a *Ceia da morte*) e o autor genial das gravuras das séries famosas: "*Desastres*" (da Guerra), "*Caprichos*", "*Disparates*" (proverbiais). O Belo, após a experiência prometaica e nocturna de Goya em Manzanares, após a sua viagem extrema e agónica pela Pintura Negra com que decorou (!) a sua *Quinta del Sordo*, nunca mais foi uma generalizada e amável idealização da Vida. Transfigurada tinha sido esta, desde tempos imemoriais, num escapismo formoso de uma beleza bonita reinando omnipresente (e quase totalmente) nas artes. Apesar de algumas escassas obras feias que conseguiram subtrair-se aos limites censórios e excludores

impostos pelas normas e pelos cânones vigentes dos diversos tempos. Mas esse paradigma do Belo, a beleza antiga, platónica, entrava, precisamente por esses idos (primórdios do século XIX), em instante crepúsculo e ocaso derradeiro. Desde esses tempos para cá os artistas mergulharam crescentemente na crueldade traumática da vida de um modo mais cru e aproximado, de olhos bem abertos, testemunhando as suas luzes, mas também, enfaticamente e de modo bem obscuro, todas as suas sombras. Com cabal consciência do seu sentido trágico. Sem alindamento idealista nem escape redentor. Em alto contraste, *chiaroscuro*. De modo real, verdadeiro, autêntico. Muitas vezes com acentuada ênfase numa fealdade generalizada, que o seu pessimismo optimista conseguiu transfigurar em obras de jubilante alteridade.

Já Emmanuel Kant, a propósito do Sublime (que tanto nomeia o superlativamente bonito como o superlativamente feio), tinha teorizado a transformação que conseguia fazer bonita toda a coisa, objecto, ser, entidade, facto, acontecimento, qualidade, acção, *pathos*, da realidade da vida, feio ou horrível que fosse, quando transfigurados pela elevação transcendente da obra de arte.

O feio “visitará” também o Romantismo da pintura. Por exemplo: os íncubos inquietantes do onirismo de pesadelo, delirantes na sua aparençialidade fantasmática, de Heinrich Füssli, 1741-1825; a angústia cósmica do homem só, aterrorizado pela natureza (a própria e a humana) feita ameaça medonha (e sublime no seu receado poder) na obra de vários românticos, deles se destacando Caspar David Friedrich, 1774-1840; os muito estranhos temas românticos, excepcionalmente executados, com mestria pictórica, por Antoine Wierz, 1806-1865, (*Os Gregos e os Troianos disputando o corpo de Pátroclo*, *O Suicídio*, *O Anjo Mau – Lúcifer*, *A vaidade e o demónio dos vícios*, as duas jovens raparigas, uma mulher jovem de corpo esplêndido afrontando com serenidade um macabro esqueleto feminino – *La Belle Rosine*). Ou os loucos, os aleijados e os feridos, de Theodore Géricault, 1791-1824, (um horrível amontoado de partes decepadas da corpos humanos – o *estudo de membros decepados*, ou a trágica jangada de cadáveres, de moribundos e de outros escassos naufragos desesperados pela salvação, do *Naufrágio da Medusa*). Ou ainda as desgraças colectivas registadas, com a instante urgência de actualidade crítica, por Eugène Delacroix, 1798-1863, (destacando-se *O Massacre de Chios*, *A Morte de Sardanaplo*, ou a já citada *Barca de Dante e Virgílio*). Ultimando a selecção da *fealdade* romântica, ainda a estranheza melancólica do simbolista Arnold Böcklin,

1827-1901, (impressionantes a sua *Cabeça de Medusa, Odisseos e Calypso*, mas sobretudo as várias versões da *Ilha dos Mortos*).

Dos anos fini-seculares do oitocentismo destaque-se a obra de dois simbolistas de excepção, a provocação erótica e sacrílega de Félicien Rops, 1833-1898, ou o mundo macabro de espectros cadavéricos, esqueletos em convívio com mascarados, peculiar mundo crítico do carnaval existencial, imaginado por James Ensor, 1860-1949.

### – 3.16 – O feio dos tempos mais recentes. Fealdade novecentista.

Na terceira modernidade, a fealdade artística irá agigantar-se até ao seu predomínio generalizado nas artes plásticas, mormente na pintura. O século XX, a idade do caos e da crise, será a centúria da maior ruptura estética do longo devir da história da arte, feito que é este de continuidades e rupturas, sucedendo-se alternadamente. A arte desenvolve-se e continua-se por ciclos (aliás como o mais alargado devir histórico), ciclos de aceitação e ciclos de recusa, ciclos de fascínio e ciclos de repulsa. Filias e Fobias alternado-se continuamente em cadeia de princípio longínquo e remoto, que se esconde nas brumas dum passado distante e de fim desconhecido e imprevisível num futuro que não se adivinha nem prevê e por isso se teme e se julga ameaçador. Acrescentada consciência que o devir humano foi feito do longo fluir de momentos de bonança a seguir a desgraças e tragédias, de sinais de glória e sinais de miséria, ...de luzes e de sombras, espectáculos horríveis e belos ao mesmo tempo.<sup>398</sup>

O novecentismo estético irá acompanhar a velocidade intempestiva dos modos, dos comportamentos, dos juízos, das mentalidades, de um século que se mostrou excessivo e trágico, excessivamente trágico, prenhe de intempestivas desgraças e infaustos acontecimentos, mas também esperançadamente prometededor, pelos progressos notáveis que trouxe. Uma centúria excepcional para as artes e para o seu labor testemunhal de registo do devir da humana condição, nunca descurando o necessário comentário crítico paralelo. Os desígnios da arte que se quis nova e actuante, à altura da circunstância histórica de uma urgente reforma das vontades

---

<sup>398</sup>A estética e a ética divergem nos seus ditames axiológicos, sobretudo nos últimos tempos, os mesmos fins (o bem comum), diferentes juízos e processos de mediação. Só uma indesculpável neutralidade cívica e uma leviana distração de esteta, pôde por, na boca do músico compositor erudito do século XX Karlheinz Stockhausen, a exclamação espontânea, ao ver como todos nós, em directo televisivo e a cores, o atentado bárbaro da Al-Qaeda, organização fundamentalista islâmica terrorista, contra as torres gémeas do World Trade Center, em Nova Iorque, em 11 de Setembro de 2001, saldada em cerca de 3000 mortos: «Mais perfeito e sincrónico do que a melhor das minhas sinfonias!» Originando uma gigantesca onda de repúdio, acompanhada de um coro de escândalo e revolta. Completamente compreensível!

políticas, das sociabilidades, das condições técnicas e da superação dos *parti-pris* imobilizadores das mentalidades dominantes, apesar da consciência lúcida do contributo “débil” (na eficácia influenciadora) da esfera do simbólico, irão mobilizar todas as energias dos seus protagonistas, os artistas vanguardistas, no sentido de modificar muito dos (quase todos os) pressupostos estéticos dos programas artísticos do passado, seja o mais longínquo ou o mais recente, e, em geral, transformar muita da substância discursiva, tanto formal como conteudal dos seus reportórios. Quer-se agora retratar a actualidade, quer-se registar com mais ... o que aparece de Novo, a originalidade mais intempestiva. Os artistas dão um fim certo ao antigo proselitismo e ao conseqüente serviço de causas exteriores aos seus próprios programas imaginários, subordinados sobretudo a uma desejada liberdade criativa, paradigma iniciado com o Romantismo. Apostam na mobilização geral das almas criadoras para por um fim radical das alegorias escapistas. Dar-se-á o crepúsculo derradeiro do paradigma estético platónico e da sua ditadura total do Cânone único e exclusivo da Beleza-bonita, e conseqüentemente o termo certo aprazado do predomínio idealista na Arte. O Realismo derrotando o Escapismo Idealista. Os tempos estão maduros para a contestação e subversão (impune) da norma e para a recusa liminar do cânone dominante, para a ruptura radical com a Escola.<sup>399</sup>

Os artistas de vanguarda do dealbar do século XX trazem consigo uma abrupta e intempestiva ruptura com o anterior sentido das manifestações históricas da arte, negando os valores sacralizados, erroneamente julgados intemporais e inultrapassáveis. Propugnam uma atitude realista no registo da vida, que combata sem tréguas a antigo e persistente escapismo idealista. Propõem, com jovial provocação controlada, a subversão das regras estabelecidas e a inversão dos valores julgados perversos (sociais, culturais e políticos), que ainda vão dominando, ainda que perdendo progressivamente a razão pragmática e a eficácia de dominação.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup>A escola é agora vista como uma instituição malsã, reprodutora do óbvio e desinteressante, do tédio conformista no ensino artístico, campeã da inactualidade e da ausência de pensamento crítico, exemplo desprezível de graça afectada e pretenciosa, de vacuidade decorativa e sem alma, onde prospera um ambiente pouco saudável para a inovação e a criatividade espontânea, feito de racionalismo estéril em estética, classicismo estático, rígido, solene, severo, fechado, nos reportórios e programas iconográficos, de eruditismo sem dinâmica, de retórica balofa, de estilo e atitudes pedantes e pomposas, de mundividência e conhecimento (meramente) livresco e (hipocritamente) moralista. De cega, acrítica e total vinculação ao passado, sem compromissos com a actualidade crítica. Representa o «ontem» das artes, feito que ele é de conservadorismo, excessivo convencionalismo, conformismo, academismo obsoleto e neofóbico. E sobretudo é vista como instituição decadente, esclerosada, divorciada do fluir anímico que brota da permanente inovação da vida.

<sup>400</sup>Os sistemas colectivos, as instituições, os aparelhos ideológicos, as estruturas sociais, têm mecanismos instituídos de protecção social e um conjunto normalizado de regras e procedimentos padronizados socialmente, reconhecidos, aceites e sancionados (durante determinado tempo) pelo todo social, cuja estratégia imperativa é manter a organização alargada do grupo, consolidar a harmonia entre os indivíduos (segundo a perspectiva das elites dominantes) e satisfazer as suas necessidades básicas. A Escola (estrutura de reprodução do sistema para o devir), o Governo (e a administração pública, os serviços e a gestão do colectivo), o exército, a polícia, as outras



Apelam ao policentrismo de modelos e à pluralidade de atitudes estéticas, pretendendo, conseqüentemente, superar as desigualdades de desenvolvimento social e a superação das contradições persistentes entre centros e periferias. Expressam a consciência lúcida e alargada de ser a vida não apenas feita de luzes, mas também de sombras, de não ter apenas aspectos diurnos, mas também nocturnos. E estes mesmos serão enfatizados por uma estética “outra” que funde beleza com pessimismo, na estratégia de “denúncia de Sísifo” de fazer ver as inúmeras iniquidades que fazem com as sociedades humanas sejam condenáveis «mundos às avessas». Contestação, controvérsia, indignação, revolta, subversão, revolução de mentalidades culturais, reforma radical de valores e combate sem tréguas ao “prestígio” sacralizado da arte antiga.<sup>401</sup> Contudo, se alguns manifestos das primeiras vanguardas, como por exemplo o dadaísta, fazem “tábua rasa” do passado artístico ao afirmar categoricamente «O Museu é um Cemitério, cada quadro é uma Campa!», outros, superando tais radicalismos niilistas sem razoável e sensata perspectiva crítica, fazem perspicazes recuperações de obras do passado, como é o caso do Surrealismo. Esse movimento artístico irá traçar uma peculiar linha genealógica de alegados precursores pioneiros que superaram, pela diferença, os interditos estéticos do cânone secular dos idos passados. O Surrealismo irá assumir inteiramente, como antecessores directos dos seus desideratos artísticos, os diversificados fenómenos julgados feios, de uma espécie de proto-modernidade artística. Conformando uma consistente diacronia duma fealdade superlativa, com detectáveis linhas sequenciais de continuidade, nem sempre exuberantes, invariavelmente num *limes* tolerado, mas patentes durante o longo devir da história da arte. Variados sinais estéticos duma fealdade artística que sempre conseguiu romper, de modo subversivo, subliminar, as sucessivas disciplinas censórias do tempo longo. Porque, em boa verdade, a fealdade geral dos últimos tempos tem antecedentes certos. Foi antecipada por uma série continuada de fenómenos artísticos que, mesmo se excepcionais (e claramente marginais aos padrões dominantes), não deixaram de povoar, amiúde, o longo devir

---

super-estruturas ideológicas e demais instituições do estado e sistemas do colectivo, agem sempre todos e invariavelmente na defesa intolerante do *status-quo*, reagindo com força (por vezes desmedida e sempre apoiada institucionalmente e ideologicamente) contra qualquer mudança proposta (vista sempre como ameaça), pela manutenção (cega) da Ordem vigente.

<sup>401</sup> Todo o artista novo e vanguardista é um herege do seu tempo. À instituição, à convenção, ao cânone, às regras, contrapõe a subversão alegre e pacífica dos valores, a transgressão do estabelecido, a heresia em relação à aceitação acrítica do pensamento único dominante. Sem o conflito aberto que traz a estética nova, vista pelas retaguardas sociais e pelo pensamento conservador como incómoda, impertinente, inconveniente, anti-conformista, anti-convenção, surpreendente, perturbadora, geradora das maiores perplexidades, que vem desequilibrar o estabelecido (leia-se as situações decadentes e a caminho da obsolência), a arte, como superior registado testemunhal, estiolava na monotonia mais entediante e rotineira de “mais do mesmo”.

da Arte. Os surrealistas farão um exaustivo cotejo das mais significativas obras de arte da fealdade artística do passado, integradas numa genealogia estética “subterrânea”, que se manifestou sempre e invariavelmente marginal aos paradigmas estéticos dominantes de cada época. Uma fealdade “nocturna” que ilustra, de modo eloquente, um continuado devir, no fluir da arte mais antiga. Ainda que esse devir seja feito de fenómenos episódicos, esporádicos, ocasionais, excepcionais. Contudo significativos de uma certa cripto-modernidade premonitória, espécie de crónica da “modernidade anunciada”. Esses fenómenos são detectáveis na arte europeia durante todo o seu período longo, cruzando transversalmente as mais diversas idades. Mas são esses “acidentes” minoritários no passado, que são alinhados, por alegada origem “familiar”, com a generalizada “essência” maioritária do presente (e/ou do passado mais recente). Uma hegemonia estética que traduz o derradeiro e generalizado triunfo do feio, tenazmente imposto pelas vanguardas artísticas dos primórdios do século XX. E que inúmeras sequelas trazidas por novas correntes artísticas continuaram por todas as outras restantes décadas. Conformando assim uma continuidade do feio artístico que define uma fenomenologia estética transtemporal. Sinais inequívocos da afirmação de uma peculiar constante estética, a do Belo-feio, claramente inter-cronológica. Denunciando, com clara evidência, uma subterrânea, mas latente, sensibilidade estética transgressora, anti-apolínea, um pulsar dionisíaco, que se foi afirmando contra a corrente dominante, o persistente cânone apolíneo, a continuada rotina platónica, durante o decorrer paulatino da longa evolução da arte.

Mas o culminar interpretativo deste texto pretende discorrer mais particularmente, sobre as artes mais recentes e sobre as disciplinas da pintura, da escultura, (e ainda, em pequeno apontamento, sobre a fotografia e o cinema), pelas suas manifestações fenoménicas acontecidas nos tempos últimos. Sobre a arte (dita) moderna, a arte da nossa contemporaneidade, da modernidade-mais-recente. Idade, que iremos identificar (com alguma provocação teórica) como aquela na qual a subcategoria estética dominante é o feio, um superlativo Belo-feio, expresso em múltiplos, inúmeros e diversificados registos iconográficos. Porque a fealdade estética é, seguramente, a realidade dinâmica mais relevante, activa e generalizada da arte mais recente, a arte novecentista, a arte do século XX. Configura mesmo um novo paradigma estético categorial, o qual tem sido frequentemente nomeado (e a

nosso ver erroneamente) como pós-moderno, mas ao qual preferimos designar como terceira modernidade ou modernidade-mais-recente.<sup>402</sup>

O Belo-feio ocupa, pelo seu protagonismo de mais significativo impacto, lugar relevante no paradigma estético do singular tempo entrópico (entre a utopia e o apocalipse) do novecentismo. Uma época veloz, em que o tempo acelerou e o espaço encurtou. Uma idade de cúnulo entrópico que ultrapassou o sentido dinâmico, instável, imprevisível, caótico, trágico, dos séculos anteriores. É esse o tempo próprio do apogeu estético de uma fealdade superlativa que domina todo o alargado panorama das artes. Simultaneamente registo testemunhal e transfiguração sublime da fealdade real da vida. A arte mais recente é predominante e hegemonicamente feia, de uma fealdade geral e omnipresente, enquadrando e interpretando, no seu testemunho, a fealdade desumana que povoa amiúde a barbárie trágica dos últimos tempos.

Retrato cabal da vida, ela mesma. Comunhão íntima e inseparável da Arte com a Vida. Contra o alindamento idealista, efabulador, ilusório, evasivo, autista, divorciado das condições materiais da existência. Contra a fuga escapista e o esquecimento da realidade brutal da vida, do mundo e dos homens (e das suas contingentes circunstâncias), tão comum nas artes do passado. E irá fazê-lo por meio de um registo verdadeiro e fidedigno. Consciência lúcida de todos os vícios, defeitos, desvios, derrotas, iniquidades, desumanidades (mas também das redensões precárias) do devir dos homens.

Como uma espécie de “Denúncia de Sísifo”. Um manifesto “mentiroso” de (sublinhada) verdade, verdadeiro na sua “mentira”, Mosaico de múltiplas e contraditórias faces. Tanto de júbilo como de desespero, tanto de entusiasmo como de desânimo, tanto de ilusão e encantamento como de desilusão e desencanto. Quer-se, agora, a verdade na arte. E a verdade da vida é cruel! Por isso se mostra de modo assustadoramente cruel a arte moderna última.

É essa crueldade do Feio que fará nomear, com mais propriedade, a categoria maior da Estética, o Belo, como "Furor Poético" (Horácio) ou como "Sublime" (Schiller). Picasso dirá que «pinta a crueldade do Facto».

Procura-se, agora, retratar e testemunhar de modo mais intenso e aproximado as vivências do homem e as realidades do mundo. Plurais e em devir. Os últimos tempos não permitem a prolongada permanência dos modelos artísticos. A

---

<sup>402</sup> Seguimos como mais rigorosas as nomeações epocais decorrentes das análises paradigmáticas dos críticos e cientistas sociais Jürgen Habermas, Harold Bloom ou Umberto Eco.

velocidade e a crueldade brutal da moderna idade trágica que é o Século XX, não se compadecem com a crescente obsolência dos modelos clássicos herdados, e com a sua obediência de longo tempo. Os períodos de vigência e moda dos estilos artísticos que duraram séculos no passado, são acelerados, nos últimos tempos, por movimentos que duram uma década. Fealdades que sucedem a outras fealdades. Velozmente!

O feio irá dominar o discurso artístico em múltiplas “aparições”, diversificados fenómenos, que não deixam de ser retratos crus dum real trágico, feito de sombras e de medos! Diziam os vanguardistas dos idos da 1ª Grande Guerra: «Como podemos querer uma arte e uma beleza serenas, se à nossa volta vemos apenas a mais crua fealdade, o lado mais negro dos homens?».

A fealdade é o registo adequado a esse *pathos* peculiar que caracteriza toda uma época trágica, marcada por duas sangrentas guerras mundiais, por duas anti-utopias totalitárias, pelo holocausto (*shoah*) e por inúmeros genocídios. Nomeável é esse tempo trágico a modernidade mais recente, o século XX, a «Idade do Caos e da Crise».<sup>403</sup>

E o feio liderará os discursos estéticos dessa modernidade mais recente. Claramente contrários à continuidade regular e (quase) imutável do processo artístico secular. Numa dinâmica afirmação de um devir feito de descontinuidades dialécticas.

Porque em todas as artes, nas suas mais diversas disciplinas, e particularmente nas artes plásticas, já foi o tempo em que os artistas perseguiram prioritariamente a Beleza formosa, bonita, solar, luminosa, serena, harmónica, um Belo alegadamente intemporal, imutável, estático, absoluto e transcendente. Porque de modo alienante tinha sido a vida transfigurada predominantemente na maioria dos discursos artísticos num escapismo formoso de uma beleza bonita reinando omnipresente nas artes. Mas esses valores estéticos, subsidiários e conformadores da beleza tradicional, não sobreviveram ao dealbar do século XX. Os novos tempos provocarão subitamente o fim imediato e irreversível dos pressupostos conservadores, censores e excludores, das estéticas do passado. Os seus valores, tornados obsoletos, apressaram o declínio e termo fatal daquele secular paradigma estético: a unicidade autoritária do platonismo estético. Que demorara entretanto a finar-se, triunfante e hegemónico desde o *quattrocento* renascentista, a “Nova Grécia

---

<sup>403</sup> Como o dirá Harold Bloom no seu ensaio *O Cânone Ocidental*, (1994).

clássica”, até às rupturas finisseculares oitocentistas. E é o feio que faz o “requiem” da convenção secular.

É agora a predominância dionisíaca que lidera o novo paradigma estético. Os vanguardistas amam o feio que vem inquietar as retaguardas. Diz o povo: “quem feio ama bonito lhe parece”. Os velhos valores não sobreviverão às intempestivas revoluções artísticas das vanguardas emergentes, mas também ainda à velocidade da técnica, à constante mudança nos modos, nos comportamentos, nas ideias, nos ideais, nas crenças, nas mentalidades emergentes nos últimos tempos. Não sobreviverão à súbita e permanente transformação operada na vida, e à crueldade brutal da mais recente idade trágica.

Presença generalizada, dominante e hegemónica do universo estético da modernidade mais recente, o feio tornou-se a substantiva condição estética caracterizadora do discurso dos últimos tempos. Testemunho fidedigno da realidade envolvente. E tudo veio a acontecer após a experiência prometaica de Francisco de Goya em Manzanares, após a sua viagem extrema e nocturna, pela Pintura Negra com que decorou (!) a sua Quinta del Sordo. Nunca mais a Arte foi uma generalizada e amável idealização da Vida. Nada nem ninguém, no universo das artes, ficou indiferente ao superlativo artista agónico, nascido premonitoriamente em *Fuente de Todos*. Ele que foi como uma fonte inspiradora de todos os artistas posteriores. E o anterior paradigma do Belo, a beleza antiga, o Belo-bonito, entrava, precisamente por esses tempos (primórdios do Século XIX), em instante crepúsculo e ocaso derradeiro. De então para cá os artistas mergulharam na crueldade traumática da vida com particular acuidade, testemunhando as suas luzes, mas também, e de modo bem obscuro, todas as suas sombras. Com cabal consciência do seu sentido trágico. Sem alindamento idealista nem escape redentor. Em alto contraste. Com acentuada ênfase, deliberado sublinhado. Numa fealdade, que o pessimismo-optimista dos artistas modernos conseguirá transfigurar em obras de jubilante alteridade.

As vanguardas vêm inquietar e anunciar intempestivamente o advento de um amplo espaço intelectual de liberdade e ousadia, de audácia e inquietude, de irreverência e subversão, de inovação e ineditismo, de visionarismo e anti-convencionalismo. Traduzem também, de certo modo, as linhas mestras do pensamento predominante dos primeiros idos do século XX: o cepticismo, o relativismo axiológico, a dúvida permanente e sistemática, a subjectividade, o

circunstancialismo, o perspectivismo, o determinismo conjuntural e a contingência. Potenciam o confronto entre apolíneo e dionísíaco. Este último vencendo nas sínteses os confrontos dialécticos do gosto estético. Transgressão (e subversão) das regras e convenções morais, religiosas, políticas, sociais. E um estranho hedonismo, que se compraz na ironia voyeurista, que descreve e desmonta a desgraçada comédia humana da existência. Seguindo uma estética do pessimismo, que sublinha o lado mais escuro da vida, que enfatiza o “mundo às avessas” que nos rodeia, que denuncia a traço grosso, caricatural, as sombras escusadas dos inúmeros comportamentos iníquos que teimamos em repetir.

E as fronteiras do artístico alargaram-se de maneira substantiva com o novo paradigma dominante. É significativo o vocábulo Belo já não nomear tudo o que é artístico. O idealismo alemão (Kant, Schiller) substituiu aquele termo por «Sublime», Benedetto Croce por «Genuíno, Autêntico, Fidedigno», Jacques Derrida por «Verdadeiro».

É emblema maior da fealdade novecentista, do conjunto das obras de arte horríveis dos tempos mais recentes, o maior ícone do século XX, obra-prima de Pablo Picasso, terrível cena agónica, de poderoso expressionismo, marcadamente cubista (ainda), criada de 1 de maio a 4 de junho de 1937, para o Pavilhão de Espanha (da república espanhola) da Exposição Universal de Paris de 1937, a *Guernica*. Um grande painel, obra de consideráveis dimensões (349,3cm x 776,6cm), pintura monocromática (uma *grisaille*), em branco, preto e vários tons de cinzento, e mesmo com grafismos sugerindo folhas de jornal. Uma espécie de revisita destruidora da *Natividade*, tradicional tema da pintura. Uma anti-epifania, processo iconoclasta de destruição irónica da tradicional iconografia teofânica da visita dos reis magos, aquando do nascimento do Messias, o Cristo Salvador, o Menino Jesus. Picasso, nesta particular iconografia desconstrutora que delineou no seu mais célebre ícone, recorre às mil vezes reproduzidas figurações das tradicionais *Natividades*. *Guernica* é um «anti-presépio», com todos os protagonistas habituais daqueles reportórios, agora completamente destruídos e despedaçados.<sup>404</sup>

---

<sup>404</sup>Segundo leitura e análise iconográfica perspicaz feita por Carlos Padron, psiquiatra, psicanalista e ensaísta espanhol: «(...) na *Guernica* de Picasso descobre-se o desfazer dos elementos simbólicos do presépio de Belém. (...) A *Guernica* é exactamente o anti-presépio de Belém. Tem todos os elementos do presépio: está o burro, o boi, a mãe com a criança morta, o pai morto, os três reis magos, o espírito-santo/pomba-branca, a estrela de Belém... Quando se olha o lado esquerdo do quadro, há um espaço claramente delimitado com umas lajes no solo, que define um compartimento. E os outros personagens estão fora dessa sala. O imaginário clássico do presépio de Belém é um espaço interior, com algumas pessoas do lado de fora – os reis magos – em adoração. É uma cena horrível, na qual todos os elementos de vida são elementos de morte. Afinal foi o que aconteceu em *Guernica*, com o bombardeamento da cidade.» Carlos Padron, *O Sagrado e o Religioso. Ensaio Psicanalítico*, (1994), pág. 12.

Mas também um tema actualíssimo, porque forma simbólica de denúncia frontal da muito recente destruição selvagem e brutal da pequena povoação basca de Guernica, acontecida dois meses antes, a 26 de abril de 1937, quando foram lançadas centenas de bombas destruidoras, pelos aviões alemães da Legião Condor, os *stuka* e os *messerschmitt* Bf109, caças-bombardeiros ligeiros, enviados pelo apoio militar nazi, do *fürer* Adolf Hitler, aos nacionalistas fascistas espanhóis de Francisco Franco, pelos meados da Guerra Civil Espanhola. Aquela obra de arte superlativa, grande painel de repúdio indignado e total pela violência fratricida gratuita, metáfora denunciadora da realidade brutal da guerra, um dos maiores horrores da vida colectiva, é a marca mais significativa da fealdade novecentista, enquanto sublime transfiguração da tragédia desumana que se abateu sobre a Espanha pelos meados da década de trinta, em plena Guerra Civil (36-38), antecipando por dois anos, apenas, o bárbaro e sangrento conflito generalizado que assolou o resto do mundo, a Segunda Guerra Mundial.<sup>405</sup>

Por esses turbulentos anos de grande resistência e agitação política, Picasso expressa frequentemente uma atitude militante de activista cívico, denunciador das atrocidades inomináveis de desumanidade, a que assistia com total repúdio indignado, chegando a utilizar a sua própria obra como libelo de acusação, frontal e directa, qual série de gritos de revolta contra a violência gratuita e as inúmeras mortes evitáveis da irracionalidade fratricida.<sup>406</sup>

Outros exemplos paradigmáticos da fealdade de Picasso, pela estranheza perante o ineditismo, tanto formal como conteudal das obras, são as gravuras de

---

<sup>405</sup>É curiosa uma pequena história atribuída a Picasso, muitas vezes recontada, sem fonte ou referência conhecida, nem os devidos créditos de registo. Refere uma resposta repentista e irrefutável, ao Embaixador Alemão (na França ocupada pelos nazis), Otto Abetz acompanhado de dois oficiais do exército nazi que o visitaram, no seu atelier de Paris, na França ocupada, por volta de 1940. À pergunta de curioso estranhamento dos nazis perante uma reprodução fotográfica da *Guernica*: Foi você que fez isto? Picasso respondeu prontamente, com espirituosa e sábia picardia: Não, foram vocês! O grande pintor testemunhou, concretizou, “retratou”, naquele seu formidável manifesto artístico (simultaneamente a sua «obra prima», e também o maior ícone do século XX), um grito indignado que traduz uma acusação implacável – *Guernica*. O «feito da vida»: a insuportável desumanidade gratuita, a destruição (intoleravelmente desnecessária) da pacata cidade basca, pelas bombas assassinas largadas pelos aviões da famigerada «Legião Condor», durante a guerra civil espanhola, experiência perversa a que levou a cegueira bélica de Adolfo Hitler, como ensaio macabro da futura 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, traduz-se enfática, mas fielmente, com a força comunicativa dos símbolos, no feio artístico da gigantesca tela expressionista/neofigurativa, apresentada em Junho de 1937, menos de três meses depois dos trágicos acontecimentos, no Pavilhão de *España*, da *Exposition Universel de Paris*, 1937. A descomunal *Guernica* é um grito (surdo) que desperta em nós um inevitável sentimento de compaixão. Além dum ícone de inexcedível beleza estranha, paradoxal, é um muito eficaz libelo acusatório. Uma exaltação do trágico sentido que faz dos homens sinistros carrascos de outros homens. Um apelo sublime à *catharsis* aristotélica, «à purga das paixões fanáticas, funestas e malignas, ao promover a sua sublimação, a sua purificação do ser, pela vivência das emoções fortes do temor e da piedade, na compaixão humana», Aristóteles, *Poética*, século IV a.C..

<sup>406</sup>«No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo», afirmou Picasso a Christian Zervos, numa entrevista de 1938, publicada por aquele biógrafo do génio da pintura que catalogou cerca de 16000 obras do mestre, de 1938 a 1970, na revista *Cahier d'Art*, 1938.

metal a talhe-doce das séries de múltiplos, a ponta-seca e a água-forte, *Minotauromaquias* (1935) e *Sueño y Mentira de Franco* (1937) . Que não deixam de ser, contudo, evidentes provas da excelência gráfica de um genial desenhador. E há ainda muitas obras mais de uma surpreendente fealdade picassiana, como são as pinturas, os desenhos e gravuras dos anos trinta e quarenta, ditos surrealistas, expressionistas e da nova-figuração. De exceção maravilhosa é uma enorme e espirituosa *trouvaille*, o seu *ready-made* composto, um símbolo de síntese absoluta, marca de hispanidade (e mesmo de uma peculiar tradição mitológica mediterrânea), a cabeça de touro, conseguido pela junção de um selim e de um guiador de uma bicicleta antiga. *Toiro* (1942), uma obra de “cheiro” dadaísta.

Fazendo parte significativa de uma copiosa lista de obras de arte feias, pela evidente subversão estética,<sup>407</sup> do panteão da arte novecentista, estão a saber:

As obras de *ready-made* «A fonte» (um urinol assinado e datado R. Mutt, 1917) ou a litografia da Gioconda com *graffiti* de bigode e a legenda LHOQ que soletrado em francês dá «Elle à chau au cul» (ela tem o rabo quente), ambas do dadaísta Marcel Duchamp.

O absurdo satírico das “imagens loucas” dos fotógrafos pioneiros (pintores, desenhadores e escultores de objectos) dadaístas/surrealistas, Man Ray (o *Cadeaux*, banal ferro de engomar com pregos soldados na superfície lisa, o «hipnotizador», aparelho métrico musical com clip prendendo uma pequena foto de um olho humano) e Hans Bellmer (as bonecas articuláveis). Os insólitos objectos de Meret Openheimm (a chávena de chá com respectivo pires e colher, tudo forrado a pele de coelho, *s.ttº*). Ou as expressões do automatismo, da irracionalidade mais primária, fruto do inconsciente onírico e libidinal, das obras surrealistas de um Salvador Dali, de um Max Ernst ou de um René Magritte.

Ou o expressionismo violento e deformador da Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*) e o dos seus precursores próximos, os finisseculares Félicien Rops (satírico e sacrílego) e James Ensor (entre a comédia, a ironia e o macabro) ou os pintores secessionistas (da Secessão de Viena), os austríacos Gustav Klimt e Egon Schiele.<sup>408</sup>

---

<sup>407</sup> Originando mesmo exaltadas revoltas dos espectadores das incríveis obras. merecendo ameaças de certas bengaladas nos seus autores, que por precaução assinaram com pseudónimo (*R. Mutt* é um exemplo). Curiosamente, perto de cem anos depois foram transformadas em superlativos ícones do século XX, incontornáveis sinais de um novo convencionalismo neo-académico.

<sup>408</sup> De G. Klimt e E. Schiele e das suas obras de feia genialidade, e a propósito das excentricidades provocatórias da moda mais recente, escrevia, em 1996, Agustina: «(...) o sentido da moda alterou-se profundamente. Para compreender a obscenidade da moda, que atingiu assomos de provocação na passereles, temos de retroceder cem



São artistas do feio, por excelência, os autores dos vários movimentos expressionistas novecentistas, a saber: os alemães Emil Nolde, Ernest Ludwig Kirchner, Eric Heckell, George Grosz, Otto Dix, Otto Mueller, Max Beckmann. O Francês Georges Roualt, Marc Chagall (emigrado russo), Chaim Soutine (idem), Amadeo Modigliani (italiano), Konstantin Brancusi (outro russo), Wassily Kandinsky (russo idem), o belga Constant Permecke, os brasileiros George Segal e Cândido Portinari, os mexicanos (muralistas e moralistas) Diogo Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Khalo ou Rufino Tamayo.

Ameaçada, punida e expatriada pela ditadura Nazi, a arte de vanguarda do Expressionismo Alemão, designada pejorativamente como Arte Degenerada<sup>409</sup>, teve a sua derradeira manifestação no período do pós-guerra da Alemanha derrotada da primeira Grande Guerra (anos 20), no movimento da Nova Objectividade, *Die Neue Sachlichkeit* (de Otto Dix, George Grosz e Max Beckmann). Um realismo acirrado, de cru retrato da violência social, a expressão crispada, desesperada e hostil, o último avatar da vanguarda expressionista alemã.<sup>410</sup>

---

anos na História da Arte. (...) E chegamos a Klimt e Egon Schiele, os que inauguraram a pintura não sensual, ordinária, «feia», e no entanto genial. Pintavam como anjos os temas mais repugnantes do mundo (...). De uma entrevista a Augustina Bessa-Luís, «A virilidade e o 'charme' foram os impulsionadores da moda» in *Revista Pública*: Fevereiro.1996.

<sup>409</sup> *Entartete Kunst*, termo depreciativo excludor, nome de uma grande exposição organizada em 1937, pelo Ministro da Propaganda Nazi, Joseph Goebbels e assessorado pelo Comissário Adolf Ziegler, Presidente da Câmara das Belas-Artes, em Munique e depois tornada exposição itinerante pelas diversas cidades do Reich alemão, mostrando 650 obras de arte de 32 museus alemães (obras de todas as tendências estéticas e movimentos artísticos de vanguarda: expressionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, fauvismo, futurismo, ...). Obras removidas de todos os museus, confiscadas, vendidas muitas para o exterior, queimadas outras delas ou destruídas de várias maneiras, num processo de alegada «limpeza» da colecção de arte alemã, medida “pedagógica”, para instruir o *deutsch volk*, para mostrar as formas artísticas a rejeitar obrigatoriamente pelos «bons alemães», “arianos”, como formas espúrias de degenerados (leia-se judeus, eslavos, patriotas polacos, alemães considerados subversivos, bolchevistas, comunistas, socialistas libertários, ciganos, homossexuais, prostitutas, deficientes e outros, diabolizados e considerados todos «sub-humanos»). Excluída liminarmente toda a (difamada) arte moderna, identificada como uma alegada deterioração da arte, expressa no «pessimismo e no pacifismo», que não estava de todo em conformidade e era incompatível com a grande arte ariana, etnicamente «pura», da nação alemã. A par da queima de livros (considerados “subversivos”), feita a 10 de maio de 1933, e da reprovação do Jazz (música de negros) e das composições de músicos judeus, toda a exclusão da arte não-ariana era baseada nas justificativas teóricas rácicas da obra *Essai sur l'inegalité des races humaines*, do Conde de Gobineau. Foram seleccionados para excluir do convívio do povo, pelas forças de repressão ideológica e de propaganda do reaccionarismo mais retrógrado do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, NSPD, os seguintes artistas que trabalhavam então na Alemanha (alguns deles vindo a morrer em campos de concentração, outros exilados à força): Ernst Barlach, Willi Baumeister, Heinrich Maria Davringhausen, Otto Dix, Max Ern, Otto Griebel, Wilhelm Groß, George Grosz, Karl Hofer, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Otto Pankok, Leo Putz, Max Pechstein, Franz Radziwill, Joachim Ringelnatz, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Stuckenberg. Resta acrescentar que a Exposição *Entartete Kunst* foi vista por mais de dois milhões de visitantes, muitos mais do que os que visitaram a Grande Exposição de Arte Alemã, *Grosse Deutsch Kunstausstellung*, organizada pela Casa da Arte Alemã, *Hauss Deutschen Kunst*, organizada por essa mesma altura, com uma selecção apertada e *eugénica* dos artistas credenciados como autores de uma genuína arte germânica, sob as directivas totalitárias da propaganda nazi de estipular um cânone obrigatório e único designado como «arte ariana», para moldar os alemães para o „apuramento da raça“ do pretendido «Reich de mil anos».

<sup>410</sup> Aquele movimento de fugaz história no solo pátrio, foi expulso do seu berço germânico nos meados dos anos 30, com a ascensão ao poder do pintor frustrado e sem talento, Adolf Hitler, tornado Chanceler e Führer do III Reich, pelo fechamento de mentalidades, pela intolerância ideológica e pela cruel repressão do Nazismo, exilando-se no novo mundo, a América, e sendo mais tarde a poderosa matriz de outros novos movimentos que

São movimentos artísticos de diversificadas sensibilidades estéticas, unidos pelo mesmo e plural movimento artístico de vanguarda, o Expressionismo, a saber: o "Simbolismo", o *Jugendstil*, as três "Secessões" - de Munique, de Viena e de Berlim, o "Fauvismo" Francês, e os movimentos propriamente expressionistas, *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, *Die Neue Sachlichkeit*.<sup>411</sup>

Depois, ainda, aparecerão, no «novo mundo», a América, mas também na Inglaterra, as posteriores sequelas expressionistas: a nova figuração expressionista do pós-guerra, que na década de 40, agrupa os artistas expoentes da Escola Inglesa, Francis Bacon, Lucian Freud (neto do criador da psicanálise) ou o artista sérvio Vladimir Vellikovic, que se afirmam com um desbragado figurativismo, de *fealdade* óbvia, explícita, violenta, registo verista tautológico que traduz, na sua iconografia peculiar, o ambiente desesperado da filosofia existencialista, aparecido como natural reacção do pós-guerra.<sup>412</sup>

Por fim, ainda na última década que assistiu à criação de movimentos artísticos organizados e consistentes, os anos 80, a última sequela expressionista, os «novos expressionismos» agrupando-se segundo as tipologias nacionais. Os *Neue Wilden* (os "Novos Selvagens") alemães; a Transvanguarda italiana; o *Dare-Dare*, a Figuração Livre ou Narrativa francesa, a *Bad-Painting* inglesa, ou a "Arte Plebea" espanhola, a TransVanguarda, todos eles primando por um revivalismo expressionista, destruidor da ordem, da harmonia, da serenidade. Artistas expoentes são Robert Combas, Hervé Di Rosa, A. R. Penck, Julian Schnabel, George Baselitz, Anselm Kiefer, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat ou Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Enzo Cucchi, ou ainda Miguel Barceló.

Também arrolável nas «artes do feio» é "outra" produção artística do segundo pós-guerra, na procura jubilante do regressivo da expressão plástica e gráfica, pela estetização das marginalidades (a arte dos primitivos, dos marginais, dos loucos, das crianças), feita por artistas deliberadamente *out-siders* da *intelligentzia* centro-europeia, os do Movimento *CoBrA*<sup>413</sup>, Karel Appel, Asger John, Pierre Alechinsky. Ou pelo movimento (algo paralelo quanto aos desideratos) da *Art*

---

irão surgir (depois da década sombria das ditaduras e da 2ª Guerra Mundial): o "expressionismo abstracto", a "nova figuração expressionista do pós-guerra".

<sup>411</sup>Traduzindo respectivamente, "a Ponte", "o Cavaleiro Azul", e a "Nova Objectividade". São os três grandes movimentos de vanguarda da arte alemã das primeiras décadas do século XX.

<sup>412</sup>Ou a revisita desse ambiente angustiante e claustrofóbico, com uma simulação de falsa ingenuidade e de indefinível "maldade", das "histórias e desenhos" de Paula Rego, (pintora portuguesa, mas da *Escola Inglesa*).

<sup>413</sup>CoBrA. Sigla formada pelas primeiras letras do nome de três cidades dos Países Baixos e do que foi a antiga Flandres: Copenhague, Bruxelles, Amesterdam. Designação nomeadora de um movimento artístico que se reivindicava daquelas cidades periféricas, com garbo e provocação deliberada, assumindo uma realidade artística exterior, marginal, em contraponto radical à centralidade artística difusora de Paris.

*Brut*, pelo seu expoente Jean Dubuffet. Por outro lado, ainda no mesmo tempo da consciência traumática do segundo pós-guerra, ao arrepio do alegado exorcismo conseguido pelas figurações escatológicas dominantes, pelo contrário, como uma espécie de nojo prolongado pela desumanidade extrema presenciada e pelo conseqüente horror traumático de bélico-videntes pela representação da figura humana, dá-se o aparecimento de novas expressões (entre a abstracção e uma referencialidade vaga e difusa da realidade matérica) que originarão o brutalismo informalista do Expressionismo Abstracto, de um Jackson Pollock, de Willelm de Kooning. Ou de autores como Antoni Tapiés, Manolo Millarés e Antonio Saura, estes violentamente ibéricos, hispânicos. A irrisão destruidora do neo-expressionista informal-accionista Arnulf Rainer. Ou ainda a provocação de suprema escatologia (literalmente fetal) da lata de «merda de artista» (Sic), *Artist's Sheet*, de Piero Manzoni, artista da *arte povera*. Também atingindo semelhantes extremos “excrementais” como a conhecida (e desconcertante) *Cadeira com Gordura*, do artista conceptual singular, de excepcional criatividade “estranha”, Joseph Beuys. Ou as *Aranhas* gigantes, os pénis descomunais ou os corpos retalhados esculpidos em cor de carnação, de Louise Bourgeois.

Mais tarde, fins dos anos cinquenta e na década seguinte, os *sixties*, anos sessenta, a fealdade campeará na atitude *camp*, de ironicamente revalorizar o mau gosto (o *kitsch*), assim como no alargar generalizado dos limites do estetizável, assumida pelos artistas da *Pop Art*: Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, Peter Phillips, Ronald B. Kitaj, Peter Blake ou Mel Ramos. Ou no correspondente movimento artístico espanhol *Equipo Crónica*, que criou notáveis ícones *pop* com referência satírica à cultura secular espanhola entre os anos de 1964 e 1981, juntando três pintores (e escultores), Manolo Valdés, Rafael Solbes e Juan A. Toledo (este último desertando do grupo, passado o primeiro ano) em Valença, onde se estabeleceu o grupo, sendo seu mentor estético e criador de propostas teórico-programáticas Tomás Llorens. Na esteira da *Pop*, mas já *Neo-Pop* da geração seguinte, destaca-se ainda Jeff Koons, pelo assumido “banal” mais desconcertante e pelo *Kitsch/Camp* mais despudorado (incluindo a panegírica *porno-arte* serial que testemunhou o seu casamento com a actriz pornográfica Cicciolina, Llona Starr).

E, muito depois do «regresso à pintura» dos já citados «novos expressionismos» da década de 80, na última década do novecentismo, os anos 90,

na ausência de movimentos aglutinadores de artistas, mas na proliferação de percursos individuais relevantes, o feio artístico será protagonizado por artistas “sensação/revelação” como, a pintora do corpo humano de excessiva expressão matéria, Jenny Saville, que na esteira de Lucian Freud, desenvolve a obsessão por uma estética da anatomia humana abjecta, desde o corpo cadáver, ao corpo obeso, ao corpo intervencionado com tatuagens, ou ao corpo de género indefinido, do andrógino ao hermafrodita e ao transexual, a *body*-artista, *tunning*-biológica, Orlan, o instalacionista dos animais em formol e das caveiras cravejadas a diamantes, também pintor e escultor Damien Hirst, o escultor “plastinador” de cadáveres (entre o cientista e o artista) Gunther Van Hagens, os instalacionistas-objectuais paródicos abjeccionistas Jack e Dino Chapman, o escultor-instalacionista provocatório Maurício Cattelan ou os *performers* “sanguinários” Paul McCarthy e Marina Abramovich. Sucessivos fenómenos artísticos “apocalípticos”.

– 3.17– O feio nas outras artes: Literatura e Poesia, Fotografia e Cinema.

Também as belas-letras revelarão, nos primórdios da idade moderna, a inclusão da fealdade da vida e dos valores dela, transfigurada pela poiética artística, na substância narrativa de obras-primas exemplares. É uma tríade de grandes génios literários que faz a charneira da medievalidade para a moderna literatura, a do pensamento humanista. Começando logo pela *Divina Comédia* (1304/1321), de Dante Alighieri (1265-1321), início auspicioso de uma novíssima escrita, marco fundamental da história da Literatura Universal, nos primórdios do antanho *quattrocento*. Matriz fundadora do cânone literário ocidental<sup>414</sup> é, em parte substantiva do seu texto, uma narrativa sobre a fealdade metafísica. O *Inferno*, a terceira parte da sua obra monumental, é de tal maneira sugestivo do horrível que, segundo a pena genial do autor, encontraremos no submundo demoníaco, que tornou popular o seu nome como forma de descrever o horrível de qualquer narrativa literária ficcional e mesmo das adversidades mais cruentas e inesperadas da realidade e da vida.<sup>415</sup> Longo poema épico e teológico, monumento alto da cultura ocidental, primícia genial do idioma italiano moderno (escrito no dialecto toscano da época) a *Commedia* é a obra fundadora da língua e cultura da uma Itália ainda dividida em

---

<sup>414</sup>Segundo Harold Bloom, Dante Alighieri, com a sua *Commedia*, (baptizada de *Divina* por Boccaccio) inaugura um novo paradigma da Literatura, que designa pela «idade aristocrática» do cânone literário ocidental, H. Bloom, *Cânone Ocidental*, (1994).

<sup>415</sup>O horrível da vida, seja catástrofe natural ou desvario de humana responsabilidade, é nomeado substantivamente como horrível e de modo adjectivo como «dantesco».

várias cidades estados, sem Estado comum. Uma longa viagem descritiva de Dante pelos três ambientes apartados do mundo metafísico, o Paraíso, o Purgatório e o Inferno. Curioso é ser o paralelo, na grande literatura, dos habituais volantes dos trípticos tardo-medievais flamengos e alemães, com a tradicional iconografia do Inferno, com as cenas horríveis de pormenor dos fogos finais, derradeiros, da danação inevitável dos pecadores, pintados à direita, ladeando o painel central, a par do paraíso, pintado à esquerda<sup>416</sup>. Um sintoma comum das mentalidades milenaristas daqueles idos de outrora, avessos à nova moda clássica de revisita erudita aos cânones antigos, feita pelo movimento artístico italiano, mais tarde conhecido como Renascimento (Clássico). Poema de estrutura épica e propósitos filosóficos especulativos éticos, chamada de *Commedia*, segundo propósito revelado pelo próprio Dante, por terminar com um «*finale felice*». Dante justifica o uso do vernáculo toscano da época como sendo mais adequado do que o formal latim, a língua erudita usada nos documentos oficiais<sup>417</sup>, para a obra em questão, como forma de elevar a expressão literária, diferenciando-a assim dos textos não literários e estabelecendo dessa maneira o dialecto padrão para a língua italiana. Composta entre 1304 e 1321 (O Inferno entre 1304 e 1308, o Purgatório entre 1307 e 1308 e o Paraíso entre 1313 e 1321), tem três partes, divididos em três cantos, composto por tercetos. Uma composição baseada no simbolismo do número três. Referência à canónica Santíssima Trindade? São também três as personagens principais, Dante, ele próprio, (simbolizando o homem), Beatriz (simbolizando a fé) e Virgílio (simbolizando a razão). Cada uma das três partes tem 33 cantos. No Inferno, a parte feia da obra, Dante, acompanhado de Virgílio, entram nos domínios de Hades, atravessando o rio *Aquerontes*, no barco do barqueiro *Caronte*<sup>418</sup>, e encontram nos sucessivos nove círculos (3x3) que o compõem, várias personagens históricas conhecidas, sem pertinência inter-cronológica, e mesmo em anacrónica convivência, mas agrupados segundo criteriosa distribuição pela especificidade dos pecados

---

<sup>416</sup>Se tivermos em conta o processo de leitura ocidental, da esquerda para a direita, observaremos ser o registo de comentário icónico sobre as expectativas existenciais tardo-medievais mais pessimista do que o literário.

<sup>417</sup>Sinais dos tempos: Em Portugal, pelos mesmos idos, ao mesmo tempo que fundava a Universidade de Coimbra, pela *Charta Magna Privilegiorum*, de 1 de Março de 1290, o Rei Dom Dinis decretava que todos os documentos oficiais, institucionais, tabeliônicos, passassem a ser redigidos na língua portuguesa vernácula. Os documentos anteriores eram redigidos em latim. O mesmo fez com as suas canções de trovador.

<sup>418</sup>Tema pintado em fundo tenebroso, de sombrio romantismo, de grande expressão exaltada, dos dois protagonistas na barca de viagem para os infernos, rodeada a embarcação de ondas revoltosas de água, de onde emergem, possuídos pela ira, vários corpos agónicos de danados, obra-prima de Eugène Delacroix, *Dante e Virgílio na barca de Caronte*, óleo de 1822, Museu do Louvre. Paris.

veniais. No nono e último círculo infernal encontram os traidores: Judas, Brutus e Cassius. Lúcifer está lá e devora os três. Chegam ao centro da Terra.<sup>419</sup>

Segundo mestre da abordagem “feia” da primeira literatura humanista é o renascentista Erasmus Rotherdamus, Erasmo de Roterdão, (1466-1536), autor da obra ensaística maior do pensamento humanista do Renascimento, *Stultitiae Laus, Elogio da Loucura*, 1511. Ensaio em tom crítico de sátira filosófica e política, em que a loucura é apreciada sem a habitual pejoração reprovadora e antes identificada positivamente com a lucidez proverbial atribuída aos insanos mentais, vistos como sábias criaturas (isentas da mais elementar auto-censura), a quem são toleradas as revelações e denúncias das verdades suspeitas e ocultadas, que a todos os outros são normalmente interditas. A loucura é identificada, de modo erudito, com uma deidade, Anóia, filha de Plutão e de Frescura, educada pelo êxtase embriagante e pela ignorância amoral, acompanhada pelos espíritos ou estados da *kolakia* (elogio), *lethe* (esquecimento), *misoponia* (preguiça), *hedone* (prazer), *tryphe* (indolência), *komos* (desespero) e *eegretos hypnos* (vigília hipnótica). Texto erudito de pioneira pedagogia pelo negativo, o Elogio da Loucura é o texto fundador da irônica e paradoxal *adoxografia*, lauda imerecida ao sem-valor. O ensaio toma o sentido moral, mais grave e severo, de um discurso edificante de crítica frontal aos abusos das doutrinas errôneas ao tempo e às práticas corruptas dos poderosos, contrapostos aos mais éticos ideais de convivialidade humana e às mais virtuosas práticas sociais com vista ao bem-comum.

Terceiro autor da literatura humanista é François Rabelais (1494-1553), médico, padre e escritor humanista francês, autor das obras-primas cômicas *Pantagruel e Gargântua*, ou Alcofribas Nasier, pseudônimo anagramático com que assinou as duas obras, pressentindo, com astúcia providente, os problemas que veio a ter com a mentalidade da época, as narrativas dos seus livros indexadas, censuradas e excluídas das «boas leituras» por obscenas, culminando em 1564 com a sua inclusão no *Index librorum prohibitorum*, promulgado pelo papa Pio IV, que as classificou de heréticas. São sátiras festivas, alegres, folgazãs, de uma exuberância pícaro, chocarreira, mas nunca azeda, nunca amarga, que nos seus desvarios vários e

---

<sup>419</sup>Dante, na sua visão metafísica peculiar, revela algum conhecimento geológico, lítico e vulcânico, identificando teluricamente o Inferno e os seus fogos de enxofre e lavas incendiárias com o interior nuclear da terra. O magma incandescente do núcleo interior da terra já era conhecido e foi descrito e analisado pelo filósofo Aristóteles, na Antiguidade Clássica. Os conhecimentos analíticos da composição da Terra, estrutura, propriedades físicas, história da evolução e dos processos que lhe vão dando forma, estudados por aquele mestre antigo, foram coligidos na obra *Peri Lithon* de Teofrasto (327-287), seu discípulo, tendo permanecido por milênios como obra de referência da ciência da Geologia.

excessos desbragados, recordam, no seu registo cómico mas lúcido e desencantado, as finitudes mais básicas e frequentes do género humano, e no extremo a tendência fatal e definitiva, a que ninguém escapa, para a aniquilação derradeira. Para o Grande Nada (acrescentamos nós). *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua* é o título completo duma autêntica revolução literária acontecida no ano da nossa era de 1532.<sup>420</sup> Romance/anti-romance com raízes claras na cultura popular da época<sup>421</sup> e inspirado na tradição oral dos tempos medievos, nas gestas, nas trovas de jograis e cantigas de trovadores e nos (já desacreditados) romances de cavalaria, a narrativa desenrola-se em múltiplos episódios épicos, cómicos, delirantes e grotescos narrados no vernáculo mais directo e inteligível. As várias figuras de invenção saídas da imaginação prodigiosa do mestre François Rabelais<sup>422</sup> irão conviver em episódios inesquecíveis com o gigante Pantagruel<sup>423</sup>, um *bon-vivant* alegre e jovial, dado a uma gula excepcional, cuja força física descomunal apenas é superada pelo apetite voraz.

O último dos quatro mestres da tetralogia literária inicial do humanismo resnascimentista é o genial autor de outro grande exemplo de *fealdade* literária fundadora da modernidade, *El Ingenioso Hidalgo Doñ Quixote de La Mancha* (1605), Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616). O *Quixote* foi julgado por todos os críticos e especialistas da Grande Literatura como o primeiro romance moderno da literatura ocidental, um dos primeiríssimos marcos das línguas europeias modernas, no caso o castelhano. Um texto fundador, com um registo ficcional de grande lucidez e auto-ironia. Uma estória narrada “às avessas”: a crónica satírica dum anti-herói, o primeiro da ficção romanesca, obra de grande inovação e apurado sentido crítico no registo da diversidade dos caracteres humanos. No tempo certo, a aberta paródia aos «romances de cavalaria». Mas, sobretudo, a descrição dicotómica

---

<sup>420</sup>O discurso carnavalesco da escrita de Rabelais, diversificado, multi-referencial, polifónico, dialógico, será reivindicado na proposta contra a uni-direccionalidade da retórica clássica pelo linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), assumindo uma interpretação participativa, integradora, diversa e múltipla, com expressas referências sociais, na sua tese de doutoramento, em Teoria Literária, *A cultura popular na Idade-Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1941. As obras desse teórico da literatura mantêm uma actualidade espantosa e fazem parte dos fundamentos da mais actual teoria textual e semiótica, influenciando todos os estudos de teoria literária, de sociolinguística, de filosofia da linguagem, de translinguística e de análise do discurso.

<sup>421</sup>Curioso como o espírito do tempo se impõe como uma ditadura eidética, semântica, semiológica, aos artistas criadores de uma mesma época. Pelos mesmos idos do *cinquecento*, o grande pintor flamengo Pieter Brueghel, o Velho, irá contemplar o mesmo imaginário nas suas obras gravadas, desenhadas e pintadas. Os provérbios, as cenas de costumes populares, as tarefas do quotidiano, as festas e os rituais populares do pintor, vistas com bonomia pícara, são o paralelo icónico das narrativas de Rabelais.

<sup>422</sup>As personagens pícaras do texto rabelaiseano, dos *songes drolatiques de Pantagruel*, publicadas em numerosas edições, serão ilustradas por inúmeros artistas gráficos. Em 1565 por Ludwig Schrader, de Munchen. Em 1851 e 1873 pelo grande desenhador e ilustrador Gustav Doré. Em 1973, pelo genial pintor surrealista Salvador Dali.

<sup>423</sup>O nome do gigante rabelaiseano significa «tudo alterado», nome de um *daimon* do folclore bretão.

de um dos grandes dilemas existenciais que marcam as personalidades irreduzíveis dos homens, na sua relação com a realidade da vida e com os outros. Apragmáticos (e mesmo anti-pragmáticos, contemplativos passivos ou voluntaristas sonhadores que sejam) versus pragmáticos “chãos”. O «Cavaleiro da Triste Figura», o anti-cavaleiro-andante, um louco da espécie dos nefelibatas assumidos, orgulhoso do seu “lunatismo”, um visionário utópico (não desistente, mesmo se num apelo derradeiro à razão, desenganado e desiludido) versus um pragmático empirista, voluntarista de curta visão («homem de bem, mas com pouco sal na moleirinha»): Alonso Quijano, fidalgo provincial de uma família da pequena nobreza de La Mancha, *Castella Vieja*, assumido cavaleiro de urgentes gestas a haver, um louco (relativamente) pacífico, pícaro de figura e comportamento, mas também autêntico, que pretende desesperadamente viver o seu próprio e singular romance de cavalaria mundo fora (contra os gigantes, mesmo se moinhos)<sup>424</sup> e Sancho Pança, o «seu fiel escudeiro», campeão do senso-comum, que em vão tenta impedir as tontarias do seu amo. No fim Dom Quixote, num assomo de lucidez percebe que não é um herói, mas percebe também que (já) não há heróis. Uma narrativa vibrante que satiriza os preconceitos ociosos, os preceitos levianos, vazios de sentido moral, de tantas histórias fantasistas de fancaria da altura, de outrora ou de agora, fundidos na mesma crítica mordaz. Julgada pelos contemporâneos como mera escrita de humor e diversão, escapou-lhes o profundo sentido de análise dos mais extremados comportamentos humanos, entre os sonhos acordados, as ambições e desejos (mais ou menos) honestos por que todos passamos e a realidade crua que os desengana implacavelmente. Obra seminal, inspiração primeira para criadores de todas as disciplinas artísticas, belas-letas e belas-artes explorando a sua fonte inaugural. Nela se revêem autores posteriores como Daniel Defoe, Walter Scott, Charles Dickens, Gustav Flaubert, Fiódor Dostoiévski, ou ainda autores (ditos) «pós-realistas», realistas-mágicos como James Joyce ou Jorge Luís Borges. Teatro, Ópera, Música, Bailado, Cinema. Na pintura e no desenho, vultos da grandeza de William Hogarth, Francisco de Goya, Honoré Daumier e, sobretudo (sobretudo), Pablo Picasso.<sup>425</sup>

Nas belas-letas, na grande literatura, para além dos já citados clássicos dos primórdios da modernidade, serão ainda consideradas de uma beleza-feia exemplar, obras mais antigas, como *Satyricon*, sátira notável que fustiga os costumes gregos

---

<sup>424</sup>O arquétipo cervantino será mesmo a matriz do adjetivo “quixotesco” com que nomeamos o voluntarismo utópico e apragmático dos comportamentos dos «sonhadores acordados» que tão comuns nos são.

<sup>425</sup>São ainda muito conhecidas as belas e sugestivas ilustrações da obra, feitas por Gustav Doré, para a edição de 1863.



que estavam na moda no ano 62 da nossa era, *ridendo castigat mores* (rindo se castigam os modos), de Petrônio. Ou as mais antigas estórias exemplares, as *Fábulas*, de Esopo<sup>426</sup>. Duas gerações após Dante Alighieri e a sua *Commedia*, encontramos *Decameron*, obra escrita entre 1349 e 1352, revisto em 1371, de Giovanni Boccaccio, grande autor clássico italiano, prosador e poeta, um dos pioneiros criadores da literatura humanista (“o edificante registo dos valores terrenos”), que vingou no século seguinte, sendo aquela obra o primeiro grande livro de contos da literatura universal, de um realismo pícaro, lascivo, iniciador da comédia de enganos, “o ser humano desnudado até à alma”, juntando inúmeras vezes o cómico ao trágico; ou acrescentaremos ainda, da cultura anglo-saxónica, tornada universal, os tardo-medievais *Canterbury Tales*, 1385, do inglês Geoffrey Chaucer (1343-1400), um dos primeiros consolidadores da língua inglesa, desbravando caminho idiomático e literário ao génio universal, William Shakespeare (1564-1616), poeta e dramaturgo inglês, supremo «histrião» da dinastia Tudor, tido como o demiurgo do inglês moderno e o maior e mais influente dramaturgo do mundo, autor de tragédias, comédias, dramas burlescos, entremezes histriónicos, sátiras cruéis, poesia sublime, tudo junto em obras imortais. As suas peças de literatura teatral são completos e ricos romances de feição predominantemente trágico-cómica, sem bálsamos escapistas para alívio da crueldade da vida. Obras de dramaturgia que põem em causa a harmonia apolínea dos cânones clássicos serão, por exemplo: *A Fera Amansada*, 1590, *A Comédia de Enganos*, 1590, *Sonho de uma Noite de Verão*, 1595, *Muito barulho para Nada*, 1595, *Tudo está Bem quando acaba Bem*, 1596, *As alegres Comadres de Windsor*, 1596, ou os dois poemas eróticos, *Vénus e Adónis*, 1593, e *O Estrupo de Lucrecia*, 1594, em que a expressa volúpia descontrolada favorece a dúvida ambivalente e a confusão moral.

Ainda arroláveis como escritores de uma *fealdade* superlativa serão: Donathien Alphonse François de Sade, o (Divino) Marquês de Sade (1740-1814), escritor licencioso francês da segunda metade do século XVIII e primórdios do XIX,

---

<sup>426</sup> Lendário autor grego do século VI a.C., a quem são tradicionalmente atribuídas pequenos contos de muito edificante significado moral final, as narrativas com animais falantes conhecidas por *Fábulas*. Alguns historiadores atribuem o conjunto das fábulas a vários autores nomeados por um só nome, como aliás terá acontecido com o grande poeta Homero. Esopo, um homem de feia figura, atarracado, calvo e corcunda, mas de verve sibilina, teve grande sucesso e mais tarde dois geniais seguidores que recriaram, com jovial sentido narrativo, contos de semelhante sentido moral, usando o mesmo bestiário prosopopaico, como Fedro, *Gaius Iulius Phaedrus* (20 a.C.-50 d.C.), fabulista latino, filho de escravos da Macedónia, cidadão romano alforriado pelo primeiro Imperador, Caesar Avgvsto, ou, muito depois, já no século XVII, o muito conhecido Jean de La Fontaine (1621-1695), autor das *Fables* (1693). Mais tarde as fábulas foram parodiadas, com similar fundo moral, mas com acrescentada crítica satírico-social e política, pelo mesmo processo onomatopaico de conto de histórias de animais com características humanas, na parábola “animalista”, *Animal Farm* (O triunfo dos Porcos), 1945, de Georges Orwell (Eric Arthur Blair) (1903-1950).

autor de surpreendentes e inesperados panfletos político-filosóficos, livre-pensador que foi o mais reincidente recluso da Bastille, prisão central de Paris, ateu libertário e libertino (na acepção moderna da palavra), persistente provocador e desafiador da concepção conservadora do mundo, em radical ruptura contra os costumes puritanos da moral religiosa dominante, autor de uma trama romanesca raiando a deriva sacrílega, na luta sem tréguas contra os dogmas da filosofia mística do cristianismo, professada por hábito irracional secular, e mesmo avesso à ordem pós-revolucionária francesa, considerado um depravado bizarro, que na sua escrita faz um verdadeiro mergulho ficcional nos infernos físicos, bem mais reais do que os metafísicos, apologista da dominação egoísta do «outro» pelo sexo desbragado, imposto com a maior violência lasciva (sádica, dirão mais tarde em homenagem semântica), negando estatuto cognoscente à racionalidade comum, considerada somente um mero e débil «verniz» que cobre um animal prenhe de desejos (uma frágil censura que os não consegue dominar ou sequer abafar), encarnação cínica dos triunfos festivos do mal, do abjecto, da escatologia mais perversamente hedonista, da mais egoísta crueldade afrodisíaca, numa obcecada erotização da *fealdade*, autor desconcertante de livros como *La Philosophie dans le Boudoir*, 1795, *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, 1791, *Dialogue entre un pêtre et un moribond*, 1782, ou *Les Cente Vingt Journées de Sodome*, 1785,<sup>427</sup> incorporados muitos aspectos da sua visão *sádica* no surrealismo e na psicanálise, tanto na obra criativa como na análise científica, nomeadamente na fundamentação do estudo dos distúrbios sexuais e das neuroses relacionadas com parafilias. Mas ainda muitos outros, como Choderlos de Laclos (Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos) (1741-1806), autor da obra-prima da literatura universal e do proto-romantismo francês do século XVIII, *Les liaisons dangereuses*, publicado em 1782, livro na altura considerado calunioso pela nobreza decadente desses idos; Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), líder mentor (com Friedrich Schiller) do movimento literário romântico alemão, autor de vários marcos da literatura universal, como o monumento poético *Prometheos*, 1774, mas sobretudo o *Fausto*, 1806, obra-prima literária, símbolo cultural da modernidade mais intemporal, poema de proporções épicas que relata a tragédia existencial do célebre humanista e homem das ciências, que desiludido com os enormes preconceitos e o parco conhecimento do seu tempo, faz um pacto de sangue com o demónio Mefistófeles, que lhe dá uma energia satânica que irá por ao serviço da

---

<sup>427</sup> Citado em adaptação livre cinematográfica por Pier-Paolo Pasolini, no seu filme, de abjecta escatologia, *Salò o il 120 giornate de Sodoma*, 1975.

técnica e do progresso físico-material humano<sup>428</sup>; William Blake (1757-1827), poeta-pintor do romantismo inglês, alegórico-sibilino, hermético-esotérico-enigmático, o primeiro e mais célebre ilustrador da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, 1825; Honoré de Balzac (1799-1850), «historiador de costumes», genial autor de uma grandiosa *Comédia Humana* (1842), 95 tomos, 10600 páginas, um romance “total”, espelho do mundo e provocação literária à citada *Divina Comédia*; Edgar Allan Poe (1808-1849), americano, escritor romântico fantástico, cultor de um enigmático mundo onírico de pesadelo, de «romantismo negro», de ficção “gótica”, temperado por algumas sátiras e contos de humor e mistério, dando ainda divulgação a elementos de pseudociência popular, como a frenologia e a fisiognomonía, traçando sugestivos retratos de personagens mórbidas, doentias, macabras, téticas, dadas a impulsos irracionais criminosos, dominadas por fatalismos inatos e maldições genéticas, oscilando entre a extrema lucidez e a mais desvairada loucura; Charles Baudelaire (1821-1867), glória das letras francesas, enorme poeta romântico, autor de *Les Fleurs du Mal*, 1857; Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) (1832-1898), escritor de excepcional criatividade e delirante imaginação, autor das narrativas de absurdo *non-sense*, oníricas e burlescas, *Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865, e *Alice through the Looking Glass*, 1872; Stéphane Mallarmé, poeta e crítico francês (1842-1898), consagrado autor simbolista de *L’après-midi d’un faune*, 1876, e do ensaio *Divagações*, 1897, inspirador próximo das tendências futurista e dadaístas; Isidore Ducasse, dito Conde de Lautréamont (1846-1870), autor de *Les chants de Maldoror*, 1869, um texto cripto-surrealista, inspirador de André Breton, o «Papa» do Surrealismo; Paul Verlaine (1844-1896), dos *Poèmes Saturniens*, 1866, das *Elégies*, 1893, e do *Les Poètes Maudits*, 1884; Jean Arthur Rimbaud (1854-1891), o «selvagem» autor de *Une Saison en Enfer*, 1873, *Illuminations* e *Bateau Livre*, 1874; Alfred Jarry (1873-1907) poeta *patafísico*<sup>429</sup> e dramaturgo francês de sátiras seriais geniais, de «denúncia de todo o grotesco que existe no mundo», *Ubu Roi*, 1896, *Paralipomènes d’Ubu*, 1986, *Ubu Enchainé*, 1900 e *Ubu sur la Butte*, 1906; James Joyce (1882-1941) e o seu indescritível, denso, insano, inóspito, delirante, mirabolante e monumental (e, segundo alguns, escandalosamente obsceno) *Ulisses*, 1922, uma torrencial escrita, subvertora do

---

<sup>428</sup> Goethe ter-se-á inspirado, para escrever esse monumento literário numa popular lenda alemã que relata a biografia do célebre médico, mágico e alquimista, o Doutor Johannes Georg Faust (1480-1540), que alegadamente teria feito um pacto de sangue com o demónio.

<sup>429</sup> A *patafísica* é uma invenção literária pseudocientífica de Alfred Jarry, “ciência” lúdica (mas também irónica), por ele definida como a «sciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as excepções».

discurso único dos cânones literários tradicionais, feita de *calembours*, jogos de palavras espirituosos, trocadilhos, citações, neologismos, referências históricas e literárias, 30000 vocábulos de um *Olissequ* irlandês, Leopold Bloom, homem comum de Dublin, no seu reflectivo «despertar do pesadelo da História»; os escritores vanguardistas do Movimento Futurista, os italianos Filippo Tommaso Marinetti, poeta visionário, sonhador acordado de visão futurante, líder e mentor incontestado do Movimento Futurista, o primeiro signatário e principal redactor dos *Manifestos Futuristas*, autor de inúmeras poesias visuais, poemas estruturados visualmente com toda a parafernália de elementos tipográficos, autor dos poemas *La Conquête des Etoiles*, 1902 e *Destruction*, 1904,<sup>430</sup> a par dos seus parceiros geracionais de movimento, Paolo Buzzi (1874-1956), Ardengo Soffici (1879-1964), Giovanni Papinni (1881-1956), Enrico Cavacchioli (1884-1954), Corrado Govoni (1884-1956), Aldo Palazzeschi (1885-1974), Luciano Folgore (1888-1966) ou do *compagnon de route* (e mais tarde dos dadaístas, alegado criador do nome *surrealisme*) Gillaume Appolinaire (1880-1918), nascido Wilhelm Albert Wlodzimierz Apolinary de Waz-Kostowicki, um *maître-à-penser* dos *avant-garde*, o mais importante activista cultural das vanguardas do início do Século XX, companheiro e amigo dos génios inovadores das primeiras décadas novecentistas, poeta visual, inovador do processo tipográfico da escrita e dispensando a pontuação, autor de um manifesto do Cubismo, autor de *As Onze Mil Varas*, 1907, *L'Encantateur en Putrefaction*, 1909, da peça de teatro *Les Mamelles de Tirésias*, 1917, drama surrealista trágicocómico, no qual comunga intimamente desespero desencantado e humor irónico, ou dos poemas gráficos, de vidente lirismo visual, sobre a paz e a guerra, *Calligrammes*, 1918, , ou ainda os seus congéneres russos, à cabeça dos quais encontramos Vladimir Mayakovski (1893-1930), poeta e dramaturgo russo vanguardista, introdutor no seu país das ideias literárias revolucionárias do movimento futurista, autor do manifesto intitulado *Uma Bofetada no Gosto Público*, 1912, uma espécie de panfleto provocatório e desafiador, destinado a combater os «futuristas de salão» e fazer acordar da letargia conservadora a intelectualidade russa e as grandes massas de compatriotas, editor do almanaque *Armadilha para Juízes*, 1910, frequentemente citado como «o maior

---

<sup>430</sup>Curiosa a repercussão do vanguardismo, expressão óbvia dos tempos modernos, do movimento futurista e do seu principal mentor Filippo Tommaso Marinetti: no Brasil dos anos 20 do Século XX, as primeiras camionetes de passageiros da frota de transportes públicos urbanos e periféricos, sinal de modernidade do grande sertão brasileiro, eram conhecidas por *marinettis*. Homenagem certa por sinédoque ao nome mais emblemático da modernidade. E ainda hoje é mantido esse nome, agora por tradição continuada e obviamente com algum arcaísmo anacrónico.

poeta do futurismo» e um dos maiores vultos da poesia do Século XX, influenciado que foi pelo primitivismo eslavo e pela linguagem transracional, pelo uso da inovação rítmica, das rimas inusitadas e pela prosódia coloquial quotidiana, pelo gosto pelo desmesurado e pelo hiperbólico, dado a grandes paixões, arrebatado e lírico, épico e satírico ao mesmo tempo, são seus melhores poemas, *A Flauta Vertebrada*, 1915, *A Nuvem de Calças*, 1916 e *!50 Milhões*, 1920, e as peças de teatro, *O Percevejo*, 1926 e *O Mistério Bufo*, 1921, ou dos seus compatriotas Aleksey Kruchenykh (1886-1968), Wassily Kamensky (1884-1961) e Viktor Khlebnikov (1885-1922); ou o futurista português Fernando Pessoa (1888-1935), o Pessoa auto-irónico do heterónimo Álvaro de Campos, prometaico e desenganado, cansado da vida mas não desistente, dessassossegado, autor do manifesto «Ultimatum», publicado no *Portugal Futurista*, 1917, contra os literatos instalados do seu tempo (e de todos os tempos), polemista com o próprio ortónimo, protótipo do vanguardismo do primeiro modernismo português, cantor da velocidade e da energia bruta, da vertigem violenta do progresso, patente na *Ode Triunfal*, 1914, ou existencialista exemplar do poema *Tabacaria*, 1928; ou ainda o poeta e pintor José de Almada-Negreiros, (1893-1970), «Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo», autor do *Manifesto Anti-Dantas*, 1916; Franz Kafka (1893-1924), autor genial da literatura universal, judeu checo *askhenazin*, paranóico-negro, patético retratista do absurdo, autor das mais eloquentes denúncias do sentido impessoal e burocrático de um mundo de pesadelo, que é, na sua ficção, um reflexo não muito distante e diferente das realidades do mundo mesmo: *A Metamorfose*, 1915, publicada em vida e ainda *O Processo*, 1925, ou *O Castelo*, 1926, publicadas postumamente. Alinham-se também entre os «escritores do feio» os poetas e prosadores vanguardistas do dadaísmo, Tristan Tzara (1896-1963), pseudónimo de Samuel Rosenstock, poeta e ensaísta romeno radicado em França, «odiador do bom-senso», principal fundador e líder do Movimento Dada, na neutra Suíça, Confederation Helvetique, em Zurique, com a sua proclamação pública no Cabaret Voltaire, na Spiegelgasse, em 1916, autor de *Coração de Gás*, 1921, *A Anti-Cabeça*, 1923, e *O Homem Aproximativo*, 1931, redactor dos *7 Manifestos DADA*, 1918, mais tarde integrador de pleno direito no surrealismo; Hugo Ball (1886-1927), poeta, prosador e ensaísta alemão, um dos proeminentes autores dadaístas, um dos primeiros e pioneiros precursores da arte da *performance*, considerado o inventor da «poesia fonética», autor de *Tenderenda, des Phantast*, 1919, *Flucht aus der Zeit*, 1919 e de *Karawane*, 1917, poema alemão de

palavras sem sentido aparente, metáfora reveladora da insignificância dos bons sentimentos do género humano frente à barbárie; Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), poeta, dramaturgo e ensaísta francês, autor de manifestos, novelas e libretos de ópera, depois um dos maiores protagonistas do surrealismo, autor de *O Canário Mudo*, 1919, *L'Autruche aux Yeux Clos*, 1924, *Le Bar de Lendemain*, 1927, ou *L'Amour Absolut*, 1934; ainda Marcel Janco (1895-1984), poeta, ensaísta e pintor romeno de ascendência israelita, autor de várias «poesias rumoristas», género poético criado por Hugo Ball, um dos redactores e ilustradores da brochura *Cabaret Voltaire* e da revista *DaDa*, ambas de 1917; Richard Hulsenbeck (1892-1984), poeta «simultaneísta», prosador, cronista de viagens, psiquiatra e psicanalista alemão, fundador do *Clube Dada*, em Berlim, para onde levou uma forma de dadaísmo mais marcadamente político, próximo do radicalismo *spartaquista*, ou ainda o antigo futurista e futuro surrealista Guillaume Appolinaire, atrás citado. Na sequência do dadaísmo, como sua sequela directa, são continuadores das beleza-feia os escritores surrealistas, André Breton (1895-1952), escritor francês vanguardista e panfletário, agitador literário, poeta, prosador, ensaísta, que se envolveu nos seus primórdios de activismo intelectual com o movimento Dada e foi na sequência da sua evolução literária, o mentor primeiro e autoridade máxima do surrealismo («o Papa do Surrealismo»), autor principal dos textos fundadores desse movimento, o *Manifesto do Surrealismo*, 1924, *Segundo Manifesto*, 1929, *Prolegómenos a um Terceiro Manifesto ou Não*, 1942, *Do Surrealismo nas suas obras vivas*, 1953, autor ainda da trilogia, *Amor Louco*, 1937, *Nadja*, 1928 e *Os Vasos Comunicantes*, 1932, fundador com Louis Aragon e Philippe Soupault da revista *Littérature*, co-autor com Philippe Soupault de *Les Champs Magnétiques*, 1928, sendo ainda autores proeminentes do movimento, Louis Aragon (1897-1982), o principal responsável pela colagem ideológica do surrealismo ao movimento comunista, autor de *As Aventuras de Telémaco*, 1922, *A Libertinagem*, 1924, *A Semana Santa*, 1958, da obra de agitação literária *O Camponês em Paris*, 1926 e do poema *O Movimento Perpétuo*, 1926, entre outros, Philippe Soupault (1897-1990), autor de *Rosa dos Ventos*, 1920 e *Derniers Nuits de Paris*, 1928, afastado do movimento nos seus derradeiros idos de activismo literário vanguardista, por desentendimentos ideológicos e mesmo estéticos; Paul Éluard (1895-1952), pseudónimo do cidadão francês Eugène Émile Paul Grindel, autor de *152 poèmes*, 1929, *Imaculada Conceição*, 1930, *Poemas de Amor e Liberdade*, 1948, *A Vida Imediata*, 1932, *Poesia Ininterrupta*, 1946 ou

*Poesia e Verdade*, 1942; Jacques Prévert (1900-1977), autor de *Le Cheval de Troie*, 1946, *Contes pour enfants pas sages*, 1947, ou *Gignol*, 1952; Benjamim Péret (1899-1959), poeta, prosador, ensaísta, autor de *A Ovelha Galante*, 1937, *Eu sublimo*, 1936, *Morte aos Sacanas e ao Campo de Honra*, 1953, ou *Antologia do Amor Sublime*, 1956; René Crevel (1900-1935), poeta e ensaísta, autor de *La Mort Difficile*, 1926, *Babylone*, 1927, *L'Esprit conter la Raison*, 1928 e *Les Pieds dans le Plat*, 1933; Robert Desnos (1900-1945), autor que rompe com o movimento mas que escreve várias obras de um memorável sentido surreal, *Rose Sélaury*, 1923, *Le Pelican*, 1922, *Language Cuit*, 1923, *Les Gorges Froids*, 1926 e *Les Ténèbres*, 1927; Michel Leiris (1901-1990), escritor e crítico da arte e literatura, ensaísta, etnólogo, «Sátrapa» do *Colégio de Patafísica*, autor de *Simulaere*, 1925, *Le Point Cardinal*, 1927 ou do ensaio *Miroir de la Tauromachie*, 1938; Raymond Queneau (1903-1976), que iniciará um desentendimento estético-político com alguma dos ditames centrais do movimento, sendo o principal responsável por *Un Cadavre*, 1930, panfleto anti-Breton, escrito em parceria com Georges Bataille, Michel Leiris, Jacques Prévert, Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes e outros, autor de textos de um onirismo exemplar, como *Le Chiendent*, 1933, *Guele de Pierre*, 1934, *Les Enfants du Limon*, 1938, ou de poemas como *Chêne et Chien*, 1937, *Petite Cosmogonie Portative*, 1950 ou *Le Chien à la Mandoline*, 1965; ainda Antonin Artaud (1896-1918), libertário, surrealista, entre a loucura e a lucidez, entre a raiz e a utopia, entre a tradição mais remota e arcaica e a modernidade mais recente e actual, poeta, dramaturgo, actor, encenador, ensaísta, autor de inúmeros ensaios e manifestos polémicos sobre o teatro, entre eles *Le Théâtre et Son Double*, 1935, criador do conceito de «teatro da crueldade», apologista do uso performativo da linguagem dos gritos e onomatopeias, do recurso a todos os mais variados sinais visuais e sonoros, apelando à sensorialidade mais primária dos espectadores; Céline (pseudónimo de Louis-Ferdinand-August Destouches) (1894-1961), polémico autor de um livro que chocou gerações de críticos, mas deslumbrou centenas de leitores, *Journey to the End of the Night* (Viagem ao fim da Noite), 1932, tentativa conseguida de incorporar a «vida mesma» expressa pela emoção humana, transcrita fidedignamente em linguagem escrita, num estilo linearmente coloquial, contadas magistralmente as desventuras do protagonista, o anti-herói pequeno-burguês Bardamu, que expõe paradoxalmente, entre juízos de grande gentileza e cordialidade, as expressões de raciocínio mais brutais sobre a vida, denunciando uma visão pessimista do

sofrimento humano, observada da forma mais desapiedada e distante; Jorge Luís Borges (1899-1986), o «Homero Argentino» («os poetas, como os cegos, podem ver no escuro»), genial autor de inúmeros poemas e ensaios “primiciais” publicados em revistas literárias surrealistas, da enorme obra literária que contribuiu significativamente para a consolidação moderna do género literário (dito) «realismo fantástico», autor das célebres obras *Ficções*, 1944, *Aleph*, 1949, que retratou, de modo eloquente, “...o caos que governa o mundo e o carácter de irrealidade de toda a literatura”, sendo dele a *História Universal da Infâmia*, 1935, *Elogio da Sombra*, 1969, e *O Livro dos Seres Imaginários*, 1968; George Orwell, pseudónimo do escritor e ensaísta inglês Eric Arthur Blair (1903-1950), crítico perpicaz e cronista satírico, polemista com uma consciência lúcida das injustiças sociais, enérgica oposição política aos totalitarismos das utopias negativas, simpatizante dos ideais anarquistas libertários, autor do romance distópico *Nineteen Eight Four* (1984), 1949, e da fábula satírica *Animal Farm*, 1945; Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo, autor da peça *Á espera de Godot* (*Waiting for Godot*), 1952, um dos primeiros exemplos do “teatro do absurdo”, retrato da expressão crítica da monotonia rotineira e da falta de sentido da vida moderna, representando o questionamento existencial dos últimos tempos, em exasperante estagnação e à espera de qualquer coisa com significado, mas sem a mínima ideia de quando ou se essa coisa realmente chegará, ou mesmo do que ela é, num discurso enigmático, que alguns consideram ilógico e sem fazer sentido, hermático e pouco inteligível, com estranhos diálogos repletos de inconsequências; Max Trisch, (1911-1991), arquitecto e escritor suíço, dramaturgo de influência filosófica existencialista, autor de um teatro paródico, negro, mordaz, angustiado e distante, pessimista mas irónico, aproximando-se do absurdo, autor de *Não sou Stiller*, 1954, *Homo Faber*, 1957, *Bierdemann e os Incendiários*, 1958, *Andorra*, 1961, ou *Mein Naue sei Gautenbein*, 1964, obras de uma incansável questionação existencial em que os temas recorrentes são a descrição dos perversos efeitos éticos operados sobre a consciência individual pela sociedade moderna e pelas crises intelectual, social e política da contemporaneidade; Albert Camus (1913-1960), expoente máximo da “estética do absurdo”, pensador, ensaísta e romancista francês (Prémio Nobel da Literatura, 1957), o pensador argelino do existencialismo francês do segundo pós-guerra, que alarmado com os focos generalizados de miséria, de fome e de guerra, se dedicou a professar na sua



literatura os valores positivos do amor fraternal, da ética social, da justiça<sup>431</sup>, mantendo sempre uma atitude activista de crítico da política, testemunhando as suas obras maiores, os romances *L'Étranger*, 1942, *La Peste*, 1947, *L'Homme Revolté*, 1951, ou o ensaio *Le Mythe de Sisyphe*, 1942, as angústias desesperadas dos eternos conflitos das sociedades humanas, trágicos de desumanidade; a «trilogia involuntária» do Nobel português de Literatura (1998), José Saramago (1922-2010), as obras *Ensaio sobre a Cegueira*, 1995, *Todos os Nomes*, 1997, e *A Caverna*, 2000, obras de uma superlativa trilogia, extrema teleologia niilista e escatológica, alegorias distópicas de romances desencantados sobre o abandono irresponsável da razão humanitária, críticas cruas e desesperadas sobre a alienação generalizada dos seres humanos face ao mundo, à vida e a si mesmos, obras de carácter alegórico, mas não escapistas, olhando a realidade com um olhar de crueldade verista, pessimista, céptico, desesperançado. Ainda, Bram Stoker (1847-1912), o vampírico autor de *Drácula*, 1897.

A Fotografia, em paulatina e crescente valorização, superados os preconceitos excludores que a consideravam um (mero) «ofício de reprodução mecânica», consegue agora ser finalmente enquadrável como mais uma das artes puras, contemplativas, integrada de pleno direito no panteão superlativo das belas-artes. De entre inúmeros foto-artistas, cabe aqui nomear os que, pelas temáticas e sensibilidade envolvidas, de estrita excepção, podem ser considerados «fotógrafos do feio», de uma lista de muitas personalidades díspares, a saber: um foto-neodadaísta, cultor de imaginativas metáfrases visuais, Xema Madoz, os “foto-surrealistas”, “foto-expressionistas”, foto-escatológicos, foto-provocadores, foto-sacrílegos, foto-hereges, superando as foto-tautologias mais óbvias, uns assumidos autores macabros-tétricos, outros icónicos-histriónicos, mas sobretudo fotógrafos de grande imaginação cénica, *do outro lado do espelho*: Joel-Peter Witkin, Jan Saudek, JAM Montoya, Cindy Sherman, Andrés Serrano.

O cinema, a sétima-arte, indústria superlativa do entretenimento, também mostrará, na sua vertente não comercial, de cinema-de-autor, mais experimental e artística, obras magníficas de vários cineastas que exploraram as potencialidades expressionistas do cinetismo, podendo ser considerados criadores de uma arte

---

<sup>431</sup> Albert Camus ao conhecer plenamente os meandros intoleráveis da “solução final”, *Shoah*, o Holocausto, e depois de uma visita aos campos de concentração nazis de Auschwitz-Birkenau, em estado de choque com o que viu, declarou, segundo transcrições dos jornais da época: «Depois disto jamais poderá haver poesia» (o mesmo comentário é também atribuído a Theodor W. Adorno). Depois daquela barbárie desumana houve ainda, contudo, poesia. Mas ela transformou-se radicalmente e deixou de tecer as tradicionais loas líricas e ingénuas à existência. A Poesia perdeu a inocência.

performativa do feio, aliando a uma sensibilidade enfática, entre o barroco e os excessos expressionistas, a caminhos narrativos inovadores e a um grande sentido autoral: o mais antigo e *naïf*, Georges Méliès, autor de um “saboroso” primeiro filme de ingénuos, primitivos e artesanais “efeitos especiais”, temática de “ficção científica”, *Le Voyage dans la Lune*, 1902; Fritz Lang (autor dos clássicos *O diabólico Doutor Mabuse*, 1926, o primeiro filme negro, obra que denuncia a influência das recentes descobertas da psicanálise e os estudos científicos sobre a esquizofrenia, ou *Os Nibelungos, a morte de Siegfried*, 1924, filme fantástico visitador da mitologia germânica, ou ainda *Metrópolis*, 1927, obra de marcado expressionismo sobre a alienação das metrópoles e uma lúcida parábola sobre a perdição da humanidade entre as máquinas da modernidade tecnológica mais agressiva; Friedrich Wilhelm Murnau, autor das magníficas obras: *Satanás*, 1920, *A Cabeça de Janus*, 1920, *Nosferatu, uma sinfonia de horrores*, 1922, *Phantom*, 1922, *Herr Tartüff*, 1925, *Faust*, 1926 e *4 Devils*, 1928; a dupla Luís Buñuel e Salvador Dalí, com *nonsense* absurdo do surrealismo cinético, entre o escatológico abjecto e o onírico insólito dos dois *cadavre exquis*, dois filmes de parceria, *Un Chien Andalou*, 1929, e *L'Âge d'Or*, 1930; Sergei Eisenstein, o genial cineasta russo (soviético), autor de *Alexandre Nevski*, 1938 e sobretudo *Ivan Groznii, Ivan, o Terrível*, I e II partes, 1944, 1945; ou Eric Von Ströheim, autor dos filmes *A Mulher e o Monstro*, 1944, *Danse de Mort*, 1948 e *Crepúsculo dos Deuses*, 1950; ainda de Luís Buñuel, cineasta cercado por uma aura de escândalo, autor de grande sensibilidade ao inesperado, ao insólito, ao inusual, ao inabitual, de uma irónica religiosidade pagã, de grande fascínio pela morte, anticlerical e agnóstico (ou ateu), dado à maior rebeldia de costumes e convenções, contra os cânones dominantes do estabelecido, criador de inolvidáveis imagens oníricas e alucinantes, surrealistas, cheias de dureza e crueldade, um humor negro e uma candura ingénua desarmante, embriagante, autor de *Viridiana*, 1960, *Belle de Jour*, 1967, *La Voi Lactée (A Via Láctea)*, 1969 e *Le Charme Discret de la Bourgeoisie (O Charme Discreto da Burguesia)*, 1972; mais tarde Federico Fellini, mestre de um estilo peculiar, muito autoral, fundindo fantasia e excesso barroco, autor de filmes notáveis, como *Satyricon*, 1969 e *Il Casanova*, 1976; ou Pier-Paolo Pasolini, genial autor da notável *Trilogia da Vida*, composta pelas películas *Il Decameron*, 1971, *Il racconti di Canterbury*, 1972 e *Il fiore dele mille e una notte*, 1974, ou a sua derradeira e premonitória obra, de suprema

escatologia abjecta, monumento de uma excepcional fealdade cinética que é *Salô o il 120 giornate de Sodoma* (Salô ou os 120 dias de Sodoma), 1975.

São ainda de assinalar vários outros filmes de exceção, pela insólita estranheza *feia*, como *Dance of Vampires*, 1967, *Macbeth*, 1971, ou ainda *Rosemary's Baby*, (A Semente do Diabo), 1968, de Roman Polansky; *Wilhelm Reich. Mysteries of the Organism* (WR. Mistérios do Organismo), 1971 e *Sweet Movie* (Um Filme Dôce), 1974, ambos do realizador jugoslavo Dusan Makavejev; *Ludwig: Requiem für einen Jungfräulichen König* (Luís da Baviera. Requiem para um Rei Virgem), 1972, *Hitler. Einen film aus Deutschland* (Hitler. Um filme da Alemanha), 1977, ambos do cineasta alemão Hans Jürgen Syberberg; *Immoral Tales* (Contos Imorais), 1974, do sérvio Valerian Borowczyk; *Vícios Privados, Públicas Virtudes*, 1976, do húngaro Miklos Jancsó; *Ugly, Dirty and Bad* (Feios, Porcos e Maus), 1976, de Ettore Scola, filme de uma crua rudeza sobre os comportamentos disfuncionais de uma família “lumpen” de Roma, de uma fealdade inultrapassável de vício<sup>432</sup>; *Calígula*, 1979, de Bob Guccione e T. Brass, guião escrito por Gore Vidal, explícito e excessivo retrato escrito sobre o orgíaco e sanguinário reinado do infame e tresloucado Calígula, Imperador de Roma<sup>433</sup>; as comédias loucas de Woody Allen (Allen Stewart Königsberg), *Bananas*, 1971, uma charge espirituosa sobre o desconcerto das revoluções, ou os seus dois filmes de 1972, *O Grande Conquistador* e *Tudo o que quis saber sobre sexo e teve medo de perguntar*, sobre as suas obsessões erótico-psicanalíticas, *Nem Guerra nem Paz*, 1975, uma paródia à suprema obra homónima de Lev Tolstoi, *Uma comédia sexual numa noite de verão*, 1982, parodiando William Shakespeare, ou ainda *Zelig*, 1983, o camaleão humano, uma suprema comédia de recorte esquizofrénico; a grande depravação, amoral, de hedonismo desbragado e perverso, de excessos de gula e de luxúria, *La Grande Bouffe* (A Grande Farra), 1973, de Marco Ferreri, ou a sua revisita em excesso barroco de primoroso esteticismo, *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante dela), 1989, de Peter Greenaway, ou ainda deste mesmo cineasta, *Prospero's Book* (Desidério, A Tempestade, O Livro de Próspero), 1991; o filme *The Elephant Man*, obra entre o registo documental e o

---

<sup>432</sup>Estranhas idiossincrasias sexuais, sujas libertinagens, erráticas vagabundagens, adultério, incesto, drogas, indigência preguiçosa, indolência alienada...), segundo história e guião de Rick Fleming.

<sup>433</sup>CAIVS JVLIVS CAESAR AVGVSTVS GERMANICVS (12-41) o «sandalinhas» *calígula* (diminutivo de sandálias, *caligae*, em latim, alcunha que lhe ficou desde a infância, quando foi mascote dos legionários romanos), tirano que reinou de 37 a 41 da nossa era. «Doentio (mórbido), chocante, imprestável, lixo vergonhoso, ... porno-ético e porno-estético festival de decadência libertina» foram alguns epítetos críticos sobre essa bizarra e escandalosa película, publicados nos jornais americanos da altura.

retrato bizarro e escatológico, do *freak* disforme Joseph Carey Merrick, do cineasta David Lynch (1980); uma obra sarcástica, sugestivo e histriónico painel, à maneira satírica de um Brueghel, da Rússia rural do século XX, *Riaba, a minha galinha*, 1994, de Andrej Konchalovsky<sup>434</sup>; ou ainda uma fantasia surrealista de um onirismo cheio de ironia, sátira e poesia, *A fantástica aventura do Barão de Munchausen*, 1989, de Terry Gilliam, obra cinematográfica inspirada nos relatos fantásticos, bastante exagerados, das aventuras, cheias de fleuma, do «maior mentiroso do mundo»<sup>435</sup>; a trilogia sarcástica escatológica crítica da decadência da sociedade ex-jugoslava realizada pelo cineasta “marginal” Emir Kusturica, *Gato Preto, Gato Branco*, 1988, *Underground*, 2000 e *A Vida é um Milagre*, 2004. Ou, também, o filme colectivo *New-York Stories*, 1988, dos realizadores Martin Scorsese, Francis Ford Copolla e Woody Allen.<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup>Um dos cineastas expoentes do cinema soviético, depois da federação russa, consagrado nos anos 60/70, mas também activo nos anos da *perestroika/glasnost*.

<sup>435</sup>O militar e terratenente rural alemão Karl Friedrich Hieronymus Von Münchhausen, Barão de Münchhausen (1720-1797), compilados que foram pelo bibliotecário escritor contista e cientista alemão Rudolph Erich Raspe (1736-1794), publicados em Londres em 1785.

<sup>436</sup>Prevista fica ainda uma investigação posterior sobre a mesma fenomenologia estética na arte portuguesa, por agora adiada, pelo estado inicial e insuficiente da pesquisa.



*Uma imagem vale por mil palavras.*

(aforismo oriental)

ICONOGRAFIA DO «FEIO» NAS MAIS DIVERSAS IDADES (Antiguidade Clássica, Idade Média, Idade Moderna – Primeira e Segunda Modernidades).  
Ilustração de uma genealogia da fealdade detectada na DIACRONIA DO FEIO (Cf. Anexo Iconográfico I).



## CAPÍTULO 4

### SINCRONIA DO FEIO:

– 4.1– A Modernidade mais recente e o Feio. Genealogia do Feio nas Artes do século XX.<sup>437</sup>

São consideradas «Artes do Feio» no Século XX: Cubismo, Futurismo, Fauvismo, Expressionismo(s), *Der Blaue-Reiter* (O Cavaleiro Azul), *Die Brücke* (A Ponte), *Die Neue Sachlichkeit* (A Nova Objectividade), *Dada*, Surrealismo, Neo-Figuração Expressionista do Pós-Guerra, Grupo *CoBrA*, *Art Brut*, *Action Painting*, Expressionismo Abstracto Americano, *Art Autre*, *Tachism*, *Informalism*, *New Dada*, *Pop-Art*, *Ugly Realism* (Realismo Feio), *Arte Povera* (Arte Pobre) e as Novas Figurações Revivalistas dos Anos 70/80: Novos Expressionismos, Novos Selvagens, *Neue Wilden* (alemã), *Transvanguardia* (italiana), *Dare-Dare*, Figuração Livre ou Narrativa (francesa), *Bad Painting* (americana), *Bad Painting* (inglesa), *Arte Plebea* (espanhola). No sentido da análise crítica da Fealdade no Século XX, e considerando a simultaneidade das vanguardas que iniciam um novo fluir do sentido da história da arte, que achamos por bem definir com o sincronia do feio, far-se-á, no contexto da análise global da fealdade artística do Século XX, uma descrição analítica sumária, mas não redutora ou simplista, de cada um destes citados movimentos artísticos, complementando-se e justificando-se, ao exemplificar, ainda, pela abordagem interpretativa da obra particular dos artistas relevantes de cada escola ou movimento. Todos os movimentos artísticos citados são nomeados genericamente como movimentos das vanguardas artísticas. Necessário será, portanto, iniciar-se o estudo das ditas vanguardas pelos vocábulos próprios da sua taxinomia nomeadora.

– 4.2 – As vanguardas artísticas: história, cultura e pensamento.

Vanguarda Artística. Vanguarda. O vocábulo deriva do francês *avant-gard*. Teve, originalmente, um significado estritamente militar, fazendo referência à hoste,

---

<sup>437</sup>Segundo uma leitura sistémica dos múltiplos e simultâneos movimentos artísticos de vanguarda (e dos seus mais relevantes protagonistas), a partir de uma sinopse balizada por décadas. Estudo crítico (contextualizado pela realidade social, histórica e cultural do tempo e do lugar) da problemática estética das vanguardas fundadoras e dos variados revivalismos que, com continuidades e rupturas, materializam a generalidade dos movimentos artísticos do século XX pertinentes no contexto desta investigação.



à força bélica que precede e marcha à frente do grosso da unidade de um exército, no ataque, durante uma batalha. Corpo (reduzido em efectivos) de soldados de elite, que segue pioneiro, muito à frente do corpo compacto e maior das tropas do exército, que tem, como função própria, explorar o terreno desconhecido (e eventualmente hostil) e provocar e testar o inimigo, ao forçar o primeiro embate. Por analogia, para o estudo crítico da cultura e para a taxinomia artística, significa o movimento artístico que “está à frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte, primeira linha, na frente, avante, “à frente do seu tempo”, “avançado para a época”, “avançado”. Era portanto natural que os artistas e pensadores “avançados” da era pós-napoleónica (pleno século XIX), empenhados que estavam em diversas revoluções (literais ou simbólicas), tivessem adoptado esse vocábulo para auto-nomeação, por ser a alusão mais óbvia, a metáfora mais adequada. E esta nomeação, no seu sentido mais especificamente artístico e intelectual, começou a ser usada com mais frequência e de modo mais apropriado, a partir da década de 1860, por ocasião do “Salão dos Recusados” (*Salon des Refusés*), nomeação pejorativa usada galhardamente, provocatoriamente, nas suas exposições públicas, pelas primeiras vanguardas – os Impressionistas – recusados e excluídos que foram do *Salon de Paris* (o Salão Oficial da Academia Francesa de Belas-Artes). A ideia de que determinada forma de arte irá fatalmente vingar no futuro foi uma espécie de gnose, uma intuição, uma ”adivinhação” da vanguarda. O termo, com este último sentido semântico, terá entrado no léxico artístico e literário, muito provavelmente, por influência ideológica do Jornal *L’Avant-Garde*, editado em Paris, em 1878, pelos seguidores do filósofo russo, ideólogo da filosofia política libertária, teórico do socialismo anarquista, Mikhail Bakunin, que o teria usado pela primeira vez com sentido literário e artístico. Uma espécie de elite esclarecida, clarividente, que graças à sua extraordinária intuição e ao seu carismático talento estético formavam a *vanguarda*, uma frente de iluminados que, antes de qualquer adesão dos “outros”, anunciavam as linhas gerais do que, mais cedo ou mais tarde, seria inevitavelmente aceite e consagrado no campo das artes, das ideias, dos costumes, das mentalidades. Esse espírito futurante nas artes decorreu da predominância hegemónica das principais correntes ideológicas, políticas, filosóficas e científicas da época. Tanto para a ciência positivista, como para a concepção evolucionista, como ainda para a “fê prática” dos militantes socialistas e anarquistas daqueles mesmos tempos, o mundo estava cada vez mais apto e dirigido para o devir-a-ser, para o futuro. Os

artistas “modernistas” (ditos “avançados”), contudo, alegavam, selectivamente, que este novo-porvir era anunciado exclusivamente por uns tantos “inspirados”, uma espécie de elite esclarecida, clarividente, alguns poucos eleitos das musas, que graças à sua extraordinária intuição e ao seu carismático talento estético formavam a *vanguarda*, uma frente de iluminados que (antes de qualquer adesão dos “outros”) anunciavam as linhas gerais do que, mais cedo ou mais tarde, seria inevitavelmente aceite e consagrado no campo das artes, das ideias, dos costumes, das mentalidades.

Profetas da modernidade emergente, os artistas vanguardistas, estetas dos novos tempos, dos quais anunciam o advento, queriam ainda demarcar-se do modesto e obscuro estatuto social de artesãos, presos que estavam estes ao anonimato do formão, do buril, da palheta e do pincel. Consideraram-se ideólogos de um tempo novo, gente de pensamento elevado e de visão alargada e não apenas agentes oficinais do obscuro obreirismo das mãos. Intelectuais que afirmam convictamente ser a *mão* (apenas) ferramenta funcional, instrumental: «A mão é instrumento que prolonga o desiderato criador do cérebro. Fundamental, fundador, é o que se pensa, o que se concebe. A mão apenas executa, não decide nada!». «Pictura è cosa mentale» disse Leonardo da Vinci.

As vanguardas corporizaram, no âmbito cultural, de “alta-cultura”, os diversificados movimentos artísticos de uma luta comum avançada, visionária e pioneira, criativa e inovadora, voltada para o futuro. Com o intuito imperativo de encontrar caminhos novos, inéditos no que diz respeito à arte. As vanguardas estão invariavelmente à frente do seu tempo, na afirmação assertiva do “Novo”, numa atitude estética considerada “fundadora”, que rompe com os padrões artísticos convencionais, com as normas do Cânone, vigentes na época. Um “Novo” que desrespeita a Norma e a subverte. Como o diziam os vanguardistas em auto-justificação: «(...) A arte é um claro testemunho do seu tempo! Como podemos representar a beleza serena, se à nossa volta vemos apenas a mais crua fealdade, o lado mais feio e negro dos homens?».

As vanguardas são caracterizadas por uma forte oposição aos valores, regras e tendências dominantes, o que faz com que sofram a oposição inicial do grande público, geralmente conformado com os cânones tradicionais. A inovação opõe-se à tradição, sendo considerada como um elemento de pressão (e de provocação). A vanguarda traz em si propostas revolucionárias, que entram em choque frontal com os padrões aceites, propondo meios de expressão inéditos, para deliberadas

modificações radicais desses mesmos padrões. Assume uma postura ideológica de aberta contestação, oferecendo à sociedade uma possibilidade de mudança, através de uma nova visão das coisas, de uma mudança de mentalidades e da utilização de uma nova linguagem.

A denominação de vanguarda aplica-se aos vários movimentos artísticos que surgiram no início do século XX, nas duas primeiras décadas, embora se torne uma nomeação mais abrangente, ao englobar todos os movimentos que implicam uma mudança, nomeadamente as várias sequelas de estilos que se sucederam durante todo o século. As vanguardas são balisadas, como todos os movimento artísticos, estéticos, técnicos, culturais, sociais, políticos, pelas duas condicionantes físicas categoriais – o tempo e o espaço. E se o tempo é já demarcado e delimitado – o século XX –, o espaço é o da diversidade das várias culturas e vários países europeus.<sup>438</sup>

Os movimentos europeus de vanguarda eram aqueles que, segundo os seus próprios autores, apontavam, de forma aberta, o sentido futurante da cultura do seu tempo.<sup>439</sup> Por isso estando, de uma certa maneira, à frente dele. Muitos destes movimentos acabaram por assumir um comportamento em tudo semelhante ao dos partidos políticos, uma vez que possuíam militantes (e seguidores), lançavam manifestos, tinham programas de acção e acreditavam que eram detentores da uma espécie de verdade cultural.

Deste clima geral de efervescência artística, resultou um dispositivo cultural que potenciou o aparecimento de várias sensibilidades e tendências, preocupadas com uma nova interpretação da realidade: uma multiplicidade de tendências, de variados “ismos”<sup>440</sup>, aos quais se convencionou chamar conjunta e genericamente: as Vanguardas Europeias. Os seus princípios estéticos dirigiram o rumo das diversas

---

<sup>438</sup>As vanguardas e os movimentos artísticos do século XX identificam-se no tempo pelas suas datas fundadoras e de extinção: Impressionismo, de 1863 a 1874; Pós-Impressionismo, de 1885 a 1907; Fauvismo (*Fauves*), de 1905 a 1908; os Expressionismos: A Ponte (*Die Brücke*), de 1905 a 1913; O Cavaleiro Azul (*Der Blaue Reiter*), de 1911 a 1930; Cubismo, de 1907/10 a 1925, Futurismo, de 1909/14 a 1924; Dadaísmo (*Dada*), de 1916 a 1920; Surrealismo, de 1924 a 1935; Pop-Art, de 1956 a 1979; Expressionismos Novos, de 1981 a 1988. Identificam-se também no espaço pela sua origem geocultural, a sua comprovada proveniência geográfica. Identificam-se os centros difusores originais das vanguardas, dos diversos movimentos artísticos e correntes artísticas novecentistas, com as suas próprias nacionalidades: Futurismo na Itália e na Rússia, Cubismo na França, Expressionismo(s) na Alemanha, Fauvismo na França, Dadaísmo na Suíça, Surrealismo na França, Pop-Art na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, Neo-Expressionismos generalizados à Europa: Alemanha, França, Itália, Inglaterra, Espanha.

<sup>439</sup>Na primeira metade do Século XX, e mormente nestes anos iniciais, os conceitos de «arte contemporânea» e «arte de vanguarda» estavam directa, imediata e automaticamente ligados à ideologia optimista do progresso e à projecção visionária para o futuro, à antevisão pré-ciente do porvir, característica identitária da moderna sociedade industrial que resultou do pleno desenvolvimento da industrialização do século XIX.

<sup>440</sup>Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo(s) (as Secessões, *Die Brucke*, *Der Blaue Reiter*, *Neue Sachlichkeit*), Dadaísmo, Surrealismo, entre outros movimentos artísticos.

disciplinas artísticas, principalmente duas delas que já no período clássico antigo foram geminadas, a Pintura e a Poesia. VT PICTVRA POESIS<sup>441</sup>.

A subversão do gosto proposta pelas vanguardas, assim como a “perversidade” de juízo que lhe é consequente, ambíguas e ambivalentes que elas são, desconcertantemente iconoclastas, desconstrutoras, têm (e sempre tiveram) um relevante interesse artístico, na medida em que anunciam intempestivamente o advento de um amplo espaço intelectual de liberdade e ousadia, de audácia e inquietude, de irreverência e contestação, de inovação e ineditismo, de visionarismo e anti-convencionalismo.

Subordinado o pensamento dominante dos primeiros anos do século XX a um dispositivo cultural que compreende o cepticismo, o relativismo, a dúvida permanente e sistemática, a subjectividade, o circunstancialismo, o perspectivismo, o determinismo conjuntural e a contingência, serão considerados “gestos loucos” das vanguardas do novecentismo, desideratos da modernidade última, a saber: subverter, desconstruir, desencantar, inovar, experimentar, mudar, inventar transformando, desafiar tradições e rotinas, actualizar sempre, visionar antes dos outros, intuir e “adivinhar”, “vanguardizar”, criar o novo, o inédito, o “nunca visto”, chocar mentalidades conservadoras, neofóbicas, “antecipar o futuro”, tornar mais veloz o presente, “preterizá-lo” urgentemente, encurtar o espaço e acelerar o tempo! Inicialmente com o intuito de provocar (propositadamente) a estranheza, a perplexidade, o desconcerto, o desassossego, a inquietação (que são sempre os sentimentos mais próximos e imediatamente anteriores à novidade futurante)! Ainda que, simultaneamente, se proponham alcançar um estado denovo predomínio estético enquadrado pelas novas dominações políticas.

– 4.3 – As vanguardas artísticas das vésperas da Idade do Caos e da Crise.

– 4.3.1 – Impressionismo.

«... *Impressão, nascer do sol!*»

título de uma obra de Claude Monet (1873)

Último e principal movimento artístico e intelectual dos anos finais do século XIX, o Impressionismo foi o demiurgo precursor, mas ainda o gerador imediato dos mestres que estão na origem directa das vanguardas artísticas intempestivas, que irão nascer com o advento do novo século. Por via intermédia da sua “extensão” pós-

---

<sup>441</sup>Horácio (Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poética*, 18 a C.

impressionista. Movimento artístico marginal(izado pela Academia), operou uma primeira ruptura, ainda algo insipiente e tímida, não inteiramente assumida, com os modos tradicionais do cânone vigente, da convenção secular da pintura de cavalete iniciada nos já distantes tempos do Renascimento Italiano, uma pintura tradicional de atelier fechado e sombrio. Por via dos desenvolvimentos técnicos conseguidos pela fabricação industrial das tintas de óleo, os artistas sentem-se livres para procurar espaços abertos, o ar-livre, o campo. Irão captar a natureza e a actualidade com espontânea impressão visual, directa e imediata. Qualquer cena trivial, quotidiana, aparentemente banal, será vista e registada de maneira impressiva, instintiva, de “retina”, rápida, sintética, de percepção imediata, sensitiva e sensorial, sem necessidades veristas de reprodução ao nível do pormenor, do detalhe, da minúcia. São relatos iconográficos propositadamente esboçados sem grande definição de imagens, “desfocados”, sem obrigação de obter um relatório “factual” mimético, cabal e minucioso, completo, “acabado”, sobre qualquer cena reproduzida.

O nome do movimento teve origem no título de uma pintura, de Claude Monet, chefe de fila da corrente artística, registado no catálogo (de uma exposição de 1874): *Impressão – nascer do Sol*. A palavra “impressão” foi utilizada, com sentido claramente pejorativo, pelos críticos contemporâneos (Louis Vauxcelles, entre eles), como rótulo identificador genérico de todo o grupo e geração de artistas que expuseram como a «Sociedade de Pintores e Gravadores». Depois recuperado de modo neutro e denotativo pela taxinomia estética da História da Arte, mas apenas e só após a consagração pública e de mercado das obras dos artistas do dito movimento, marginalizados que tinham sido pela Academia de Belas-Artes parisiense.

«Esboço espontâneo como obra acabada!». Ou como dirá, com toda a propriedade, Claude Monet: «uma obra espontânea em vez de uma obra calculada». Uma clara recusa da excessiva minúcia, do pormenor “anedótico”, do pretensiosismo, do artificialismo e rebuscamento pomposo, patente nas pinturas dos artistas “salonards”, protegidos, e dados como exemplos a seguir, pela citada Academia.

A ruptura impressionista, embora julgada insipiente, se comparada com as rupturas das vanguardas do século seguinte, manifestar-se-á na forma dessacralizada como é dada à paisagem um papel preponderante da cena, contrariamente ao que fazia a pintura convencional, da tradição herdada, ainda que com excepções («A

Tempestade» de Giorgione, por exemplo ou as paisagens magníficas de protagonismo de Joachim Patinir), que a colocava como mero cenário secundário de cenas alegóricas ou de carácter sacro, seja da hagiografia judaica-cristã-católica-apostólica-romana ou de carácter pagão da antiguidade clássica revisitada, das cenas de teofania politeísta dos deuses das mitologias greco-romanas, por alusão erudita. O carácter de ruptura temática, e também estética, manifesta-se ainda no tratamento da figura humana, vista agora prosaicamente nos afazeres quotidianos. Um indício indiscutível da nova visão do mundo e da vida, permitida pelos primeiros registos fotográficos. O tratamento do corpo humano, o nu, será completamente laicizado, ao arrepio das antigas disciplinas dos nús clássicos, mitológicos, grandiosos mas pouco reais, escapistas dos naturais defeitos e peculiaridades dos corpos humanos da realidade física. Um tratamento denunciando um certo *voyeurismo* neutral focado em cenas de intimidade (o banho, a *toilette*, o ar obsceno e provocatoriamente natural das mulheres “cortesãs”), ou ambientes até então marginalizados, porque considerados “impróprios” e não adequados à «grande pintura» (o bordel, o *boudoir*, o *cabaret*, o botequim, o café).

Se a primeira exposição assumidamente impressionista teve lugar no ano de 1874, já antes tinham aparecido obras da nova estética do movimento no «Salão dos Recusados» (*Salon des Refusés*) em 1863.<sup>442</sup>

No trabalho artístico pictórico ao ar-livre foram utilizadas paletas abertas, muito claras, cores brilhantes, numa pancromática análise colorista da mancha, secundarizando deliberadamente o desenho, num registo atento e muito aturado das cores reais da paisagem, na apreensão experimental sistemática dos fenómenos lumínicos (os efeitos da luz nas cores) e “abstracta” (abstraída das regras e constrangimentos técnicos e estéticos). Tecnicamente são usados processos pouco ou nada ortodoxos como o uso das cores puras em contraponto na tela, nunca previamente misturadas na paleta, numa teoria da cor baseada na justaposição de cores complementares, chegando, no extremo pontilhista, à anulação completa do desenho de contorno.

Foi artista expoente da pintura deste primeiro movimento de vanguarda, iniciador da caminhada da modernidade artística mais recente, claramente contestadora do cânone secular, Claude Monet (1840-1926), o principal protagonista

---

<sup>442</sup> O nome, já de si uma pejoração marginalizante, foi assumido com galhardia pelos artistas do movimento, como acção positiva de contestação do juízo, considerado esclerosado e decadente, anacronicamente obsoleto, dos organizadores (hoje diríamos curadores ou comissários) dos grandes *Salons de l'Academie de Beaux-Arts*.

do movimento, pioneiro do sentido mais experimental da pintura impressionista, um cripto-abstracto, criador denotante de repetidas cenas em diferentes momentos do dia, para captar a diversidade cromática da realidade.<sup>443</sup>

Um caso à parte, pela sua excepcional peculiaridade, é o de Edouard Manet (1832-1883), que alguns consideram, com justificado juízo crítico, como não inteiramente integrável, a vários níveis, nas premissas estéticas genéricas identificadoras do impressionismo. Os tons cromáticos da sua pintura são mais sombrios, há jogos de luz e sombra, o *chiaro-oscuro* tão caro aos Tenebristas dos primórdios do Barroco. Caravaggio, Zurbaran e Velázquez, suas referências certas. Um realismo extremado, restituindo ao nu, moderno agora, a sua crueza, a sua verdade, muito diferente dos nus de adocicada sensualidade de alguns seus contemporâneos. Mas a mesma simplificação e síntese (contudo de matriz velazquenha, zurbaranesca ou hallsiana). Os temas primam pelo registo contido da realidade coeva, apontamentos de registo/relato imediato e directo da vida quotidiana do seu tempo. A limpa pureza da sua abordagem, secundando as geniais encenações minimais de Diego Velázquez e de outros mestres do Século de Ouro espanhol, será influência certa dos artistas posteriores, porque os seus contemporâneos estavam preocupados com outros diversos desideratos e mais integrados no movimento impressionista. Libertando-se mais das retóricas dominantes ao tempo, o tipicismo, a comicidade, o naturalismo, as influências morais ou literárias da época, as suas obras de ruptura conformam-no como uma referência incontornável entre os mais proeminentes mestres precursores da modernidade mais recente. Os seus temas considerados mais significativos fazem a tríade paródica pela qual ficou mais

---

<sup>443</sup>Foram ainda artistas relevantes do movimento, a saber: Alfred Sisley (1839-1899); Camille Pissarro (1830-1903); Edgar Degas (1834-1917), também pioneiro da fotografia, adaptando à sua pintura as focagens espontâneas inesperadas daquela arte recente, conhecido pelas suas cenas de bailarinas de sugestiva captação cinética; Mary Cassatt (1845-1926); Berthe Morisot (1841-1895); Georges Seurat (1859-1891) o pioneiro e principal pontilhista; Paul Signac (1863-1955), também pontilhista; ou ainda Auguste Renoir (1841-1919), tão próximo dos outros companheiros impressionistas, tanto ao nível técnico como temático, mas degenerando, na sua última produção, em nus de postal *kitsch*. Nenhum escultor se associou abertamente ao movimento, embora tanto Edgar Degas como Auguste Renoir fizessem escultura esporadicamente. Alguns autores designam ainda como impressionista Auguste Rodin (1840-1917), grande escultor francês de obra peculiar, pelo interesse que mostrou pelos efeitos da luz reflectida na superfície caprichosamente conturbada das suas esculturas, que alguns autores dizem ter sido inspiradas nas últimas obras, inacabadas, do genial Miquelângelo, p.ex<sup>o</sup>: *Balzac, Les Bourgeois de Calais, O Pensador, A Porta do Inferno*. Outros designam antes este excepcional escultor como um proto-expressionista. Foram precursores do movimento impressionista e seus alegados émulo do passado, artistas pintores de genial inovação técnica-artística e estética, Diego Rodrigues de Silva y Velázquez (1599-1660), Rembrandt Hamenszoon Van Rijn (1606-1669), Johannes Vermeer Van Delft (1632-1675), Franz Halls (1580-1666), Francisco José de Goya Y Lucientes (1746-1828), Joseph Malloord William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), Honoré Daumier (1808-1879), Jean François Millet (1814-1875) ou Gustav Courbet (1819-1877). Foram ainda considerados como impressionistas os músicos Antonin Dvorák (1841-1901), Nikolai Rimsy-Korsakov (1844-1908), Claude Debussy (1862-1918) ou Richard Strauss (1864-1908).

conhecido. Os três grandes registos paródicos da grande arte dos museus, marcaram, com o protagonismo desconcertante do escândalo, uma nova página de acrescentado registo crítico do seu tempo e dos modos, costumes e mentalidades coevas. Há uma subtil ironia na paródia à deitada *Vénus de Urbino* de Ticiano, agora já não uma alegoria idealista ainda que com ambiente profano, mas um corpo nu e obscuro de uma conhecida “mulher da vida” de Paris, *Olympia*; ou o *Déjeuner sur l’herbe*, o qual revisita, em tom de acrescentada paródia, o *Concerto Campestre* de Giorgione, quanto ao tom ambiente, e uma gravura *Cena do Olimpo*, de Raphael Sanzio de Urbino, quanto ao desenho e composição (ela própria já citada por aquele pintor tardo-renascentista da escola de Veneza); ou ainda o registo de grande actualidade e para memória futura de uma iniquidade do seu tempo, a *Execução de Maximiliano* [Imperador do México] (1868), secundando a composição do célebre *3 de Maio* (1814), de Francisco de Goya. Mais tarde citado em terceira via, numa escatológica cena, executada por estranhos carrascos, de um fuzilamento da guerra da Coreia, o *Massacre da Coreia* (1951), por Pablo Picasso.

#### – 4.3.2– Pós-Impressionismo.

«Cézanne, Gauguin, Van Gogh ... e Toulouse-Lautrec, os três mosqueteiros da arte, que, como os outros, também são quatro!».

de um texto de crítica de arte sobre os pós-impressionistas, de Louis Vauxcelles (1905)

Diz-se atrás que a fonte inicial das vanguardas do novecentismo é o impressionismo, um dos últimos estilos, movimentos, correntes artísticas, do século anterior. Mas a influência directa é feita por uma sua sequela diferenciadora, chamada que foi de pós-impressionismo, abrindo novos caminhos autorais para a pintura. Nos últimos anos do oitocentismo, com o sentir estético finissecular da diferença e de um jubilante subjectivismo criativo, quatro grandes mestres irão desenvolver carreiras marcadas pelo claro registo de autoria diferenciada, ao arpejo das normas igualizadoras do movimento impressionista, embora assumindo muitas das suas premissas técnicas e estéticas. São eles: Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vicent Van Gogh (1853-1890). E ainda Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Alguns autores da crítica da arte e da taxinomia estética consideram algo controversa e imprecisa a classificação avançada, «pós-impressionismo» (sub-movimento aparecido por volta de 1885), mas a sequela ganhou pacíficos foros



taxinómicos pela análise crítica, feita em paralelo, da exposição organizada pelo crítico e historiador do Impressionismo, Roger Fry, intitulada *Manet e Pós-Impressionismo*, realizada no Inverno dos anos de 1910-1911, na cidade de Londres. Ficaram, nessa ocasião, claros e inequívocos os propósitos de contestação, manifestada por esses artistas novos e emergentes, da excessiva homogeneidade do movimento impressionista,<sup>444</sup> que igualava temática e tecnicamente, sem marca pessoal, as obras dos artistas alinhados, negando eventuais veleidades autorais de diferença e sã subjectividade. Negando as particularidades dos diferentes olhares e consequentes diversas leituras da realidade.

Cézanne, Gaugin, Van Gogh, ainda Toulouse-Lautrec, ansiavam por uma manifestação que sendo geracional, revelando «espírito do tempo» e semelhantes propósitos de inovação artística, poderia (e deveria) manifestar a “bio-biversidade” dos olhares sobre o mundo e a vida, sobre os «outros», naturalmente diferente em cada artista criador. Combatiam abertamente o método empírico de percepção “mecânica” da realidade patente numa pintura de retina, de neutro sentido óptico, como a impressionista. Sentiam-se limitados e insatisfeitos com o estilo excessivamente normalizador e igualizador do impressionismo, o anulamento (alegadamente forçado pelo sentido de grupo) da diversidade do olhar, co-natural a cada criador, o apagamento conjuntural das individualidades criativas no todo colectivo, numa acatada «ordem comum», ordeira e obedientemente professada por artistas seguidores. E recusavam ainda o factor «excessiva improvisação» e a geral degradação por deliquescência das formas na mancha cromática, o sentido de visão excessivamente fugaz e casual, acidental, a mera superficialidade ilusionista da análise da realidade, patente na generalidade das obras impressionistas. Cézanne clamava contra o desprezo da forma em benefício da captação lumínica ambiental e das cores da atmosfera envolvente das cenas pintadas, faltando claramente sentido de construção, sistematização das formas e um enquadramento geométrico “leitor” das estruturas e transfigurador dos elementos naturais. Mas se as preocupações essencialmente estruturais de Cézanne apenas pretendem traduzir abstractamente emoções puramente ópticas e formais, na esteira dum pensamento visual cripto-abstracto já presente em Claude Monet, já Van Gogh e Gaugin pedem que a pintura lhes forneça ainda a expressão das emoções e sentimentos que a palavra não pode descrever plenamente. E que sintetize em imagens de grande sugestão, toda uma

---

<sup>444</sup> Prova inequívoca que qualquer rejeição estética a normas vigentes gera novas normas que também têm um período finito de vigência, como sempre.

forma sublime de contemplação, todo um pensar o mundo moderno, que se aproxima dos sortilégios cognitivos e sapientais da filosofia e da poesia. Uma pintura baseada numa nova simbologia da cor e da forma, que melhor traduzam e expressem sentimentos, emoções, tensões psíquicas, euforias e depressões, júbilo e angústia, energias e desânimo, a lucidez e as alucinações.

E pelos alvares iniciais do novo século nascem, intempestivas e inesperadas, as vanguardas artísticas de um tempo novo prodigioso, que será tragicamente conhecido pela Idade do Caos e da Crise (o século XX, a «era dos extremos»). Como uma festiva epifania de início (algo) sincrética. O imbróglcio taxinómico que se nos depara quando pretendemos classificar a abrangente realidade estética comum dos primeiros movimentos e correntes artísticas do dealbar dos novos tempos, centúria dobrada, obriga-nos, para conseguir uma maior inteligibilidade, a estabelecer uma sequência genealógica-estilística que alinha antepassados (antecedentes), protagonistas centrais, e descendentes (sequelas), para um melhor enquadramento da plural, diversa e simultânea multiplicação de movimentos artísticos que brotam sincrónica, espontânea e intempestivamente, nos primeiros anos do século. É hoje de conhecimento generalizado que foi a partir dos artistas pós-impressionistas que nasceram as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX: o “estruturalismo” pictórico de Paul Cézanne originou o Cubismo, bem visível, como natural evolução e influência, nas obras dos seus pioneiros expoentes, Pablo Picasso e Georges Braque; o *cloisonnisme* e as cores vivas, berrantes e lisas, da pintura de Paul Gauguin originaram a explosão cromática do Fauvismo; os desenhos nervosos, quebrados, dinâmicos e gestuais, de Vicent Van Gogh e a figuração de virtuoso grafismo, assim como os ambientes de excelência expressiva, de Henri de Toulouse-Lautrec originaram o Expressionismo. As experiências fotográficas de Eadweard Muybridge e a sua captação das múltiplas posições de figuras em movimento originaram o Futurismo.

E, nos primórdios da centúria, *Expressionismo* foi a designação genérica com que o crítico de arte alemão Herwarth Walden<sup>445</sup> nomeou toda a arte da modernidade mais recente das primeiras décadas do novecentismo, que se opunha à banalidade trivial (e algo leviana pela ausência de qualquer mínima posição crítica) das

---

<sup>445</sup>Crítico de Arte e Galerista, Hewarth Walden (1878-1941) foi o primeiro e principal divulgador do Expressionismo termo que avançou e popularizou em 1910 na “ revista de crítica e cultura” que acabara de fundar, à qual deu o nome *Der Sturm* («A Tempestade»). Foi a publicação mais avançada ao tempo, protagonista da divulgação agitadora do experimwentalismo mais radical do Expressionismo.

temáticas impressionistas fini-seculares<sup>446</sup>. O termo, agora designando estritamente um conjunto lato e alargado de movimentos sincrónicos, geracionais, conformando um claro estilo temporal, algo sincrético e heterodoxo, taxionomicamente circunscrito, já teria entrado no léxico da história da arte para designar uma recorrente sensibilidade estética intemporal, ou melhor definindo, uma constante transtemporal, característica da cultura norte-centro europeia desde os tempos tardo-medievais (na sequência da resistência “gótica” às novas modas renascentistas italianas, séculos XV e XVI, de autores conhecidos como «os velhos mestres da escola alemã»<sup>447</sup>, ou ainda mais remotamente das “expressões bárbaras” do alto-românico; depois, já nos finais do século XVII e inícios do XVIII, o exuberante e excessivo barroco, e por último, na primeira metade do século XIX, os “delírios expressivos” dos românticos). Assim, designa-se também, na história da arte, por sensibilidade expressionista a constante transtemporal de expressão artística, muito frequente no Norte Europeu e em geral na arte germânica, de que encontramos copiosos exemplos no passado. Podemos ainda traçar ao Expressionismo novecentista uma genealogia próxima, para além da citada tradição endógena da cultura dos povos teutónicos, estabelecendo referências alargadas até às obras de enorme estranheza dos mestres flamengos Jerohan ou Jeroen Van Acken und Hertogenbosh, dito Jhieronymus Bosch e Pieter Brueghel Van Breda, o Velho, ou ainda à (chamada) *pintura negra* do mestre romântico espanhol (e universal) D. Francisco de Goya y Lucientes, às pinturas de alguns outros pintores românticos, os também alemães Heinrich Füssli, Caspar David Friedrich e Antoine Wierz, os franceses Theodore Géricault, Eugène Delacroix, Arnold Böcklin, os simbolistas proto-expressionistas fini-seculares dos países baixos Félicien Rops e James Ensor. E, como já vimos, os pós-impressionistas franceses Vincent Van Gogh<sup>448</sup> e Henri de

---

<sup>446</sup>Serão arroláveis sobre a genérica designação de Expressionismo os múltiplos e diversificados movimentos de vanguarda dos primórdios do século, a saber: as Secções, *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, *Neue Sachlichkeit*. Mas também o Fauvismo, e mesmo o Cubismo e o Futurismo. Dos primeiros movimentos, os mais correctamente classificados de vanguardas expressionistas, serão devedores de similar espírito estético, outros movimentos, imediatamente posteriores, como o Muralismo Mexicano, o Neo-Realismo ou mesmo o Realismo Feio. E muitos anos depois, as sequelas revivalistas que se sucederão, alternadamente, pelas várias décadas da segunda metade do século. Em comum como características artísticas desta ampla gama de correntes artísticas uma deliberada violência gráfica, cromática ou de tenção de composições, uma angustiada deformação de figura e, quanto a reportório próprio, uma panóplia sombria de desesperados e pessimistas temas de reflexão existencial.

<sup>447</sup>Urs Graf, Martin Schonghaiier, Mathias Grünewald, Lucas Cranach, Nicholas Manoel Deutsch, Hans Baldung Grien, Joachin Patinir, entre outros.

<sup>448</sup> Pintor e desenhador dos Países Baixos, holandês, um artista pós-impressionista de inconfundível registo autoral. O mais carismático dos pintores finisseculares oitocentistas. Um derrotado da vida, marcado por sucessivos fracassos existenciais. Doente bi-polar maníaco-depressivo, detectados, nos seus idos derradeiros, indícios de personalidade esquizoide, incapaz de constituir família, de se auto-sustentar, de manter quaisquer vínculos sentimentais duradouros ou mesmo de estabelecer normais contactos sociais. Agravada a sua saúde mental, no extremo mórbido cometeu suicídio. Aos 37 anos (1890). Considerado um enorme criador, inovador de formas (deformador intencional delas), assim como de registo gráfico (nervoso e agressivo) e cromático (de

Toulouse-Lautrec<sup>449</sup>, o escandinavo Edvard Munch, os secessionistas austríacos Gustav Klimt e Egon Schiele. Estes três últimos são mesmo designados por alguns autores como cripto-expressionistas.

Será o comum sentido enfático, de alguma deformação aparente, dado às formas que reproduzem a realidade representada, segundo a singular peculiaridade ideossincrática das visões autorais, a característica que torna próximos autores de períodos históricos tão distantes, numa transtemporalidade estilística que pode, com alguma razão ser chamada de “sentido expressionista histórico”. Um contínuo de específica sensibilidade estética que percorre o devir da arte.

#### – 4.3.3– Secessão Vienense.

«*As vésperas imediatas do Expressionismo*»

de um texto crítico de L. Calheiros, in *Millenium* n°16, (1999).

Poderemos chamar «as vésperas do Expressionismo» à Secessão Vienense", corrente artística avançada que se desenvolveu em Viena, capital da Áustria, na altura ainda o Império Austro-Húngaro, entre os anos de 1897 e as vésperas do 1º conflito mundial, e que integrou entre outros, dois artistas que serão protagonistas maiores de uma fealdade festiva e jubilante, Gustav Klimt e Egon Schiele,<sup>450</sup> sendo uma primeira afirmação, seminal (e serial) de outros oito movimentos que configuram uma variada família artística, mas com um similar pathos estético, que podemos nomear, genericamente e de modo abrangente, como Expressionismo. São movimentos artísticos dessa espécie de sensibilidade estética, a saber: o

---

muito aberta paleta). De peculiar visão transfigurante, angustiada, não raras vezes agónica, do mundo e da vida, foi ainda um auto-retratista de impiedosa denúncia psicológica. É-lhe reconhecida influência directa nos vários ismos dos primórdios do século XX, nomeadamente o Fauvismo e o(s) Expressionismo(s).

<sup>449</sup>De seu nome completo Henry Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa et Tapié de Celeyran, descendente de uma família aristocrática da alta-nobreza francesa, os Condes de Toulouse e Viscondes de Lautrec, foi fatalmente predestinado à exclusão da “boa-sociedade”, que era a sua por nascimento. Sofreu de distrofia poli-hipofisária, desenvolvimento insuficiente de certos tecidos ósseos, agravada por duas quedas na juventude, que o fizeram estagnar nos 1,52m de altura. A sua doença fê-lo ter a grotesca figura de um anão e marginalizou-o, impedindo-o de frequentar o seu elevado meio social e a convivência com os seus pares, com a frequência e o gosto desejados. Durante as prolongadas convalescenças exercitou as suas grandes capacidades de desenho, que seriam o seu grande trunfo de virtuosismo como artista-plástico múltiplo, pintor pós-impressionista e desenhador de excepção, artista gravador, designer gráfico e litógrafo, um dos pioneiros criadores da moderna arte do cartaz. Foi o mais fidedigno cronista visual e repórter da vida boémia de Paris, do final do século XIX, conhecida que ficou pelo apodo de «belle époque». Viveu em Montmartre, o bairro boémio de Paris, famoso pela vida hedonista, dissoluta e libertina dos seus excêntricos residentes: artistas pintores e escultores, escritores, filósofos, poetas, actores, músicos, bailarinos. Frequentador assíduo do *Molin Rouge*, o *cabaret* na moda, ao tempo, imortalizou os seus ambientes, artistas e clientes. Internado em 1899 numa clínica psiquiátrica, morre a 9 de Setembro de 1901. Falecido precocemente aos 36 anos das suas debilidades físicas várias, agravadas pela vida desregrada, o alcoolismo e a sífilis. RIP.

<sup>450</sup>De G. Klimt e E. Schiele diz Augustina Bessa-Luís, expressando a sua opinião sobre a «fealdade estética» dos tempos recentes: «(...) o sentido da moda alterou-se profundamente. Para compreender a obscenidade da moda, que atingiu assomos de provocação nas passerelles, temos de retroceder cem anos na História da Arte». (...) «E chegamos a Klimt e Egon Schiele, os que inauguraram a pintura não sensual, ordinária, «feia», e no entanto genial. Pintavam como anjos os temas mais repugnantes do mundo (...)». In *Revista Pública*, Fevereiro, 1996.

«Simbolismo», o *Jugendstil*, as três «Secessões» - de Munique, de Viena e de Berlim, o «Fauvismo» Francês, e os movimentos propriamente expressionistas - *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, *Die Neue Sachlichkeit*, traduzindo respectivamente, «A Ponte», «O Cavaleiro Azul», e a «Nova Objectividade» - os três grandes movimentos de vanguarda da arte alemã das primeiras décadas do século XX. Para contribuir para o enquadramento histórico das formas artísticas e do gosto estético dos anos finais do século XIX e dos primeiros do seguinte, anos de charneira que produziram uma época turbulenta de viragem e conseqüente ruptura e mutação profunda de categorias, de epistemas, de axiologias, de sociabilidades, adiantemos, em síntese sumária, algumas ideias que nos ajudarão a compreender os contextos epocais, nas vertentes social, política, económica, ideológica, em suma cultural. Para em seguida analisar, as rupturas estritamente estéticas e artísticas que, por consequência, ocorreram por altura desses idos vertiginosos.

Mas alinhemos primeiro algumas notas biográficas sobre os dois citados artistas que protagonizam o movimento: Gustav Klimt e Egon Schiele.

Gustav Klimt (1862-1918) foi uma considerável grande figura da modernidade europeia, transcendendo a estrita notoriedade cultural do seu próprio país. Foi um notável artista austríaco, de perfil polifacetado: pintor, gravador, grande e exímio desenhador, inventor de inovadores e arrojados projectos de decoração arquitectural, e dedicado cultor das artes decorativas em geral, tendo executado grandes painéis de pintura, de sugestivo sentido alegórico, enquadrados perfeitamente nos programas arquitectónicos em que colaborou. Foi um artista vanguardista, um *avant-garde* do seu próprio tempo, e como tal, teve a incompreensão geral dos seus contemporâneos.

A sua formação artística foi feita na tradicionalista "Escola de Artes Decorativas" da sua cidade natal, Viena. Mas ilustrado e cosmopolita, com uma sólida cultura, cedo se associou e identificou esteticamente com o movimento artístico internacional do tempo: foi um cultor da estética do «Simbolismo», da *Art Nouveau*, da *Art-Deco*, tendo ainda sido, a par, membro eminente e artista expoente da Secessão Vienense, o movimento modernista austríaco que revolucionou a letargia artística do seu país na primeira década do século XX, de que foi presidente, e a que pertenceram, vários outros artistas austríacos da geração de E. Schiele.<sup>451</sup>

---

<sup>451</sup> Franz Matsch, Max Klinger, Anton Stark, Kolo Moser, Adolf Böhm, Maximilien Lenz, Ernst Stöhr, Wilhelm List, Emil Orlik, Maximilien Kurzweil, Leopold Stolba, Carl Moll, Rudolf Bacher, entre outros.

Os primeiros anos da «Secessão de Viena» foram mesmo totalmente dominados pela forte personalidade artística de Klimt, cujo protagonismo firmou nesses mesmos idos, a sua reputação e reconhecimento internacional.

Em 1883 funda com o irmão Ernst e o amigo Franz Matsch um operoso atelier de pintura mural. De 1898 a 1903 preside à Secessão e colabora assiduamente no periódico vanguardista *Ver Sacrum*, para o qual concebe ilustrações alegóricas. Dedicava ainda muito do seu tempo e labor à decoração parietal na *Casa da Secessão*, espécie de grande pavilhão de exposições, para a qual executa, em 1902, um friso de registo alegórico, de forte sentido de inovação decorativa, que gera polémica no seio do atavismo reinante das mentalidades caducas da velha sociedade burguesa do Império Austro-Húngaro.

Decora também as paredes do Palácio Stoclet, de Bruxelas, obra do arquitecto Joseph Hofmann, mandado fazer como obra de arte completa, em que tudo estava em harmonia, incluindo decoração, mobiliário e acessórios, com total liberdade de criação e com orçamento ilimitado, pelo milionário Adolph Stoclet. Para este edifício concebe um grande friso que chama a «Árvore da Vida»

É ainda vivamente criticado, mesmo injuriado impiedosamente, pelas suas composições monumentais para a Universidade de Viena, hoje infelizmente desaparecidas («a Filosofia», «a Jurisprudência», «a Medicina»), de que existem apenas os registos dos esboços e alguns apontamentos fotográficos. Foi, pela extrema inovação e liberdade criativa, abertamente anti-puritana, do seu trabalho, considerado um artista obscuro, as suas obras classificadas como atentados ao decoro, o seu trabalho acusado de pornográfico, e as suas actividades artísticas em geral condenadas por perverter a juventude vienense. A sua luta tenaz contra o atavismo tradicionalista e a cegueira medíocre das mentalidades da época, colocam-no na ilustre galeria dos inovadores de todos os tempos. A censura é, em todos os tempos, a última porta do atavismo retrógrado que é preciso derrubar para fazer triunfar a liberdade, a imaginação, a criatividade, a invenção.

A elegância gráfica e a sublimação de poses dos seus sublimes desenhos e o aberto cromatismo da sua pintura, os ousados contrastes decorativos (com o uso, de forte sentido plástico, da folha de ouro), em quebras de continuidade espacial, característica mais peculiar do seu estilo, surgem pela urgente necessidade de inovar as gramáticas próprias do universo da pintura, ela mesma. As suas pinturas de maior

índole decorativa têm em geral uma estrutura ornamental de estilo que recolhe abundantes elementos do gosto típico tanto da *Art-Nouveau* como da *Art-Deco*.

Já o sentido mais alegórico da sua obra entronca-o na influência dos seus contemporâneos simbolistas. Com as particularidades muito pessoais, que denotam a influência das formas da Grécia arcaica descobertas pela arqueologia da época, e do espanto perante os mosaicos bizantinos das igrejas da Ravena, que modelam o gosto assumidamente decorativo dos seus múltiplos painéis, de proporções monumentais uns, outros mais íntimos, mas igualmente inventivos e ousados, claramente inovadores.

A sua pintura, de estilo muito pessoal e inconfundível, não teve discípulos directos, “oficiais”, mas teve contudo significativa repercussão em toda uma geração de jovens pintores da vanguarda austríaca, de que se salientam Egon Schiele, 28 anos mais novo, e ainda Oskar Kokoschka (1886-1980), o outro grande expressionista austríaco, que descobriram ambos no mestre que foi Klimt, um estranho simbolismo exótico, feito de sugestivas alegorias e de um peculiar clima espiritual, potenciador da afirmação abertamente inovadora dos seus próprios percursos.

Egon Schiele (1890-1918), artista de uma geração mais nova que Klimt, formou justamente com aquele precursor, e com o seu condiscípulo e contemporâneo Oskar Kokoschka, a trindade artística dos maiores expoentes da primeira vanguarda expressionista austríaca dos primórdios do século XX. O sentido mais artisticamente afirmativo e inovador da obra de Schiele detecta-se nos seus nus femininos e masculinos, dramaticamente expressivos e abertamente eróticos, numa deliberada vocação figurativa, de uma linearidade elegante, mas de sensibilidade abertamente libidinal, que se abeira da clara provocação ou até do *degout* abjecto.

Foi um cultor da exteriorização extremada de sentimentos, na linha de um precoce e pioneiro proto-expressionismo centro-europeu, detectando-se nas suas obras, tanto nos luminosos desenhos ou aguarelas e técnicas de água, como nos sombrios e tensos óleos sobre tela, a afirmação exaltada de sentimentos de desespero, de paixão, de tragédia, traduzindo de modo plástica significativo, o geral sentimento de angústia existencial perante a precaridade da condição humana, da sua irremediável finitude, comum a toda uma geração, influenciada que foi pela filosofia trágica e irracionalista, de pensadores como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche.

Muito pessoal, peculiar e típica, é a angularidade nervosa do seu traço de desenhador exímio e virtuoso, a que se junta a precisão anatómica, sujeita embora a

deliberada deformação, potenciadora de uma clara mais-valia expressiva. Uma constante detectável na generalidade dos artistas expressionistas que virão a emergir depois.

A sua liberdade feroz, o sentido de provocação, e a clara transgressão dos interditos caducos e obsoletos da sociedade conservadora de então, valeram-lhe a perseguição fatal pelas costumeiras censuras atávicas dos costumes. O seu aberto, frontal, explícito e despudorado conflito e confronto com as mentalidades recuadas da época valeram-lhe mesmo a prisão, sob a acusação genérica de atentado ao pudor e ofensa à moral pública.

Ironicamente, o seu primeiro verdadeiro êxito teve lugar no último ano da sua curta e trágica vida. Mas a sua fugaz e meteórica (e, contudo, prolixa) obra, desenvolvida nos oito vertiginosos anos de um "jubilante apocalipse", só obteve o pleno reconhecimento trinta demorados anos posteriores à sua morte prematura, em pleno pós-guerra do 2º conflito mundial, nos últimos anos da década de 40.

A epidemia de 1918, conhecida por gripe espanhola, veio ceifar, aos 28 anos, a vida deste promissor artista de vanguarda, e privar-nos assim de um mais completo, desenvolvido e continuado percurso de exaltante modernidade. Mas aliviando-o a ele, seguramente, de eventuais e sucessivas prisões, tendo em conta a bárbara época de ditadura e totalitarismo feroz que assolou, nas décadas seguintes, a realidade política, social e cultural da Europa.

A «Secessão Vienense» não foi um epifenómeno sem antecedentes e sem sequência, como o não foi nenhum outro movimento ou corrente artística. Não foi uma exceção extemporânea ou desligada do panorama artístico da época. Foi um movimento artístico completamente integrado no contexto da realidade artística complexa dos primórdios do século XX, caracterizada por um muito diversificado leque de correntes concorrendo e competindo entre si, conformando uma sincronia fenoménica de uma pujança cultural inigualável.

Foi uma das várias secessões, a de Munique, de 1892, cujos expoentes foram Franz Von Stuck, Peter Bahrens, Fernand Khnopff e Wilhelm Uhde, que no ano seguinte divulgou amplamente, no meio cultural da altura, as obras de Arnold Böcklin, simbolista, ou as dos realistas Camille Corot, Gustave Courbet e Jean-François Millet. A Secessão de Munique foi de um carácter inovador menos pronunciado que a Berlinense ou mesmo a Vienense.



A de Berlim, presidida por Max Libermann, iniciada em 1899, resultou de uma longa controvérsia estética, iniciada em 1892 com a grande Exposição de Artistas Berlineses, para a qual Edvard Munch enviara 55 telas (entre elas a do célebre «Grito»), que foi compulsivamente obrigado a retirar ao fim de uma semana. Mais uma vez, outra interdição imposta pela censura da época. Munch e os seus defensores tiveram, contudo, vários apoios da *intelligentzia* berlinense: Otto Julius Bierbaum, director da revista *Pan* (1895-1900), os críticos de arte Julius Meier-Graefe e Paul Scheebart, entre outros.

Fundada na sequência das tertúlias vanguardistas da taberna «O Porco Preto», foi este movimento, a Secessão de Berlim, o verdadeiro precursor dos expressionismos também alemães, da terra da “expressão” por excelência.<sup>452</sup> Fecha-se com estas Secessões o capítulo das primeiras e tímidas rupturas fini-seculares com o fluir dos modelos da arte herdada do passado. E, com o dealbar do novo século, abre-se um jovial e jubilante tempo artístico, de mais assumidas e assertivas rupturas:

---

<sup>452</sup>Tenha-se em conta o longo passado dessa particular sensibilidade, que remonta à já citada reacção nórdica dos proto-expressionistas da velha escola alemã ao renascimento italiano. Isto no longínquo século XVI, como atrás é dito. Da Secessão nasceram os grandes movimentos do expressionismo: o *Die Brücke*, onde pontificaram Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erec Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Mueller, Emil Nolde, Otto Dix, George Grosz, Alfred Kubin ou Alexej Von Jawlensky, ou logo depois o *Der Blaue Reiter*, cujos expoentes foram o exilado russo Wassily Kandinsky e ainda o *Die Neue Sachlichkeit*, derradeiro expressionismo, terminado em 1933, com a queda da República de Weimar e a tomada do poder pelo partido nazi. Todos estes múltiplos e simultâneos movimentos, de uma acidez estética revolucionária, provêm remotamente do Simbolismo, que é a primeira tendência expressiva dos anos 80 e 90 do século XIX, e exprimem a condição específica do gosto que se afirmou na literatura e na pintura (e ainda no neófito cinema), como reacção enérgica à pouca imaginação e criatividade do naturalismo - numa acentuada visão expressiva e psicológica do mundo, orientada para a percepção e valorização da realidade interior, misteriosa, indistinta, profunda e sugestiva, que se presta mais à evocação, à alusão, à efabulação, do que à narração linear. O Simbolismo é o movimento estético proto-expressionista que irá explorar até à exaustão a exuberância retórica do símbolo, da metáfora, da alegoria. São simbolistas expoentes, a saber: Odilon Redon, Gustav Moreau, Arnold Bröcklin, Henri Rousseau ("Le Douanier"), Ferdinand Hodler, James Ensor, Félicien Rops, Edvard Munch, A. Beardsley, ou um "influenciado" pós-impressionista, Paul Gauguin. É todo o conjunto completo e diversificado das suas obras que nos mostrará uma inteira sensibilidade nova, que rejeita a mentalidade fria (e pouco sensível) da visão objectiva do realismo oitocentista, válida aliás para todo o processo criativo, a favor da subjectividade emocional e expressiva, que despreza a representação directa e óbvia da realidade, a favor da síntese "sentida" dos múltiplos e diferentes aspectos da realidade, com o objectivo de melhor a sugerir, por meio de símbolos ambíguos, mas no entanto poderosos de significação. A urgência irresistível de encontrar meios estilísticos capazes de traduzir a extraordinária complexidade do espírito do homem moderno, as suas sensações e as suas ideias, obriga necessariamente à mediação dos símbolos, signos com propriedades evocativas, carregados que são de mistério e indeterminação. No caso da pintura, os signos são designados ícones, signos com uma relação analógica mais próxima, imediata (e, portanto, mais inteligível) com o referente. Porque miméticos e translíngüísticos, não arbitrários como os linguísticos, de "babélica" formulação idiomática. Segundo alguns grandes literatos, o Homem atravessa "florestas de símbolos" (como o diz Charles Baudelaire) ou de "signos" (segundo Rainer Maria Rilke), que ele tem que decodificar para descobrir o invisível no visível. O Símbolo é algo que está, seguramente, para além da aparência primeira. É também um indício com grande carga de ambiguidade, passível de plurais leituras, porque de múltiplos e complexos significados. Mais tarde Umberto Eco declarará o espírito moderno como o da «obra aberta», a obra polissemica, texto legitimador da própria polissemia do nosso tempo, possuidora de uma abertura a plurais significados e consequentes e plurais leituras. Essa polissemia faz parte da relação, feita de ambiguidade de leitura, do espírito com o real, paradoxalmente num sentido de sua maior inteligibilidade, em que o real só se pode compreender inteiramente através dos sortilégios da imaginação, que é a grande criadora das analogias, das metáforas e das imagens de correspondência espiritual, que dão inteligibilidade completa ao mundo, às coisas, aos homens e às suas acções memoráveis.

o tempo das vanguardas, a época dos artistas avançados, muito-à-frente do seu tempo.

#### – 4.4 – Vanguardas do século XX.

##### – 4.4.1 – Expressionismo.

«(...) *violentas imagens de emoção... horror e dramaticidade*».

in *Der Expressionismus*, de Paul Fechter (1914)

Analisemos de modo mais particular e especializado, as primeiras vanguardas novecentistas. Começando pela mais precoce delas, o Expressionismo novecentista, *stritu-sensu*, ou melhor dizendo os Expressionismos. O Expressionismo<sup>453</sup> é o "ismo" (a corrente, o estilo) que designa um (ou, mais rigorosamente, um conjunto de vários) dos mais importantes movimentos artísticos do século XX, mais radicalmente inovadores, ainda que se possa integrar numa secular tendência estética permanente da arte, característica dos países do Norte da Europa, e designadamente da Alemanha. Sendo acentuado o seu protagonismo em períodos de crise e desordem social, o Expressionismo encontrará na nossa época, caótica e subvertida, o terreno propício para se desenvolver de modo exuberante. Se a noção é histórica e existe desde há muito tempo, o vocábulo, na estrita designação taxinómica em que é usado, é de criação relativamente recente na estética alemã, generalizado que foi por Herarth Walden, editor da revista de vanguarda *Der Sturm* («A Tempestade»), que se publicou em Berlim, de 1910 até às vésperas do início da grande noite nazi, 1933. Naqueles idos iniciais aquele taxinoma designava, de maneira sincrética e ecléctica, todos os simultâneos movimentos artísticos aparecidos entre 1910 e 1920, que se opuseram ao minimalismo expressivo e à neutralidade autoral do Impressionismo e do Naturalismo. Pretendia abranger de modo alargado toda a pintura “expressiva” «não impressionista», compreendendo na mesma designação genérica movimentos tão díspares como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e mesmo os diversos movimentos proto-abstractos (a par dos verdadeiros e estritos expressionismos). O vocábulo, holista, muito lato e abrangente, exprime e aglutina, contudo, o que a arte da modernidade mais recente tem de mais fecundo, inovador e criativo.

Os expressionistas, propriamente ditos, irão manifestar-se por um específico modo “estranho”, particularmente bizarro, por uma maneira peculiar e

---

<sup>453</sup>Do étimo latino: *expressio*, “acção de sair pressionando”; “exteriorização dos sentimentos”. Expressionismo é um vocábulo classificador de muito amplo sentido, senão mesmo um truísmo taxinómico: qualquer obra de arte é, na essência, a “expressão” de uma sensibilidade.

“especializada” de se “expressar”. Tanto quanto ao registo estilístico formal como, sobretudo quanto ao conteúdo temático das suas obras. Porque querem ser repórteres privilegiados, enquanto testemunhas videntes, lúcidas e críticas: as suas obras são gritos de revolta, de denúncia indignada, de angústia desassombrada, de inquietação, de manifestação de insubmissão e anti-conformismo. Numa desassombrada provocação aos poderosos, mobilizando todos os justos para uma reforma radical do “mundo às avessas” que prospera à nossa volta. Num combate frontal à iniquidade desumana instalada. Tornando mais evidente o «mal-estar» cultural sentido a partir dos fins do século XIX e que, como um horror premonitório das convulsões tumultuosas que iriam resultar na Primeira Guerra Mundial, toma a dimensão apocalíptica de uma verdadeira hecatombe civilizacional.

Como reflexo eficaz, eloquentemente dramático, da época em que se inscreve, dos anos 10 aos anos 30, o Expressionismo revela uma conseqüente violência crítica, uma furiosa intensidade dramática, um explícito incitamento ao escândalo ético-social.<sup>454</sup>

Movimento congregador de todos os outros sub-movimentos, como atrás ficou dito, constitui uma actualização radical do Romantismo, por meio de uma mesma atitude de extremismo patético, ligada à angústia própria dos nossos desesperados tempos, da nossa trágica e desesperada época.

É uma forma radical de “expressão” artística que nasce, não de modo directo, mimético e neutro, automático, da realidade observada, mas de reacções interpretativas, que pretendem ir muito para além das aparências óbvias e primárias do real. Susceptíveis de transportar subjectividade autoral, carregada de emoção exaltada. E denunciando uma obsessiva visão crua do lado obscuro e cruel dos homens, assim como dos aspectos mais trágicos da realidade. Retratada que esta é pelas suas sombras e pelos seus ambientes mais soturnos. Em que a harmonia e a proporção, a medida, a claridade solar, a serenidade, postuladas pelos cânones seculares, são deliberadamente destruídas, deformadas com vigor e energia, por meio de um grafismo nervoso e de um excesso cromático.

O artista expressionista quer ser testemunha privilegiada dos desesperados tempos que são os seus. Quer manifestar o seu comentário de vidente lúcido (portanto pessimista e desencantado). Quer ser um juiz implacável. A sua obra é um

---

<sup>454</sup> Apenas os críticos franceses chauvinistas, ocupados a privilegiar exclusivamente o Impressionismo da Escola de Paris (e o seu apregoado prestígio técnico), ficaram indiferentes e ignoraram o valor imensamente inovador do Expressionismo.

grito de revolta, de angústia desesperada, de crítica indignada. Uma veemente “Denúncia de Sísifo”: o drama da existência, a cruel realidade da vida, o destino trágico da humanidade, enfatizadas pelas suas sombras ameaçadoras. Transfiguradas a traço grosso e cor berrante.

O vigor posto na sua peculiar expressão plástica materializa-se pela brutalidade rude do registo gráfico, pela síntese extrema da forma, pela deformação deliberada dos corpos, pelo choque estridente da cor arbitrária, sem relação de nexos cromático com a realidade. Numa retórica de sugestivo simbolismo e eloquência plástica. Como forma expedita de aumentar propositadamente a expressividade discursiva, por meio de distorções gráficas e do uso retórico da cor irreais, em cenas patéticas, trágicas, ou ainda, satíricas, sarcásticas e mordazes, resultando em assertiva carga emotiva potenciadora do “furor poético”, citado desde a antiguidade.<sup>455</sup>

Instinto e vísceras, pulsões e raivas, sentimentos exagerados de dramatismo, desnudamento e provocação. Um acentuar dos registos patéticos, uma transfiguração exagerada da realidade, uma afirmação veemente de sentimentos exaltados de raiva política, de angústia existencial e ironia, de amargurada e acesa crítica social. Temáticas de recorte denunciador das desumanidades vividas. Relato divulgador dos impactos mais negativos da sociedade. Reportagem pessimista de extremos da condição humana no seu próprio contexto, no seu próprio ambiente epocal.

Triunfo geral de um estranho Belo-feio dionisíaco, total contrário do sereno e apolíneo Belo-bonito, platónico. Fim cerce da velha harmonia clássica, secular, escapista e alienada da vida, em total e derradeira decadência.

O subjectivismo amargo de toda esta geração irreverente, inquieta, insatisfeita, rebelde, insubmissa e subversiva, a exprimir-se em termos dramáticos obsessivos, graficamente tensos e nervosos, para potenciar paroxismos de expressão, não apenas nos aspectos vivos e berrantes de cor<sup>456</sup>, mas também na acentuação histrionica da forma, deformada propositadamente pela extrema violência gráfica. Obras de estranha, desconcertante, bizarra, paradoxal beleza: um «feio» artístico fascinante, que revela na sua violência crítica e furiosa intensidade dramática, a sua incitação eloquente à indignação moral.

Prova provada de um espírito e uma estética que reflectem uma característica condição intelectual identitária da época moderna: a renovação permanente e radical

---

<sup>455</sup>Como já fora teorizado, como teleológico objectivo estético de qualquer obra de arte, pelo clássico Horácio, Quintus Horatius Flaccus, poeta lírico e satírico latino (65 a.C.-8 a.C.) na sua obra *Ars Poetica*, (18 a. C.).

<sup>456</sup>Como é característico dos *Fauves*, artistas franceses contemporâneos.

das ideias e dos ideais. A “inovação das gerações vivas” superando triunfante, a «tradição das gerações mortas»<sup>457</sup>.

A revolta generalizada contra o tradicionalismo imóvel e monolítico das mentalidades conservadoras, retrógradas e reaccionárias dominantes, contestadas por um activo e combativo progressismo intelectual - ideológico, político, social. Em suma: cultural. A dessacralização da grande arte será materializada por todas as suas formas e estilo e por todos os seus conteúdos e temas, numa anti-mitologia: «os antigos queriam mostrar o grandioso de maneira prosaica, os modernos querem mostrar o prosaico de maneira grandiosa».<sup>458</sup>

É evidente e indesmentível a velocidade vertiginosa das rupturas e sequências rápidas de modos, de costumes, de pensares, de filosofias, de ideias, de letras, de artes, que se sucedem, por esses idos vertiginosos. Com a mesma velocidade aparecem (e também desaparecem) os meteóricos movimentos artísticos nos primórdios do século XX. De modo marcadamente geracional e com uma “validade” que nunca ultrapassa uma década. Muito rapidamente rotinam, saturam e fenecem, ultrapassados por novos estilos e sensibilidades (que duram o mesmo escasso tempo). Como poética própria de inédita fealdade, que resulta da estranheza da constante novidade, que não permite rotinas assimiladoras. É essa a característica mais imediatamente identificadora das primeiras vanguardas.

Díspares escolas, movimentos, “ismos”, sucedem-se a um ritmo fugaz, denunciando as múltiplas e diversificadas sensibilidades, que reflectem na sua dialéctica, na sua sinergia e sincronia dinâmica, os primeiros sinais da complexa e diversificada consciência crítica da crise geral de valores que a Europa das contradições enfrenta, por todo o século (e ainda mesmo nos nossos dias): a Idade do Caos e da Crise<sup>459</sup>.

Movimentos sociais contraditórios; incrível aceleração das tecnologias; instantaneidade da informação; rápida evolução dos processos produtivos; perturbações nas relações sociais, provocadas pela destruição fatal dos “habitats” tradicionais transformados em urbes que são não-lugares; violenta e extremada contradição entre o mundo urbano e o mundo rural, entre centros e periferias; urbanização desenfreada e forçada, desumanizada; desvalorização das economias

---

<sup>457</sup> Expressão crítica retirada das considerações culturais do jovem Karl Marx, in *Manuscritos Económico-Filosóficos* de 1844.

<sup>458</sup> *A Desconfiança Estética dos Últimos Tempos*, Luís Calheiros, 1996.

<sup>459</sup> Identificação crítica geral da sociologia da cultura do século XX, avançada por Harold Bloom, autor do *Cânone Ocidental*, (1994).

tradicionais (a agrícola cedendo à industrial e por fim à financeira); terciarização violenta dos sectores económicos; alienação e degradação dos sentimentos gregários; crescimento da intolerância e fatal aumento da exclusão social; crescente individualismo indiferente à sorte alheia; aumento deplorável do hedonismo mais primário; prioridade perversa de “necessidades” fetichistas. Os vários e muitos desvios da ordem social, no equilíbrio instável e precário (cada vez mais precário e instável) das sociedades humanas, conformando a desumanização progressiva, crescentemente violenta e cruel da “cidade dos homens”.

É na Grande Germânia, extenso território centro europeu, compreendendo a Alemanha e a Áustria-Hungria, que o movimento se vai afirmar e conquistar o maior protagonismo. No clima de declínio e decadência, anunciador do crepúsculo derradeiro do império austro-húngaro e da instabilidade social generalizada. O conformismo conservador, anti-modernista, assim como o autoritarismo inconsequente e errático do 2º Reich, a que sucedeu a democrática (débil, entrópica) República de Weimar, a instabilidade política inicial da república austríaca, motivam o activismo cívico e artístico-político dos primeiros expressionistas alemães e austríacos: Ernest Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka. E explicam o escândalo desconcertante e indignado causado pelas suas exposições.

Os Expressionistas, como o menino da velha parábola do “rei vai nu” apontam com veemência o caos hodierno - a crise de civilização, que vemos generalizada nos últimos idos do século, e mesmo hoje, início do século actual, e que mostrava na altura os primeiros e terríveis sinais.

O único objectivo aceitável e imperativo era, para os expressionistas, artistas de vanguarda (artistas “avançados”, muito-à-frente do seu próprio tempo), aproximar a sua arte da vida. Criar uma pintura dramática (e/ou satírica, sarcástica), angustiada e angustiante, ameaçadora e bizarra, feia, que relatasse mais fielmente a crueldade da vida, as suas tensões sociais e os seus conflitos abertos, traduzindo de modo cru e enfatizado pelas propositadas deformações, os sofrimentos constantes da vida dos homens em tempos de grande turbulência. Uma arte que transfigurasse todos os desconcertos e os denunciasses com a eloquência adequada, combatendo os males retratados com a afirmação aberta de emoções catárticas e sentimentos sublimados, num processo de exaltado dinamismo e energia. Uma arte de deliberadada «fealdade estética», em tudo contrária ao “repouso” estático, ao vagar contemplativo, ao

equilíbrio sereno, à estática tranquilidade das formas e harmonia artificial das cores propostas pelos cânones académicos. O oposto da regularidade “bem-comportada” dos temas das composições clássicas, recusados de maneira liminar, porque cada vez mais vazios de sentido, obsoletos e caducos, e desligados da realidade da vida. “Exprime-se” a violência gráfica e cromática, a crispação e o conflito, a potenciação da expressão, a manifestação aberta e exuberante de uma sensibilidade obsessivamente dramática e angustiada. E a opção linear por uma «arte-canal» afirmada pela grande figuração (leia-se representação da “figura humana”). Tudo: cor, linha, forma, composição, técnica (manipulação plástica e “empaste”), texturas, luz, sombras, contraste de claro-escuro, tema, etc., tudo se deve sujeitar ao cumprimento das finalidades de um desejado registo trágico mas verdadeiro da realidade.

Para materializarem as suas expressões, com mais força comunicativa e maior provocação expressiva, distorcem figuras, corpos, objectos, contornam perfis a negro, as linhas muito marcadas, o desenho nervoso e tenso, as figuras e as composições de alto contraste, sugerindo *pathos* mórbidos e histéricos, numa espécie de registo próximo do histrionismo de uma caricatura trágica.

O traumatismo social provocado pela guerra e a consequente derrota alemã, a destruição do velho Império Austro-Húngaro,<sup>460</sup> a trágica desestruturação da sociedade alemã dos anos 20, minada pela extrema desordem, pelo caos social, pelo desemprego generalizado, pela desmedida inflação, pela desregulação económica, pela consequente miséria material e degradação espiritual (desvario moral e dos valores ético-sociais), dão plena razão às intuições inquietas, angustiadas e premonitórias dos artistas expressionistas, que adivinham, prevêm, profetizam e se esforçam por denunciar o emergente caldo cultural potenciador do irracionalismo colectivo que fará nascer a barbárie do Nazismo, paroxismo político da modernidade trágica. As obras estranhas dos expressionistas serão a transfiguração (por relato fidedigno e cruel, mas paradoxalmente exposto por exagero de formas e cores irreais) da estranha realidade política, social e cultural envolvente. Os expressionistas irão acentuar as suas sombras a traço grosso e a cores fortes. Angústia, terrores, temores, receios fundados, fobias, violência, vertigem, brutalidade, grotesco, cenas feias, bizarras, desconcerto, perplexidade, estranheza, revelam-se eloquentes traduções artísticas da extrema confusão ética e do niilismo moral reinantes: a

---

<sup>460</sup>A par dos ecos da Revolução Proletária Russa e da Grande Depressão Americana.

fraternidade e a solidariedade olvidadas, uma geral indiferença pelas injustiças e desigualdades sociais, o generalizado desrespeito pela dignidade alheia. Tudo acontecendo (não por acaso) em tempos de incerteza generalizada e de medo colectivo interno, subliminar, instintivo e irracional, muitas vezes ainda cultivado e fomentado irresponsavelmente (ou cinicamente, para colher dividendos inconfessáveis). Os expressionistas manifestam a clara afirmação estética de um pessimismo político e social, de grande desesperança, de desencanto. E de cepticismo e descrença generalizada em apregoadas e pretensas redensões quiméricas. O feio ambiente vivido por aqueles idos turbulentos transfigurado na fealdade artística correspondente. Uma pintura mordaz, sarcástica, híper-crítica. Uma denúncia frontal da realidade iníqua e desumana da época, materializada em obras de arte de vocação acusadora.

São artistas expoentes do expressionismo: os alemães Emil Nolde, Ernest Ludwig Kirchner, Eric Heckell, Franz Marc, Georg Grosz, Otto Dix, Otto Mueller, Max Beckmann, mas muitos outros artistas centro europeus são alinhados pelos críticos de arte e historiadores como seguidores deste movimento artístico, que se espalhou pelo mundo ocidental.<sup>461</sup> Mas o expressionismo não se limita às artes plásticas e nomeadamente à pintura. Marca também com a sua peculiar, estranha e feia sensibilidade artística nas outras disciplinas artísticas.<sup>462</sup>

---

<sup>461</sup>Os também alemães (da *Neue Sachlichkeit* Nova Objectividade) Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej Von Jawlensky, Gabrielle Münter Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Karl Hubbuch, Adolf Uzarski, Otto Nagel, Anton Räderscheidt, Christian Schad, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Carl Grossberg, Albert Carel Willink, Ernst Barlach, Conrad Félix Müller, Rudolf Schlichter, Karl Hubbuch, Franz Radziwill, Otto Griebel, Alexander Kanoldt, Heinrich Maria Davringhausen, Adolf Uzarski, Otto Nagel, Hanna Nagel, os franceses George Roualt e Félix Vallotton, Marc Chagall (emigrado russo), Chaim Soutine (idem), Amadeo Modigliani (italiano), Konstantin Brancusi (romeno), Wassily Kandinsky (outro russo), o belga Contant Permecke, os brasileiros George Segal e Cândido Portinari, ou Di Cavalcanti (Emiliano Augusto de Albuquerque Cavalcanti e Mello), os mexicanos (muralistas e moralistas) Diogo Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Khalo ou Rufino Tamayo. Em Portugal: Mário Eloy (1900-1951), Júlio (dos Reis Pereira, irmão do poeta José Régio, também poeta sob pseudónimo de Saul Dias) (1902-1983), Domingos Alvarez (1906-1942), (José Maria) Lima de Freitas (1927-1998), Júlio Resende (1917-2011) e Júlio Pomar (1926-...). Em Espanha os pintores da chamada *España Negra*, José Gutiérrez-Solana (1886-1945) e Ignacio Zuloaga (1870-1945), discípulos fatais do «tenebrismo» do século de ouro espanhol, do mórbido Juan Valdez Leal e dos gigantes da pintura Diego Velasquez e Francisco de Zurbaran, mas também do outro gigante, o proto-romântico Francisco de Goya, o da *pintura negra* da Quinta del Sordo, Manzanera. Ainda retomando temas macabros de um Pieter Brueghel. A visão «negra» da primeira metade do século XX espanhol: desencantada, pessimista, desesperada.

<sup>462</sup>Encontraremos marcas do expressionismo na literatura em Franz Kafka, (*A Metamorfose*, *O Castelo*, *O Processo*), no teatro com Bertold Brecht (1898-1956) (*Baal*, 1923, *Tambores na Noite*, 1922, *O Casamento do Pequeno-Burguês*, 1926, *Na Selva das Cidades*, 1923, ou *A Ópera dos três Vintens*, 1928) Luigi Pirandello (1867-1936) (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921, *Vestire gli Ignudi*, 1923, *La vita che ti diedi*, 1924), ou mais recentemente Dario Fo. Na música, com Richard Strauss (1864-1949), na sua obra *Also Sprach Zarathustra*, com Arnold Schönberg (1874-1951), que compôs *Pierrot Lunar*, com Anton Webern (1883-1945), a quem se deve *Klaugfarbenmelodie*, ou ainda com Alban Berg (1885-1935), autor de *Wozzeck*, ou mesmo na sensibilidade estética das primeiras obras de Igor Stravinski (1882-1971), *A Sagração da Primavera* e *L'Après-midi dun Faune*. No cinema: Robert Wiene (1873-1938) (*O Gabinete do Dr Caligari*, 1920), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) (*Satanás*, 1920, *A Cabeça de Janus*, 1920, *Nosferatu*, o *Vampiro*, 1922, *Fantasma*, 1922), Fritz Lang (1890-1976) (*Os Nibelungos: Siegfried*, 1924, *Metropolis*, 1927, *Feras Humanas*, 1941), Jan Epstein (1897-1953) (*Les Vendages*, 1922, *La Goutte de Sang*, 1924), Sergei Eisenstein, (1898- 1948) (*O Couraçado Potemkine*, 1925,



A partir dos anos 30 (precisando: do ano de 1933) com o advento e a chegada inesperada ao poder do regime totalitário que foi designado 3º Reich (por via eleitoral), o expressionismo alemão será uma das primeiras e óbvias vítimas do terrorismo cultural instituído pela política totalitária daquele regime, liderada pelo NSPD<sup>463</sup>, sendo ameaçado, perseguido, proibido, banido e exilado, com a maior violência intolerante (a par do igual banimento da entusiasmante experiência pedagógica inovadora da Escola da Bauhaus).<sup>464</sup> Designado pejorativamente como Arte Degenerada (*Entartete Kunst*), identificados os artistas como «autores delinquentes, marginais e indigentes e com os odiados judeus»<sup>465</sup>, o Expressionismo teve a sua derradeira manifestação festiva e jubilante na década de 20, no pós-guerra da Alemanha derrotada da primeira Grande Guerra, no movimento auto-designado Nova Objectividade, *Die Neue Sachlichkeit* (de Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann entre outros). Sensibilidade de um realismo acirrado, de cru retrato da violência social, a expressão crispada, desesperada e hostil, feita pelos pormenores plásticos e de gosto estético materializados na deformação propositada e no registo do grotesco, é o último avatar da corrente de movimentos que integraram o Expressionismo, que banido e expulso do seu berço germânico, se exila no novo mundo, a América. E que será mais tarde a poderosa matriz pré-cursora de outros novos movimentos que irão surgir, tanto em vários países europeus, como do outro

---

*A Linha Geral*, 1928, ou *Ivan, o Terrível*, 1944/5), ou ainda Josef Von Sternberg (1894-1964) (*O Anjo Azul*, 1930). Mais tarde aparecerão, na mesma linha estética de uma filmografia de grande histrionismo expressivo, três enormes cineastas italianos, Luchino Visconti (1906-1976) (*La Terra Trema*, 1948, *Rocco e os seus Irmãos*, 1960, *Il Gattopardo*, 1963, «Il Lavoro» de *Boccaccio '70*, 1961, *Morte em Veneza*, 1971 e *Ludwig, Luís da Baviera*, 1973), Federico Fellini (1920-1993) (*La Strada*, 1954, *Boccaccio '70*, 1962, *8 ½*, 1963, *Satyricon*, 1969, *Roma*, 1972, *Casanova*, 1976, e *E La Nave Na*, 1983) e Pier-Paolo Pasolini (1922-1975) (a trilogia da vida: *Il Decameron*, 1971, *I Racoti di Canterbury*, 1972, *Il Fiore delle Mille e Una Notte*, 1974, e a sua última obra, filme de extrema escatologia e abjeção, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975).

<sup>463</sup>Vulgo Partido Nazi, do qual Adolfo Hitler (1889-1945) é o *Führer*, «o Chefe», o líder eleito da Alemanha ditatorial e também no início o agitador propagandista («A Minha Luta», *Mein Kampf*, 1926) e Alfred Rosenberg (1893-1946) («O Mito do Século XX», *Der Mythos des Zwanzigsten Jahrhunderts*, 1930) e Guido Von List (1848-1919) (*The Secret of the Runes*, 1908) os ideólogos, na esteira dos escritos conhecidos por *Os Protocolos dos Sábios do Sião*, texto panfletário de 1897, alegadamente forjado pela Okhrana, polícia secreta da Rússia Imperial, ou pelos textos apologistas da eugenia radical do Conde de Gobineau (1816-1882), autor do *Ensaio sobre a Desigualdade das Raças Humanas*, 1855.

<sup>464</sup>Emblemático da sanha anti-inteligenzia dos Nazis, da sua luta contra a inconveniência e os escrúpulos dos intelectuais e a consciência ética da cultura, é o dito de Josef Goebells, Ministro da Propaganda de Adolfo Hitler: «Quando ouço falar de cultura puxo logo da pistola!». Registrado o dito idiota, com a maior ênfase despodurada, na imprensa servil ao regime. De o *Der Angriff* ao *Völkischer Beobachter*, e mesmo os “nazificados” *Berliner Tageblatt* e *Frankfurter Zeitung*. Àquela exemplar escola de ensino de vanguarda das artes, a Bauhaus, dedicada à Arquitectura, ao Design e às Artes Plásticas, activa de 1919 a 1933, pertenceram os arquitectos Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969) e Hannes Meyer (1889-1954), os pintores e desenhadores Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), László Moholy-Nagy (1895-1946) e Oskar Schlemmer (1888-1943), ou ainda os designers Marcel Brauer (1902-1981) e Josef Albers (1888-1976).

<sup>465</sup>Com esse preciso título foi organizada uma grande mostra antológica exposta pela nomenclatura nazi em 1937, em Munique, na *Haus der Kunst*, e depois em várias cidades, como exposição itinerante da “arte” que o regime nazi condenava e que não se devia fazer, com o argumento falacioso e falso, marca ideológica da propaganda totalitária do regime, de ser «não-germânica e de natureza judia-bolchevique», sendo os artistas expostos acusados de degenerados e sujeitos a sansões, penas agravadas e reeducações, ou mesmo banimento e, no extremo, condenados ao extermínio, nos contingentes de alegados «sub-humanos» da «*Solução Final*».

lado do Atlântico, depois do pesadelo nocturno das ditaduras totalitárias da década de 30 e da mortífera 2ª Guerra Mundial.<sup>466</sup>

Do carisma estético radicalmente inovador do Expressionismo, na sua generalização mais lata (englobando o Fauvismo e um movimento de “véspera” artística, a Secessão, ou melhor dizendo as Secessões) nasceram as diversas vanguardas da modernidade última, os “ismos”: *Die Brücke* («A Ponte»)<sup>467</sup>, *Der Blaue Reiter* («O Cavaleiro Azul»)<sup>468</sup>, *Die Neue Sachlichkeit* («A Nova Objectividade»)<sup>469</sup>, a que se vieram juntar também o Cubismo, o Futurismo, o

---

<sup>466</sup>Serão sequelas expressionistas: a “nova figuração expressionista dos pós guerra”, corrente artística com grande protagonismo na escola inglesa, também chamada apropriadamente de «figuração existencialista», que na década de 40, agrupou artistas como Francis Bacon, Lucian Freud ou Vladimir Velikovic. Ou também o "expressionismo abstracto" (americano), este fugindo deliberadamente da figuração temática, sintoma do horror que a figura humana provocava a quem se sentia «de nojo», de luto, pelos traumáticos e angustiantes idos do estertor da II Guerra Mundial e do conhecimento da crueldade desumana, inumana, do holocausto (o *shoah* judeu). Do(s) primeiros expressionismos novecentistas provieram sucessivos revivalismos com parentesco estético evidente, para além dos dois movimentos já citados. Bem mais perto de nós, anunciando um «eterno retorno» das artes plásticas à pintura (com tintas, pinceis e telas), ao arripio certo dos conceptualismos híper-dominantes, emerge nova pulsão expressiva que agrupa os artistas de toda uma geração, que absorvendo também contributos de outras vanguardas, como o Dadaísmo, o Surrealismo, e mesmo até o movimento *CoBra* (ou a *Art Brut*), se irá manifestar nos últimos movimentos geracionais do século, os da década de 70 o Hiper-Realismo, o Realismo Crítico, o Novo Realismo, a Figuração Narrativa ou Livre, o *Ugly Realism* («Realismo Feio»), ou, já nos anos 80, o revivalismo eufórico das figurações deformantes, típicas do primeiro Expressionismo e dos *Fauves*, dos movimentos de radical expressão, que dão pelos nomes de Novo Expressionismo, *Neue Wilden* (*Neo-Fauves*, «Novos Selvagens») alemães, Nova Subjectividade, *Bad Painting* («Má Pintura») inglesa, Arte Plebea, espanhola, a *Transvanguardia*, italiana, o *Dare-Dare* e a Nova Figuração Narrativa, correntes francesas, denunciando, todos eles, um recente espírito de época, que se manifestou também na Literatura, na Arquitectura, e mesmo na Filosofia, baptizado que foi, pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, de *Post-Modernisme*.

<sup>467</sup>«A ponte entre o visível e o invisível», a ponte sobre o abismo a caminho do super-homem, de *Also sprach Zarathustra*, de F.W. Nietzsche. Aparecido em Dresden, em 1905 e tendo durado até 1913, o movimento *Die Brücke* reuniu artistas de muito diversificado registo autoral: Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Eric Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Mueller, Emil Nolde, e ainda três artistas que pouco depois serão expoentes do novo movimento expressionista *Die Neue Sachlichkeit*, Otto Dix, Georg Grosz e Max Beckmann. Procuraram desenvolver uma via instintiva de comunicação de sensorialidade consensual com o mundo natural, por meio de uma arte desenfadada e de grande liberdade. A par do *Die Neue Sachlichkeit* foi também considerado *Entanted Kunst* pelos Nazis e banido liminarmente da «pátria alemã».

<sup>468</sup>«O Cavaleiro Azul», movimento activo entre 1912 e 1914, aparecido primeiro em Murnau e desenvolvido depois em Munich, deve o seu nome ao seu artista expoente, Wassily Kandinsky, dado a partir do título e tema de uma sua obra de pintura de 1903, e por «a cor azul ser a cor sa espiritualidade, que desperta o desejo humano pelo eterno», como mescreveu no seu ensaio *On the Spiritual in Art*, 1911. Foram artistas alinhados com o movimento, além daquele artista, Franz Marc, August Make, Albert Bloch, Marianus Von Werefkin, Alfred Kubin, Alexej Von Jawlensky. Mais tarde, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Alexej Von Jawlensky e Lyonel Feininger, apresentam-se nos USA, em 1924, como «Os Quatro Azuis». Diferente mas complementar do movimento *Die Brücke*, como as duas faces de uma espécie de «Janus» expressionista, foi um movimento mais “místico”, perto de algumas manifestações pioneiras de uma primeira abstracção lírica, apostando numa dimensão espiritual de comunicação com a natureza e os homens.

<sup>469</sup>Foi Gustav Friedrich Harlaub, director da Kunsthalle de Mannheim que adiantou esse nome, em 1923, ao descrever uma exposição que estava planeada para a sua instituição. No artigo de apresentação da exposição registou: «Introdução à *Nova Objectividade*: a pintura alemã que se está fazendo desde o expressionismo afirma: O que aqui estamos mostrando distingue-se pelas características da objectividade (em si mesmas puramente externas) com a qual os artistas se expressam». Integrando nitidamente dois grupos: os «veristas» e os «realistas mágicos», sendo que os primeiros «rasgam a forma objectiva do mundo de factos contemporâneos e representam a experiência corrente do mundo» e os segundos «procuram o objecto com a habilidade externa de encarnar as leis eternas da existência na sua aparençialidade mágica transfigurado na esfera artística». Os «veristas» foram considerados claramente a ala mais radical da *Nova Objectividade* e a ela pertenceram Otto Dix e Georg Grosz. A sua forma de realismo distorce as aparências para enfatizar o «feio», numa visão pessimista e cínica da realidade, que a descreve sobretudo pelo negativo e pelas suas sombras, para melhor provocar uma catarse reformadora militante. Uma arte crua, cruel, provocatória, severamente satírica e mordaz. Quanto aos «realistas mágicos» relizavam uma figuração considerada citação expressiva e (algo) “caricatural” de um neo-classicismo. Foram ainda importantes «veristas»: Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Karl Hubbuch, Max Beckman, Adolf Uzarski e Otto Nagel; e os «realistas mágicos»: Anton Räderscheidt (com obras que mostram ecos da pintura metafísica de

Abstraccionismo, o Construtivismo (Russo), o Suprematismo, o movimento *De Stijl* («Neo-Plasticismo»), o Abstraccionismo da Escola de Paris, o Dadaísmo e o Surrealismo (e a Pintura Metafísica)<sup>470</sup> Destes plurais movimentos artísticos, arrolados de modo lato e alargado, destacam-se aqueles que podemos designar mais apropriadamente como “artes do feio”, *ismos* certos da “fealdade artística”, a saber: o Fauvismo, a Secessão de Viena, o *Die Brücke* «A Ponte», o *Der Blaue Reiter* «O Cavaleiro Azul», o *Die Neue Sachlichkeit* «A Nova Objectividade», os movimentos mais estrita e taxinomicamente classificados como *expressionistas*, como ainda outros, com a mesma circunstância geracional, o Futurismo, o Cubismo, (estes dois movimentos mais marcadamente formalistas e menos provocatoriamente «feios»), ou ainda o Dadaísmo, o Surrealismo (e a Pintura Metafísica).

---

Giorgio de Chirico e Carlo Carrá), Christian Schad (um realismo quase fotográfico, mas com um ambiente cenográfico muito estranho), Georg Schrimpf (uma espécie de neo-primitivismo), Alexander Kanoldt, Carl Gossberg, Alexander Carel Willink, assim como os mestres de um azedo realismo crítico (Félix Valloton, Ernst Barlach, Conrad Felixmüller e Oskar Kokoschka). A *Nova Objectividade* foi ainda designada pelo crítico Franz Roh em 1925 como *Pós-Expressionista*. Foi o movimento mais atingido em 1933, pelas proibições e censuras violentas dos Nazis, declarando *Entartete Kunst* («Arte Degenerada»), confiscadas e destruídas muitas obras, proibidos de pintar Karl Hubbuch, Adolf Uzarski e Otto Nagel. Todos os outros se exilaram nos USA. As influências da *Neue Sachlichkeit* detectam-se em autores tão díspares como Balthus (Balthazar Klossowski di Rola), Salvador Dalí (nas obras iniciais como, por exemplo, o retrato de Luis Buñuel, de 1924), Frida Khalo, August Herbin, Maruja Mallo, Cagnaccio di San Pietro, Gtant Wood, Adamson-Eric, ou Juhan Muks.

<sup>470</sup>Aos quais se seguem na segunda metade do século, outros novos movimentos vanguardistas, sequenciais e alternantes, autênticas sequelas de variação. E as sequelas que se irão suceder nas posteriores décadas do século e que podem (e devem) também ser integradas, de pleno juízo estético, entre as “artes do feio”, são, a saber: o movimento CoBrA, a Nova Figuração Expressionista do Pós-Guerra, o movimento *Ugly Realism* (Realismo Feio), o Expressionismo Abstracto, a *Arte Povera*, a *Art Brut*, a *Art Autre*, a *Action Painting*, o *Tachism*, o *Informalism*, o *New-Dada*, a *Pop Art*, a Instalação, o *Environment*, o *Happening*, a *Performance*, as Novas Figurações Narrativas, os Novos Expressionismos, os *Neue Wilden*, a *Bad-Painting*, a *Arte Plebea*, a *Transvanguardia*. As sequelas das primeiras vanguardas do novecentismo são analisadas por vários críticos e teóricos da arte, nomeadamente por R. De Fusco ou por Hans H. Hofstatter. Na análise, interpretação e proposta de taxinomia do primeiro daqueles teóricos, Renato De Fusco, são designadas diversas linhas, concretamente seis, dos desideratos gerais dos “ismos”, dos diversos movimentos, das vanguardas artísticas do Século XX, a saber: - *A Linha da Expressão* – Simbolismo, Arte Nova (Escola de Viena), Fauvismo, Expressionismo(s), Futurismo, Movimento *CoBrA*, Abstraccionismo Expressionista, Informalismo, *Body Art*, *Neue Wilden*, Arte Plebeia, Novos Expressionismos, *Bad-Painting*; - *A Linha da Formatividade* – Fauvismo, Cubismo, Construtivismo, Suprematismo, Abstraccionismo, *De Stijl*, Concretismo (A. Calder, H. Moore), *Op Art*, Arte Cinética; - *A Linha do Onírico* – Pintura Metafísica, Surrealismo, Abstraccionismo Mágico e Onírico (Paul Klee), Expressionismo Onírico (Marc Chagall); - *A Linha da Arte Social* – Realismo Expressionista, Realismo Socialista, Neo-Realismo, Realismo Académico, Arte Politicamente Comprometida, Arte Académica Proselitista das Ditaduras, *Pop Art*; - *A Linha da Arte Útil* – Purismo, *Bauhaus*, Construtivismo, design e arquitectura *De Stijl*, *Op Art* utilitária, *Pop Art* comercial publicitária; - *A Linha da Redução* – *Dada*, *New Dada*, *Arte Povera*, Movimento *CoBrA*, *Minimal Art*, *Conceptual Art*, Conceptualismo Comportamentista, *Performance*, Arte Ecológica, *Transvanguardia*. Por seu lado, Hans H. Hofstatter propõe outra possível leitura e interpretação: - *O Abandono do Realismo* – Impressionismo, Pós-Impressionismo, Simbolismo, Arte-Nova, Fauvismo e Expressionismo(s), Cubismo, Suprematismo, Futurismo, Arte *Naïf*; - *A Reordenação do Mundo Objectivo* – Cubismo, Realismos Sociais (Arte “*Engagé*”), Arte Proselitista das Ditaduras, *Dada*; - *O Mundo Abstracto* – Proto-Abstracção Russa, Arte-Nova, Abstracção Emocional, Construtivismo, Suprematismo, Abstracção da Escola de Paris, Abstracção Mágica (e Onírica). Abstracção Geométrica; - *A Dívida acerca da Arte e da Realidade* – *Dada*, Surrealismo, *Pop Art*; - *A Segunda Geração Abstracta* – Informalismo, Gestualismo, Expressionismo Abstracto, *Op Art*, Arte Cinética; - *O Novo Ponto de Partida para o Mundo Objectivo* – *New-Dada*, *Pop Art*, *Conceptual Art*, Instalação, *Environment*, *Performance*, Arte posta em Questão (*Art Autre*), *Minimal Art*; - *Os Revivalismos* – Novos Expressionismos, Novas Figurações, *Bad-Painting*, *Neue Wilden* (Novos Selvagens), *Transvanguardia*, *Arte Plebea*.

De Paul Gauguin<sup>471</sup>, outro dos quatro grandes pós-impressionistas, provirá o exemplo estético estimulante que fecundará a primeira grande vanguarda artística francesa, o Fauvismo.

#### – 4.4.2– Fauvismo.

«... *Donatello parmi les fauves!*»

de um texto do crítico de arte Louis Vauxcelles sobre a exposição no *Salon d'Automne*, de Paris (1905).

No ano de 1905, os pintores parisienses Henri Matisse, Pierre Bonard, André Derain, Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck, Georges Braque, Jean de Puy, Raoul Dufy, Albert Marquet, Georges Rouault, expõem trabalhos de exuberante e peculiar “expressionismo cromático”. Ironicamente lançados pelas aceras pejotações rebarbativas do crítico de arte Louis Vauxcelles, nos textos que reportavam, na imprensa, a exposição *Salon d'Automne*, de 1905, chamada sugestivamente *cage aux fauves* (jaula de feras), assumirão galhardamente o apêdo depreciativo e durarão como movimento coeso e activo de 1905 a 1908. Considerada a primeira vaga de assalto da arte moderna, a corrente dos *fauves* (selvagens) é caracterizada pela violência cromática, pela utilização não-natural das cores puras, sem modelação ou sombreado (condicionadoras que são de alta vibração de retina). A nova portabilidade de meios pictóricos, conseguida pelos novos materiais de belas-artes, por via dos efeitos de inovação e eficácia técnica no fabrico dos tubos de pinta, trazidos pela revolução industrial, irá permitir uma disponibilidade muito mais rápida do “fazer” artístico, que se escusa de demorados trabalhos de aprendizagem oficial

---

<sup>471</sup>De seu nome completo Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848-1903), nascido em Paris e descendente de uma família com alguns bens, viveu todavia os primeiros sete anos de vida na cidade de Lima, no Peru, para onde se tinha exilado a sua família, após o golpe de estado de Napoleão III. Orfão de pai, aos sete anos retornou a França, tendo estudado em Orleães e, muito jovem, aos 17 anos, ingressou na marinha mercante, tendo conhecido, em pouco tempo, meio-mundo. Espírito cosmopolita, activo e ambicioso, trabalhou ainda numa correctora de valores parisiense, tendo-se casado em 1873 com a cidadã dinamarquesa Mette Sophie Gad, de quem teve cinco filhos e com quem rompeu, depois de uma vida difícil de instabilidade e privações, com sucessivos e repetidos insucessos comerciais, dificuldades financeiras, doenças e incompreensão conjugal: era chamado sarcasticamente pela mulher «O Rei dos Invendáveis». Com o *crash* da Bolsa de Paris, em 1883, decidiu mudar radicalmente de vida para vir a dedicar-se inteira e unicamente à pintura, entendida esta como registo iconográfico e relato de vivências de uma nova filosofia de vida, iniciada com negacionismo, por uma fase de hedonismo desregrado e de boémia. Desalentado e descrente das apregoadas alegres delícias da civilização e do propagandeado progresso social, resolve retirar-se para um exílio voluntário na bucólica ilha de Taiti, no Pacífico. Para viver uma vida simples, em comunhão plena com a natureza. E para conseguir inspiração para novos temas, no deslumbramento perante a sensualidade inocente e o erotismo ingénuo das nativas da ilha, de modo a libertar-se dos condicionamentos culturais e os constrangimentos decadentes da velha Europa. Fundador do grupo *Les Nabis*, pintores adeptos de uma nova e contestatária filosofia de vida, renegando o cosmopolitismo mundano e leviano das temáticas impressionistas, num “retorno ao princípio”, a uma “arte primitivista”. As temáticas exóticas, as alegorias, a natureza relatada entre um depurado sentido decorativo e um tipicismo sugestivo, as formas simplificadas, sintéticas e estáticas, (algo) hieráticas, arquetípicas, o irrealismo exótico da cor, que adquire nos seus quadros um protagonismo inédito, a álaçre intensidade cromática e os seus abertos contrastes, a aplicação não modelada das cores vivas planas, fechadas por linha negra, no que ficaria conhecido por *cloisonnisme*, farão de P. Gauguin o precursor imediato dos *Fauves* e da sensibilidade francesa do Expressionismo.

nos ateliers académicos. Logo a obediência implícita num ensino profissional mais demorado será questionada. Consequentemente, o respeito e reverência cega pelas normas sagradas antigas e cânones seculares serão rejeitados liminarmente. Procura-se um novo propósito: exprimir as sensações, as emoções, as intuições, os instintos despertados, um novo estado de espírito, aberto ao livre curso dos impulsos mais interiores e um registo, de modo instantâneo e espontâneo, da renovação do mundo. Sinal de uma novíssima época que inaugura o advento da importância intelectual do instinto. Os modos e as práticas artísticas serão revolucionadas: por puro experimentalismo pictórico inovador, as tintas serão muitas vezes aplicadas directamente dos tubos, das bisnagas industriais, sem mistura prévia na paleta, de modo não-mimético tonal e arbitrário, em formas planas, grandes, simples, por traços largos e gestuais, por pinceladas assertivas. As temáticas preferidas retratando cenas urbanas e rurais, ambientes tanto internos como externos, mas sempre invariavelmente serenos e líricos, não raro bucólicos e campestres, pastorais, nus, retratos, e cenas de ar livre. A cor pura exaltada. Cores fortes, intensas, berrantes, estridentes, em tons saturados, com marcada delimitação a negro, contornando as áreas fortemente coloridas (à maneira do *cloisonnisme* de Gauguin). Agressividade cromática<sup>472</sup>, colorido brutal, apelando à subjectiva sensação física e psicológica da cor, cromatismos livres de forçados (e obedientes) mimetismos, expressão emocional incontida, livre curso aos instintos primários, sem preocupações de apuro técnico, minúcia ou perfeccionismo de execução, exuberância selvagem das formas, resgate festivo das tipologias características das artes primitivas e de alguma ingenuidade infantil, ruptura com o mimetismo de tridimensionalidade ilusória de tradição secular, iniciado no Renascimento, autonomia da representação verista da realidade, formulações rudes e grotescas, próximas dos modos brutalistas, texturas ásperas de grande espessura matérica, pinceladas rudes, directas, instintivas e com sentido emotivo, são características próprias e geracionais dos *fauves*, adeptos que são de uma estética deliberadamente anti-académica, que desrespeita as composições, as harmonias e as proporções concencionadas pelos cânones, assim como os reportórios rotineiros das academias. Contudo, o Fauvismo não consegue a agressiva provocação («feia») e o escândalo consequente das outras vanguardas e dos movimentos artísticos

---

<sup>472</sup>Nos meios artísticos e da crítica parisienses da primeira década do século XX, era contada, como charge jocosa, uma certa consulta que o pintor Henri Matisse teria feito ao seu médico oftalmologista, que lhe teria recomendado o uso de óculos escuros (óculos de sol) quando estivesse a pintar, para que as cores vivas, muito fortes, muito intensas, não lhe causassem danos nos olhos e consequentes problemas de visão, passíveis de serem julgados como danos colaterais, como doença profissional.

que lhe estão mais próximos, as três correntes expressionistas, ou os dois movimentos da mais superlativa abjecção estética – o Dadaísmo e o Surrealismo. Porque, na sua declarada busca de estabelecer temáticas de harmonia, tranquilidade, serenidade e equilíbrio nas suas obras, os *fauves* são excessivamente pacíficos nas suas mensagens temáticas, na sua simplificação da figuração e sintetização das formas (de ritmos circulares, sensoriais, naturais), nos efeitos líricos e serenos desejados<sup>473</sup>. Não alcançam o “furor exaltado” exigido pelo radicalismo estético, para provocar desconcertos, perplexidades, inquietações, questionamentos mais radicais. E escândalo duradouro. As suas obras não são, portanto, suficientemente enquadráveis em taxinomias estéticas de estrita fealdade superlativa.

De Paul Cézanne<sup>474</sup>, o último dos quatro grandes pós-impressionistas, provirá o exemplo estético estimulante que fecundará a segunda grande vanguarda artística francesa, depois alargada a todo o continente europeu, o Cubismo.

#### – 4.4.3– Cubismo.

*«(...)Tratar a natureza pelo cilindro, a esfera, o cone, tudo posto em perspectiva, isto é, que cada lado de um objecto, de um plano, se dirige para um ponto central (...) todas as formas básicas da natureza se podem reduzir ao cubo, ao paralelepípedo, à esfera, ao cone, ao cilindro».*

a partir de uma carta de Paul Cézanne dirigida a Émile Bernard (1904) citada por Louis Vauxcelles (1913).

---

<sup>473</sup>H. Matisse, em discurso directo: «(...) uma arte de equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores e deprimentes». Assim fica expressa, literalmente, uma vontade de fazer escapismo temático e de não confrontar os homens consigo mesmos. (citado nos jornais parisienses de 1907).

<sup>474</sup>Pintor francês profundamente inovador, sobretudo pelo sentido essencialmente estruturante dado às formas e às composições das suas obras, P. Cézanne (1839-1906), nasceu em Aix-en-Provence, no Sul da França, numa família de classe média-alta, culta e sofisticada, com ascendência italiana no Piemonte Ocidental, na pequena cidade de Cesana. O pai, Louis-Auguste Cézanne, banqueiro, co-fundador de uma firma bancária próspera, proporcionou ao artista a segurança financeira que escasseou à maioria dos artistas do seu tempo. Contra a vontade inicial, por ter discordado da escolha de carreira do filho, não deixará o pai banqueiro de apoiar o filho pintor mais tarde, legando-lhe uma herança avaliada em 400.000 francos, sólida fortuna para a época. Iniciando a sua pintura com temas afins da escola romântica, com advinhada influência de Eugène Delacroix, introduziu posteriormente, na sua peculiar transfiguração do real, distorções formais caracterizadas pela sintetização das formas das coisas e objectos, geometrizando-os e alterando deliberadamente as regras perspécticas, em benefício da estrutura final das composições, ou para realçar o volume e peso dessas coisas e objectos representados. Simplificou também a paleta, usando um sistema cromático próprio, peculiar, baseado numa harmonia de cores austeras, apagadas e suaves, assim como de tons cromáticos de timbre seco e acinzentado. Cores de inspiração mais cerebral do que observadas. As suas soluções gráficas-estruturais simplificadas e sintéticas são, contudo, a sua mais característica marca de estilo próprio. O qual consistia, nas suas próprias palavras, em ver e “interpretar” as formas da natureza, reproduzindo-as segundo os volumes geométricos regulares, básicos e fundamentais: a esfera, o cilindro, o paralelepípedo, o cone, o cubo. Uma preocupação reprodutora mais focada na captação intuída daquelas formas puras, do que na simulação verista do ambiente atmosférico das cenas. A lucidez estética, assim como a auto-consciência da sua individualidade autoral, fazem-no dizer com azedume que o crítico de arte Jules-Antoine Castagnary não tinha ainda conseguido observar e compreender que a sua pintura estava «já fora do impressionismo». Contudo podem-se encontrar analogias entre a serialidade de alguma obra cezanneana do período mais maduro, das paisagens do sul da França, como *Le Mont de Saint Victoire* ou *Le Golf de Marseilles vue de l'Estaque*, e o mesmo sentido experimental lumínico cromático de Claude Monet, o mais proto-abstracto dos grandes mestres impressionistas. Atribuída a Picasso é a afirmação peremptória sobre P. Cézanne: «É o pai de nós todos». Os seus mais fiéis seguidores e discípulos, na sensação criada de uma «pintura escultórica» serão os pintores do chamado cubismo analítico inicial: Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris e Fernand Léger, entre outros.

O Cubismo foi um dos mais significativos movimentos artísticos da ruptura estética radical do início do Século XX. Todos os registos da época reportam que o vocábulo nomeador do movimento foi encontrado a partir de um comentário depreciativo de Henri Matisse sobre uma exposição de Georges Braque, em 1907, observando que as pinturas deste artista como *Le viadute de l'Estaque*, *Paysage de l'Estaque*, ou *Maisons de l'Estaque*, pareciam ser representadas, num “capricho cubista”, por pequenos cubos: «...avec les petits cubes». O vocábulo, no seu rigoroso e objectivo sentido taxinómico apareceu nas primeiras citações da crítica de arte, já denotadamente, como Cubismo<sup>475</sup>, quando começaram a expor colectivamente os dois expoentes desta corrente artística, Georges Braque e Pablo Picasso, a partir desse mesmo ano de 1907, na galeria de Daniel-Henri Kahnweiler, marchand progressista, coleccionador e historiador de arte dos primeiros movimentos vanguardistas. Se as obras de «...l' Estaque» de G. Braque são a primeiríssima afirmação de um cubismo cézanneano, a obra de Pablo Picasso que se considera como o prelúdio para a aventura cubista foi *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*, também de 1907. É um dos dois maiores e mais famosos quadros do pintor.<sup>476</sup> Óleo sobre tela de grandes dimensões, quadro considerado pelos críticos como pré e/ou cripto-cubista, marca o início intempestivo e de grande afirmação artística inovadora daquela vanguarda, evidenciando, simultaneamente, a filiação estruturante de Cézanne e o impacto estético da arte africana na sensibilidade integradora do pintor. Porque Picasso foi um estudioso coleccionador compulsivo de objectos, esculturas e máscaras de um superlativo primitivismo artístico africano. Às denunciadas influências das formas angulosas daquelas máscaras, juntar-se-á a peculiar visão geométrica estrutural de P. Cézanne, na feliz conjugação formal de uma obra fundacional, que complementarás as experiências pictóricas de G. Braque, ajudando decisivamente a estabelecer a caracterização icónica do Cubismo. Foi uma exuberante e ambiciosa aposta iconográfica de pintor visionário, cuja formulação inovadora demorou meses até ao resultado definitivo, passando por inúmeros e sucessivos esboços e modificações/pentimentos. Ao concluir a obra teve a consciência lúcida de ser ela um enorme instrumento de ruptura com a tradição

---

<sup>475</sup> Como por exemplo nos ensaios pioneiros, de que *Du Cubisme*, de Jean Metzinger e Albert Gleizes, de 1912, e *Les Peintres Cubistes. Méditations Esthétiques*, publicado em 1913 por Guillaume Apollinaire são uma referência incontornável.

<sup>476</sup> A par de *Guernica*, pintada precisamente trinta anos depois, para a Grande Exposição Universal de Paris, de 1937, obra ainda com indeléveis vestígios formais cubistas. Mas revelando, contudo, uma dramática cena expressionista. Obra bem mais enérgica, agressiva e denunciadora da «desrazão» do mundo, do que as suas primeiras obras cubistas, de «um austero formalismo intelectual», cujas temáticas eram cripto-abstractizantes, escapistas e claramente desligadas do real.

pictórica ocidental, abrindo um inteiramente novo capítulo na história da pintura e da arte. E como todas as obras novas e estranhas trazem consigo o labéu de fealdade, julgadas como tal pelas constantes e repetidas neo-fobias dos leigos em arte moderna (e mesmo de alguns *experts* mais conservadores e preconceituosos).<sup>477</sup> Obra-prima de uma nova sensibilidade de “pintura-suporte”, onde o espaço é dissecado e reformulado em planos não miméticos atmosféricos, mas antes desconstruído e reestruturado por singular formulação geo-métrica, violando deliberadamente todas as tradições e convenções visuais ocidentais de registo e representação da realidade (naturalistas, realistas, veristas). Afrontando directamente o preconceito erudito de obediência aos cânones das academias, ao ter o arrojo de desenvolver uma cena de audaciosa liberdade temática, “retratando” cinco prostitutas (*Les Demoiselles*, ...as “meninas da rua” dos bordeis de uma mal-afamada rua de Barcelona, *La Calle d’Avignon*), a partir de uma alegada paródia a uma grande composição de arte-sacra (suprema iconoclastia obscena), *A Santíssima Trindade*, do pintor maneirista Doménikos Theotokópoulos, El Greco.<sup>478</sup> A histriónica figuração apresenta formas simplificadas, sintetizadas, características de um cripto-cubismo inicial, que aposta na simultaneidade de captação de vistas, assim como na planificação das cores, na estereotipação fisionómica propositada (tendo ainda mesmo substituído os rostos de duas das «meninas» por máscaras africanas). Como uma inequívoca declaração assumida da incontornável influência do primitivismo da arte africana no rico imaginário criativo do genial pintor que foi Picasso. A exuberância geométrico-primitivista de *Les Demoiselles d’Avignon* será a matriz de uma nova visualidade e determinará os contornos sintáticos-visuais do futuro movimento – o Cubismo. E essa capital experiência fundadora, iniciática, categórica e paradigmática da arte da modernidade última foi fruto do encontro estimulante de dois enormes mestres: Picasso e Braque – 1907-1925. Na edificação do paradigma visual da arte moderna última, o advento do Cubismo, entre 1907 e 1914<sup>479</sup> foi tão (ou mais) significativo e

---

<sup>477</sup>Tenha-se em conta a sábia afirmação de Gertrude Stein, escritora americana, de origem askhenazin, crítica de arte e literatura, colecionadora de arte de vanguarda, radicada em Paris, grande amadora e colecionadora de arte, mecenas dos vanguardistas Picasso, Braque, Derain e Matisse, perante aquela obra-prima do vanguardismo picassiano, *Les Demoiselles d’Avignon*: «Chaque chef-d’oeuvre est venu au monde avec une dose de laideur en lui. Cette laideur est le signe du créateur pour dire une chose nouvelle d’une manière nouvelle». Traduzindo: *Cada obra-prima vem ao mundo com uma dose de fealdade nela. Essa fealdade é o sinal do criador para dizer uma coisa nova de uma maneira nova* (declaração registada na imprensa da época). O alcance transformador, da obra *Les Demoiselles d’Avignon*, sinal da radical revolução visual operada por Picasso, fará designá-la como «certidão de nascimento da pós-modernidade» (da modernidade mais recente), pelo filósofo Jean-François Lyotard, na sua obra *A Condição Pós-Moderna* (1978).

<sup>478</sup>Óleo de semelhantes dimensões (300cm/178 cm), (e mesmo de aproximada paleta cromática), hoje pertencente ao acervo do Museu do Prado.

<sup>479</sup>Ao qual estão associadas duas sequelas: a *Section d’Or* e o Orfismo (também designado Cubismo Órfico). A primeira, *Section d’Or* (Secção de Ouro) (1912-1914), também conhecida como *Groupe de Puteaux*, foi um



essencial como o já tinha sido, trinta anos antes o do Impressionismo. Foi inicialmente protagonizado pelos já citados grandes mestres, o espanhol Pablo Picasso (1881-1973) e o francês Georges Braque (1882-1963), cujas obras serão de referência fundamental e de influência incontornável. De modo ainda mais determinante do que o Impressionismo, o Cubismo é um olhar inteiramente novo sobre o mundo e a realidade. Como um relato intelectual, perspicaz e lúcido, da realidade, e do seu interno dinamismo, quer pelo esforço de reconstruir, no suporte plano das duas dimensões, objectos tridimensionais, quer pela multiplicidade perspéctica/panorâmica do(s) vários ângulo(s) de visão, em que o tema/modelo é observado, captado, registado/transfigurado, simultaneamente a partir de vários pontos de vista, envolvendo de todos os lados os objectos representados. O cubismo nunca se formalizou como escola, mas mais como corrente artística influenciadora, e sobretudo como estímulo a experiências de registo visual que estimularam inúmeros artistas europeus a nelas participaram. A novidade maior do cubismo é a vontade de romper, deliberada e militantemente, com a representação naturalista-realista, iniciada com a revolução visual do Renascimento Italiano, mas ainda omnipresente no Impressionismo e respectivos prolongamentos e sequelas. O que conta no objecto visualizado não é a sua aparência imediata, mas a forma racional secundária como é analisado, fragmentado, decomposto em volumes geométricos, para soberanamente,

---

colectivo de artistas e críticos a eles associados, que como um desdobramento do cubismo sintético, recuperou o receituário de rigor gráfico da Geometia (Dourada) da Antiguidade Clássica (celebrado que já tinha sido, primeiramente, pelo Renascimento), com que foi designado o próprio movimento (por sugestão de Jacques Villon, retirada da recente leitura da tradução feita em 1910, por Joséphin Péladan, do *Trattato della Pittura*, de Leonardo da Vinci). A Média e Extrema Razão, a Secção Áurea, a Regra de Ouro, a Porta da Harmonia, a Divina Proporção, foram outras designações da proporção ideal estipulada primordialmente pelos gregos antigos, discípulos de Euclides. Começado com uma exposição na Galeria La Boetie, de Paris, em 1912, acompanhada teoricamente pela publicação coeva do tratado *Du Cubisme*, de Jean Metzinger e Albert Gleizes, reuniu, pela primeira e única vez, os irmãos Duchamp-Villon (Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon e Jacques Villon), Alexander Archipenko, Roger La Fresnaye, Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, André Lhote, Jean Metzinger, Jean Marchand e Francis Picabia. Apresentada que foi a exposição por uma conferência de Guillaume Apollinaire, agrupou ainda Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier, Frantisek Kupka, Louis Marcoussis, Maurice Princet, Georges Ribemont-Dessaignes, Jeanne Rij-Rousseau e Henri Valensi. Terminou as suas actividades de grupo finando-se em 1914, pela dispersão dos seus artistas constituintes, com o início da Grande Guerra, a 1ª Guerra Mundial, com a consciência lúcida de não ter sido mais do que uma mera associação-livre de artistas, sem veleidades de operar reformas transcendentais das artes. A segunda, o Cubismo Órfico, o Orfismo (1914-1921) é uma deriva extrema do cubismo, que nega referencialidades e cria uma pintura plana de *suporte/surface* de cores vivas, muito diferentes do inicial cromatismo austero da paleta fechada de Picasso, Braque ou Juan Gris, destacando curvas policromáticas e círculos coloridos concêntricos, sugerindo ilusão óptica de ritmo e velocidade. Uma certa forma de “ponte estética” com o Futurismo, «movimento irmão». Ao Orfismo pertenceram os artistas Robert Delanay, seu principal protagonista, a sua mulher, Sónia Delaunay, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia e Franz Kupka. Delaunay e Kupka incluíram-se entre os primeiros artistas (a par de W. Kandinsky e K. Mallevitch) a pintar obras não-figurativas, sem referencialidade detectável, totalmente abstractas. Em Portugal, o mais relevante cultor do Orfismo foi o pintor Eduardo Vianna, amigo do casal Delaunay, embora o estilo tenha influenciado também Amadeo de Souza-Cardoso.

em operação de fim de “retórica descritiva”, o reconstruir, com livre arbítrio transfigurador.<sup>480</sup>

As obras cubistas deixam de ser figurativas lineares, tornando-se composições com algum grau de abstracção e de afastamento referencial. Um princípio de visualidade inovadora, que é também o resultado da síntese de anteriores formulações experimentadas na fotografia e no cinema. A revolução formal do “pensamento visual” que operou, com as suas experiências pláticas, marcou, de modo indelével e incontornável, a visualidade moderna e as várias artes do século XX, da arquitectura à decoração do quotidiano, ao desenho industrial, ao mobiliário, à moda e às várias modalidades do *design*.

Originou uma inevitável aceleração do processo iconográfico dos tempos mais recentes, por meio de uma reformulação estilística radical.<sup>481</sup> E mobilizou toda uma geração de artistas seguidores fascinados pelas obras profundamente inovadoras da dupla de fundadores expoentes, Pablo Picasso e Georges Braque.<sup>482</sup>

O Cubismo abriu portas à pintura abstracta, compreendendo-se que, pela radical inovação e estranhamento, tenha desconcertado largas franjas do público amador das artes. Mas, no entanto, é de menor significação e importância para uma taxinomia da estrita fealdade artística, por causa da sua geral despreocupação temática, do seu desinteresse pelo “proselitismo humanista”, da sua atracção progressiva pela abstracção. Por essas características ditarem um afastamento

---

<sup>480</sup>É repetidamente citada uma afirmação de P. Picasso, dos anos heróicos do cubismo: «Eu não pinto o que vejo, mas antes o que penso». Forma lapidar de rebater preocupações primárias de transfiguração mimética do real, assim como de afirmar o grau superior de racionalidade intelectual do Cubismo.

<sup>481</sup>A generalidade das taxonomias artísticas propõem três períodos artísticos internos do movimento, a que se seguiram as duas sequelas, a *Section d'Or* e o Orfismo: o proto-cubismo cézanneano (1907-1910), o cubismo analítico (1910-1912) e o cubismo sintético (1912-1914). O primeiro caracteriza-se pela abordagem do mundo real referente de marcado modo estruturante geométrico, sem preocupações com os contextos envolventes, numa clara desconstrução do mimetismo espacial conseguido pela perspectiva cónica herdada das construções brunelleschianas. Denuncia ainda uma clara influência da pintura de Paul Cézanne, tanto quanto às composições e estruturação formal da figuração como quanto ao cromatismo, influenciado que é pelo fechamento da paleta de cores já iniciado por aquele mestre (azulamento de todas as cores, cinzento de tons, gamas cromáticas secas e densas, verdes secos, ocres, terras, cinzas, negros mates, amarelos pálidos, castanhos e vermelhos acastanhados). A referida influência conjugar-se-á com o talhe anguloso das máscaras africanas. Será sobretudo protagonizado por Picasso e Braque, logo seguidos por Juan Gris, André Derain e Fernand Léger. O segundo caracteriza-se por um acentuar do radicalismo de desconstrução, em que a representação, fragmentada de todas as suas facetas em planos, é descontextualizada de qualquer noção perspéctica. Cromatismo muito pouco saturado de tons de cor opacos e planos. A luz distribuída com diferente intensidade em cada fragmento. Tendência crescente para uma estilização desligada das formulações referenciais e abeirando-se da total abstracção icónica. O terceiro revela um retorno festivo à cor e o uso inovador da colagem (papel, objectos e materiais susceptíveis de provocar efeitos de *tromp-l'oeil*). Uma aproximação aos olhares cúmplices da referencialidade, pela selecção dos aspectos mais significativos e referenciais do objecto desconstruído (e dissecado). Elementos da realidade reintroduzidos, incluindo fingimentos e imitações. Leque de temáticas reduzido a naturezas-mortas e outros temas serenos e escapistas.

<sup>482</sup>Foram artistas de grande protagonismo na prossecução dos desideratos estéticos do Cubismo, Juan Gris, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon, André Derain, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Robert e Sónia Delaunay, Kazimir Malevich, Alexandre Archipenko, Jacques Lipchitz, Umberto Boccioni, Roger de La Fresnaye, Júlio Gonzalez, Hans Hartung, Paul Klee, André Lhote, Francis Picabia, Jean Marchand e Diego Rivera, entre outros.

formalista das questões relevantes da crítica da humanidade e do testemunho existencial, fundamentais para a provocação e consequente questionamento que o feio artístico invariavelmente promove.

#### – 4.4.4– Futurismo.

«(...) o carro de corrida (...) é mais belo do que a Vitória de Samotrácia.»

in *Manifesto Futurista*, de Filippo Tomazzo Marinetti (1909).

A vanguarda mais próxima do Cubismo, com alguns desideratos semelhantes e igual prioridade formalista,<sup>483</sup> foi o Futurismo<sup>484</sup>. Contudo a sua agitação estético-revolucionária, materializada pelos manifestos, vai mais longe na revolta irreverente contra as tradições da arte internacional, dita ocidental. O Futurismo pode ser considerado uma vanguarda “gémea” do Cubismo, uma espécie de variante estética que, todavia, vai um pouco mais longe na sua radicalidade, ao fazer a ponte (pela agitação panfletária-artística) com o movimento Dada. Cruzamento frutuoso das concepções estéticas basilares do Cubismo, nomeadamente a ideia cubista de estruturação da imagem por planos, é agora acelerada pelo movimento pseudo-cinético captado pela fotografia: Paul Cézanne + Eadweard Muybridge.<sup>485</sup> A captação da realidade físico-objectual, transfigurada visualmente nas obras, é em ambos os casos, Cubismo e Futurismo, materializada pelo movimento dinâmico. Porém este é diferenciado peculiarmente pelas duas correntes: o ponto de vista contorna as faces várias do objecto, no Cubismo; o objecto move-se rapidamente perante o ponto de vista estático, no Futurismo.

Poder-se-á dizer que a arte futurista se aproxima em termos emocionais do expressionismo, em termos cromáticos do fauvismo, mas em termos visuais e

---

<sup>483</sup>Semelhanças formais entre cubismo e futurismo são por demais evidentes e originaram inclusivamente sensibilidades híbridas como o cubo-futurismo (de que Tamara de Lempicka é, por vezes, apontada como exemplo, apesar de geralmente integrada nas sensibilidades do *simbolisme* e da *art-nouveau*). A sincronia diversificada e as sinergias estético-ideológicas das vanguardas artísticas das primeiras décadas do novecentismo têm um desiderato comum: a desconstrução estrutural da imagem herdada da tradição renascentista. Um desmontar dinâmico da estrutura estática da realidade visual transfigurada e fixada na arte desde o *quattrocento*. Cubismo e Futurismo irmanando-se em competição reformuladora. Os vários pontos de vista envolvem dinamicamente e em vários topos perspécticos o objecto real que está estático: há Cubismo. O objecto real mexe-se perante o ponto de vista único que está agora ele estático: há Futurismo.

<sup>484</sup>O Futuro, a meta do porvir futurante que é a fundacional teleologia dos artistas futuristas tem étimo latino: *fvtrvs* (o que está para vir, o por vir, o que ainda não veio). Curiosamente, é a primeira vanguarda que assume o seu nome identificador sem ser a pejoração lançada por antagonistas, depois assumida, ao contrário das outras contemporâneas ou imediatamente anteriores, o fauvismo e o cubismo, que desse modo foram designadas. O Futurismo escolheu para si próprio, com autonomia deliberada e pleno livre-arbítrio não condicionado o seu próprio nome, com orgulho autoral e como desafio.

<sup>485</sup>Uma pioneira desconstrução (a segunda, cronologicamente) da fixação imagética, iconográfica, que lograra uma estabilidade espacial perpéctica (e mimética) continuada, desde os primórdios dos tempos modernos, com a sua estruturação plena conseguida no Renascimento Italiano.

plásticos (mais estruturais e formais), dos cubistas. Mas em termos dos princípios estéticos mais radicais, expressos pelo movimento panfletário dos documentos programáticos, os Manifestos, aproxima-se do movimento que se segue, Dada.

Inscreve-se, como todas as outras vanguardas contemporâneas, no seu terreno específico de actividade artística, como mais-valia crítica e contributo para o pensamento estético (e seus paralelismos axiológicos: ética e política) de uma conjuntura epocal de profunda turbulência social e política, traduzindo e explicitando a efervescência intelectual e artística dos anos da véspera imediata do primeiro conflito mundial.

Movimento artístico visionário, que é esteticamente mais radical na agitação panfletária, nas belas-letas e em pioneiras artes performativas (de *vaudeville* revolucionário), mas tecnicamente mais consistente nas formulações plásticas, é lançado oficialmente no jornal «Le Fígaro», a 20 de Fevereiro de 1909, pelo *Manifesto Futurista*, redigido pelo seu mentor ideológico, o catismático líder artístico-literário, poeta, desenhador e artista-gráfico, Filippo Tomazzo Marinetti. Apologia entusiástica da revolta prometaica contra os fundamentos do mundo antigo, em decadência crepuscular; rejeição exuberante, e (quase) absoluta da arte do passado<sup>486</sup>; violenta recusa do peso tradicionalista (obsoleto e de excludora e censória disciplina) da escola antiga, completamente anacrónica na conjuntura trepidante do início do século<sup>487</sup>; glorificação histriónica dos avanços do progresso técnico conseguidos na época contemporânea; relato focado de modo (quase) exclusivo no mundo industrial hodierno; exaltação da velocidade, do ineditismo, da originalidade, da inquietação intelectual; fascínio pela artificialidade cultural dos tempos recentes; actualização radical dos reportórios de registo icónico da realidade; afirmação festiva da liberdade plena na criação artística, antevisão temerária e (algo) profética do futuro, tais são os desígnios imperativos (elementares, fundadores, fundamentais) da cartilha futurista e dos seus artistas seguidores. Louvor incondicional da civilização industrial, das metrópoles e grandes cidades de arranha-céus, da vida urbana moderna. Celebração feita às máquinas, aos sistemas mecânicos, às fábricas, à luz eléctrica, aos novos meios de transporte, ao comboio rápido, ao automóvel de corrida. Uma nova poética que instaura um paradigma de

---

<sup>486</sup>F.T.Marinetti, a autoridade máxima da vanguarda, chega a propor, com o maior desprante provocatório, o desvio artificial do Rio Sena, para que, com a inundação do Museu do Louvre, se consiga limpar o mundo e a ilustração erudita do condicionamento cultural tradicionalista do passado.

<sup>487</sup> Marinetti apela ainda, com retórica panfletária extrema, niilista, leviana e inconsequente, ao incêndio das bibliotecas e dos museus, como forma de conseguir uma desenvolta sanidade nova, inédita, inovadora, incondicionada e anti-tradicional.

abertura à diferença, à descontinuidade e ao futuro, e que, por consequência antagónica, rejeita, de modo liminar, qualquer forma de arte ou cultura associada à tradição secular, à continuidade acrítica e ao passado aceite apaticamente, de modo excessivamente conformista.

Para o seu juízo estético, actualizador radical, o moderno automóvel suplanta em termos de beleza artefacta, a famosa Vitória de Samotrácia, ícone superlativo, considerado a “quinta-essência” da beleza clássica.<sup>488</sup> Para os futuristas, as máquinas e os motores revelam alma dinâmica, “pensam e sentem” a compasso, como formas prosopopaicas da *thechné*, metáforas do género humano, simulacros do comportamento comum do *homo sapiens-sapiens* da modernidade mais recente.<sup>489</sup> As máquinas, a electricidade, os aparelhos mecânicos, o brilho metálico do aço dos artefactos modernos, a complexidade técnica das estruturas, a arquitectura e a engenharia das construções prodigiosas de ferro, serão para os futuristas, formas emblemáticas da alegada excelência do mundo moderno. Serão os elementos icónicos protagonistas do singular reportório temático dos artistas futuristas, que ainda pretendem captar, por segmentação rítmica dos corpos (transfigurados) em movimento, segundo a técnica gráfica de repetição de signos cinéticos, os sinais emblemáticos do instante mundo contemporâneo, da sua velocidade, do seu movimento contínuo e acelerado. A estética futurista exalta explicitamente o dinamismo moderno, fazendo-se prioritário eco do tempo fugaz e fugidio e da constante e veloz transformação das coisas e das ideias sobre as coisas. E sobre a rapidez e a instantaneidade com que mudam, se afirmam, se reproduzem, (e se reformam e reformulam) os emergentes ideais. Substituídos velozmente por outros, antes mesmo de plenamente cumpridos e aplicados.

O dinamismo gráfico e o sugerido cinetismo serão o *leit-motiv* fundamental para a aplicação visual-plástica da sua coerente estética. A diluição segmentada das formas, e a justaposição de imagens fugazes, que se repetem na retina em instantâneas fracções de tempo ultra-rápido, farão uma óbvia decomposição formal da realidade, por fatal aceleração de reprodução. Tal é demonstrável, com a evidência indesmentível da materialização icónica, na escultura *Formas Únicas de*

---

<sup>488</sup> *Niké tes Samothrakes*. A estátua de *Niké* (deusa grega da vitória), que repousa estática, desde os meados do século XIX, no alto da escadaria principal do Museu do Louvre. Encontrada a estátua da deusa grega alada, escultura magnífica de bem esculpidos drapeados das suas vestes ondulantes, mas já sem a cabeça e os braços, em 1863, nas campanhas arqueológicas das ruínas do *Santuário dos Grandes Deuses de Samotrácia*, pelo arqueólogo francês Charles Champoiseau. Datada de entre 220 e 190 a. C., esculpida por autor desconhecido.

<sup>489</sup> A lâmpada eléctrica que pisca, ameaçando apagar-se, é comparada, por clara analogia visual, a um homem que agoniza.

*Continuidade no Espaço* (1913), de Umberto Boccioni, ou nas pinturas *Jovem menina correndo na varanda* (1912) e *Senhora com cão de trela* (1912), ambas de Giacomo Balla, ou *El jinete rojo* (O cavalo vermelho) (1913) de Carlo Carrá.

Pretendiam estes artistas que os eventuais fruidores da sua arte tivessem uma ampla compreensão do processo de génese das obras e a vivência mais íntima da experiência do cinetismo pintado, exprimindo todas as movimentações num só momento, numa única imagem.

A óbvia influência directa e imediata é a de uma arte emergente - a Fotografia (para algumas mentalidades recuadas, mera técnica visual de reprodução mecânica). Sem as experiências fotográficas do pioneiro Eadweard Muybridge, interessado em registar o movimento pela fotografia (“desenho feito com luz”),<sup>490</sup> jamais teria havido a vanguarda futurista. A celebrada obra-prima futurista de Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada*, um dos ícones futuristas superlativos, emblemático da arte do século XX, não é uma originalidade absoluta. É tão-somente e apenas, a réplica de grande escala, técnica de óleo e cor depurada (quase monocolor), dos fotogramas do mesmo tema de E. Muybridge.<sup>491</sup>

O movimento futurista conseguiu grande sucesso público em Itália, desenvolvendo-se até 1916, tendo-se internacionalizado nas mais variadas latitudes. Um núcleo importante irá ser desenvolvido pela *intelligentzia* russa progressista das vésperas da Grande Revolução Proletária, de Outubro de 1917.<sup>492</sup>

---

<sup>490</sup>E. Muybridge foi também um cultor pioneiro do *Caleidoscópio*, instrumento óptico proto-cinético que mais tarde irá evoluir e fazer nascer, das experiências bem-sucedidas do *Cinématographe* dos irmãos Lumière, Auguste e Louis, a designada 7ª arte, o Cinema.

<sup>491</sup>Série de fotos de um anónimo nu feminino, no reproduzido acto cinético de descer uma escada, provas de albumina sobre papel, a partir de negativos de brometo sobre vidro. Curiosamente, reproduções das centenas de fotogramas daquele fotógrafo pioneiro Eadweard Muybridge, retratando nus femininos e masculinos, nas mais variadas posições anatómicas, serão usadas, décadas mais tarde, enquanto referência óbvia e fonte inspiradora, como estímulos documentais para uma sensibilidade realista-verista, pelo grande pintor da escola de pintura inglesa do século XX – Francis Bacon.

<sup>492</sup>Portugal não ficou de fora desta actualização artística. Foram futuristas portugueses relevantes os pintores José de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor e o poeta Fernando Pessoa, entre outros. Em Portugal, as actividades artísticas e literárias do Futurismo começaram cedo, quando foi traduzido, pelo escritor e jornalista Luís-Francisco Bicudo, no *Diário dos Açores*, no mesmo ano de 1909, no nr.º de Março, o *Manifesto* de F.T. Marinetti, a partir da sua primeira e original publicação, no jornal francês *Le Figaro*, no nr.º de 20 de Fevereiro. Contudo passou despercebido, na altura, da generalidade dos intelectuais portugueses da época. Em Março de 1915, será Aquilino Ribeiro a anunciar o Movimento Futurista aos portugueses, na revista *Ilustração Portuguesa*, por uma crónica enviada de Paris. Mas será apenas a partir do segundo número da revista *Orfeu* (publicada em Abril de 1915) que o Futurismo finalmente ganha protagonismo intelectual em Portugal. Naquela revista, dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, são publicados quatro desenhos (de assumida estética futurista) de Santa-Rita Pintor. No mesmo número é publicada a «Ode Marítima» de Pessoa, considerada merecidamente uma obra-prima do Futurismo português. Em 4 de Abril de 1917 é apresentado o novo movimento artístico e literário ao grande público português, numa matiné realizada no Teatro *República*, mais tarde chamado *São Luís*, em Lisboa. No evento assistiram-se a várias performances de Almada-Negreiros e Santa-Rita Pintor, sendo ainda lidos textos panfletários de Marinetti e de outros futuristas italianos. No início de 1918, foi apreendida pela polícia dos costumes (por alegada subversão e obscenidade de alguns dos seus textos) a revista *Portugal Futurista*, que Santa-Rita Pintor havia coordenado e preparado, entre Novembro e Dezembro de 1917. Essa revista tinha saído como texto confirmador do aberto conflito com o grupo da revista *Orfeu*. Ainda no mesmo ano de 1917, Almada irá escandalizar a burguesia nacional instruída na Iª Conferência Futurista. A sessão, uma

A mais relevante actividade de subversão crítica da cultura dominante será a operada pelas acções de agitação e propaganda panfletária, pela publicação e divulgação generalizada dos seus manifestos. No ano de 1910 é publicado o *Manifesto dos Pintores Futuristas*; em 1911 o *Manifesto Futurista da Música* e o *Manifesto Futurista da Fotografia*; em 1912 o *Manifesto Futurista do Teatro*; em 1914 o *Manifesto Futurista da Arquitectura*. Os manifestos irão estipular as grandes linhas de actuação do futurismo nas artes plásticas, nomeadamente da pintura e da escultura (que no nosso caso nos interessa particularmente), determinando, com a autoridade reconhecida de verdadeiros documentos programáticos, o uso apropriado dos elementos gráficos, do sistema geral de cores, das linhas de estruturação das composições, dos símbolos sintéticos de eficaz afirmação cinética, que irão caracterizar o vocabulário formal e a gramática visual do estilo. Assim como irão apontar a escolha dos reportórios temáticos que sejam mais adequados á veiculação da sua mensagem artística peculiar: a actualização urgente do registo da realidade, a captação directa dos sinais mais imediatos da “seiva anímica” da vida.

E o espírito vanguardista futurista manifestar-se-á nas mais variadas disciplinas artísticas: literatura visionária, poesia (dita em liberdade), poesia visual, teatro, *performance* interactiva, *music-hall* (*vaudeville*), cinema, música, arquitectura, fotografia, e, sobretudo, pintura e escultura, estendendo-se o estilo artístico estrito, e em geral o «estado de espírito» futurista, aos costumes e comportamentos, à moda e à decoração.

Uma das grandes inovações estéticas futuristas, que serão seminais e que ilustram a geminação entre a Poesia e as Artes Visuais, será a dos poemas visuais (de grande liberdade literária), criados com os diversificados caracteres metálicos das

---

matiné assim designada, apresentou, ordenadas, três leituras: «O Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX» de autoria do próprio Almada, o «Manifesto Futurista da Luxúria», da belga Valentine de Saint Point (1913) e «Music-Hall» (1913) e «Tuons de Clair de Lune» (1909), de Marinetti. O Futurismo em Portugal manifestar-se-á, portanto, apenas entre os anos de 1914 e 1918. Santa-Rita Pintor morre em 1918. No mesmo ano parte Almada-Negreiros para Paris. E o Futurismo irá progressivamente apagar-se paulatinamente da cena cultural portuguesa. Como indeléveis registos para memória futura daquele movimento artístico em Portugal restam a «Ode Triunfal», de Álvaro de Campos, de 06/1914, a «Cena do Ódio», de José de Almada-Negreiros, de 1915, o «Manifesto Anti-Dantas», do mesmo poeta e pintor (1916), o «Ultimatum», de Álvaro de Campos (1917) e o «Ultimatum Futurista às Gerações do Século XX», de José de Almada Negreiros (14/04/1917, 12/1917). E mais tarde, como revivalismo saudoso dos anos de glória da juventude literária, publicou Almada, «Um ponto no i do Futurismo», a 25/11/1932. Foram artistas portugueses relevantes, alinhados neste movimento vanguardista, a saber: os poetas Fernando Pessoa (ortónimo e heterónimos) e Mário de Sá-Carneiro, o também poeta, prosador e pintor José de Almada-Negreiros, o escritor e poeta Raul Leal e ainda os pintores Santa-Rita Pintor (autor das remanescentes obras que escaparam ao fogo a que o artista condenou todas as outras, *Orfeu no Inferno*, e *Cabeça-Máscara*) e Amadeo de Souza-Cardoso, este a viver e a trabalhar em Paris. Foram ainda considerados *compagnons-de-route*, Eduardo Vianna, Stuart de Carvalhais, Jorge Barradas e Bernardo Marques. São a geração “heróica” do 1º Modernismo Português. Resta acrescentar que também os primeiros modernistas e futuristas portugueses tiveram, a exemplo dos futuristas italianos, uma aproximação ideológica dos políticos da órbita fascista, em Portugal alinhados pela “situação” do Estado Novo, como foram expoentes mais visíveis o poeta Fernando Pessoa e o pintor, desenhador, performer, ensaísta e poeta, José de Almada-Negreiros.

artes gráficas e da imprensa tipográfica, pelo “poeta visual” Marinetti: «*Les Mots en Liberté!*» (palavras em liberdade). Mas também inovadoras serão as suas primeiras colagens, que irão mais tarde ser muito utilizadas, como meio discursivo estético de excelência, pelos dadaístas.

Curioso é, ainda, percebermos que os dois maiores polos do Futurismo, o italiano e o russo, se comungavam idênticos princípios do foro estritamente estético, divergiram profundamente em questões políticas (e militares), tomando posições públicas contrárias.<sup>493</sup> O Futurismo Italiano glorificava a Guerra, considerada arrogante e cinicamente como «uma inevitável limpeza da história» e veio a apoiar o totalitarismo fascista de Benito Mussolini. Já a versão russa do movimento foi politicamente o seu total contrário: os futuristas russos rendem-se ao ideário político bolchevista e ao outro totalitarismo oposto, tendo nos derradeiros anos do Império dos Czares Romanov apoiado as hordas revolucionárias, lideradas pelo Partido Social-Democrata Operário Russo e pela facção de Vladimir Illich Lenine. O Futurismo Russo foi pacifista e apoiou o bolchevismo híper-revolucionário do início da Revolução Proletária do «Outubro Vermelho». Com o desencadear da Grande Guerra de 1914-1918, com a queda dos Impérios e o crepúsculo das sociedades autoritárias patriarcais tradicionais e as consequentes, intempestivas e radicais mudanças sociais, a estética futurista, privada do efeito de surpresa e banalizada pela rotina assimiladora e consagradora, perde toda a sua energia transformadora e entra em declínio derradeiro, acentuado pela mobilização geral dos seus protagonistas, morrendo vários deles na frente, nas trincheiras dos vários «teatros de operações» da Europa bélica, como foi o caso do pintor Umberto Boccioni e do arquitecto António Sant’Elia. No ano de 1916 já não se via actividade futurista em Paris, em Roma, ou em outras cidades italianas. Fernand Léger irá produzir obras de um cubismo muito peculiar. Marcel Duchamp rende-se ao Movimento Dadá. Gino Severini, Carlo Carrá à chamada Pintura Metafísica. Dos russos Kasimir Malevich, Vladimir Maiakovsky, Vielimir Khlébnikov, Vassili Kamiênki, David Burluik, não se apuraram obras posteriores aos anos vinte, pelas condições políticas circunstanciais da revolução soviética. Ficaram como expoentes mais marcantes da especificidade estética futurista os italianos Filippo Thomazzo Marinetti, Giacomo Balla, Umberto Boccioni.

---

<sup>493</sup> Embora com características políticas comuns, que os fazem ambos pertencer ao conjuntos dos desideratos que potenciaram o evoluir do movimento moderno de reforma social e cultural.



É reconhecido ao movimento futurista um grande protagonismo reformador da visualidade dos últimos tempos, referenciável em muitas outras correntes artísticas do século XX, mas, por idênticas características assacáveis ao Cubismo, também o futurismo se revela de menor significação, relevo e importância relativa (apesar da agressividade feia dos seus manifestos), para uma mais exclusiva taxinomia da fealdade artística. Pelas mesmas razões, a prioridade dada à componente formal, estilística, das suas obras e, conseqüentemente, pelo claro desinteresse por temáticas provocatórias exclui este movimento de uma maior relevância na metade feia da arte novecentista. E o impacto existencial desencantado, saído do conflito generalizado de 1914/18, nascido da visão lúcida de um mundo antigo revolucionado, na seqüência daqueles sangrentos anos de guerra, veio desacreditar o voluntarismo belicista e a filosofia otimista proposta por F.T. Marinetti.

Mas o dinamismo sequencial do fluir histórico, irá fazer nascer, do horror escandaloso da guerra, um movimento novo que se propõe radicalizar a mensagem de rebeldia destruidora dos futuristas, numa clara denúncia inflamada da apatia das mentalidades, ao fazer a explícita apologia da destruição absoluta da arte consagrada nos/dos museus, num extremista espírito de cego e de total niilismo. Ou no limite mais moderado, como programa mínimo, a sua total descredibilização estética. O Dadaísmo.

Chegamos, assim, rapidamente, pelos artistas vanguardistas, pela sua vontade inadiável de ruptura total e irreversível com o estabelecido, o social e culturalmente aceite, de modo acrítico e apático, desde há demasiado tempo, ao mais radical dos radicalismos artísticos (passe a redundância), abarcando dois movimentos artísticos fundamentais para a enorme revolução da arte da modernidade mais recente. Ambos ajudando decisivamente, pela sua radicalidade estética, a inaugurar uma nova sensibilidade artística: uma vanguarda com uma sequela consolidadora (outra excepcional vanguarda), que balançam entre as noções de «Anti-Arte» e de «Arte-Outra». Mas ainda Arte, seguramente. Os movimentos DADA e Surrealismo.<sup>494</sup>

---

<sup>494</sup>Que alguns autores consideram ser uma só vanguarda com dois estádios de progressão, um momento fundador (Dada) e uma evolução natural (Surrealismo), complementares e sequenciais como duas das idades de qualquer ser vivo. Acresce que muitos dos artistas protagonistas do primeiro daqueles dois movimentos vanguardistas alinharam militantemente no segundo. Porém, e apesar dos muitos desideratos comuns, devemos estabelecer as diferenças essenciais que estabelecem as características próprias de cada um deles e que lhes marcam as suas respectivas identidades artísticas, peculiares e irreduzíveis. Mais iconoclasta e radicalmente niilista, na hostilidade intransigente do seu olhar perspéctico sobre o passado artístico histórico, o Dadaísmo. Mais integrador das experiências episódicas que forjam uma estranha e excepcional genealogia estética, descoberta em múltiplas e curiosas formas caprichosas, invariavelmente marginais, frequentemente residuais, ao longo da evolução estética

#### – 4.4.5– Dadaísmo.

«(...) vamos fazer tábua rasa da arte do passado (...) vamos apeá-la dos seus sacros altares (...) os museus são cemitérios, cada quadro é uma camp!»

in *Manifesto Dada*, de Tristan Tzara (1918).

#### Movimento DADA, Dadaísmo.<sup>495</sup>

paulatina do mesmo passado, como nexos de continuidade artística do qual resultam muitas das novas formulações da conseqüente vanguarda última, o Surrealismo.

<sup>495</sup>Relendo (e re-interpretando) os textos históricos e os manifestos literários-artísticos-panfletários dos dadaístas, e como esboço de análise crítica dos desígnios estéticos e das experiências artísticas inovadoras e provocatórias do movimento *Dada*, achámos por bem registar aqui, como eventual nota elucidativa, a liberdade a que nos demos de celebrar, á luz dos dias de hoje, o exemplo de inovação estética daquela vanguarda novecentista, escrevendo (e descrevendo) os seus sinais de desvairada criatividade e revolução artística, a que não é estranho um certo *non-sence*, por meio de “uma minuta” para um Manifesto (ficcionalizado um texto identitário, segundo criteriosa aplicação do espírito e da letra dos seus textos fundadores seminais, num possível registo de escrita criativa):

– MANIFESTO de Apresentação Pública DADA, apresentado às crianças, aos simples e ao povo miúdo:

O que é *Dada*?

O que é o *Dadaísmo*?

1 – Um novo seguro contra incêndios. 2 – Uma nova receita culinária para cozinhar o *flambé à-la-carte*. A degustação em jejum do dito acepipe flamejante. 3 – Um comportamento patológico do acasalamento de animais *marsupiais*. 4 – Um novo ritmo para canções de uma banda de músicos *mariachi*. 5 – Um novo estilo de dança cortesã para nobres *magiares*. 6 – Uma proposta de dieta agridoce anti-obstipante, feita de laxantes ideológicos. Um *clister* cerebral de grande imaginação. 7 – Um novo imposto de cobrança fiscal instantânea, de putativo proveito colectivo, inócuo e indolor. 8 – Uma máquina de costura eléctrico-sexual. Peculiar trabalho sodomita da dita máquina. 9 – Uma mesa de operações cirúrgicas de mármore de *Carrara* polido. As onerosas operações realizadas na maldita mesa. 10 – Um guarda-chuva de pele curtida de ornitorrinco. O uso e abuso do artefacto, tanto com sol como com chuva. 11 – Um novo número de circo inspirado na herança mágica do magnífico e extraordinário *Senhor Houdini*. 12 – Um inovador tratamento preventivo intensivo para hipertensos agitados, com medicação intravenosa. 13 – Uma prótese bioquímica de neuro-transmissores e aceleradores de sinapses para retardados mentais. 14 – Uma nova metodologia estatística de aplicação financeira, de espirituosa contabilidade criativa. 15 – Uma máquina de escrever com teclado autónomo e vida própria, com uma surpreendente actividade paranormal. 16 – Um tratamento homeopático alternativo, por talassoterapia, para epidermes envelhecidas. 17 – Um alucinante carrossel de feira, monocolor *grisaille*, habitado por ursos polares, panteras negras, cisnes brancos e cisnes negros, elefantes brancos, cães dálmatas, ursos pandas, pinguins da *Antártida* e zebras do *Seringhetti*. 18 – Um novo espectro cromático com 31416365 cores, gamas de tons e meios-tons de cor, para combater de maneira mais eficaz a mundividência dicotómica maniqueísta a preto-e-branco. 19 – Uma inovadora reforma económica, de reconhecida eficácia no salvamento dos anéis ... e dos dedos. 20 – Um novo polimento alquímico da prata, do ouro e de outros metais nobres e valiosos, feito com uma solução fluída de mercúrio. 21 – Placebo. Modo de posologia prescrito na “literatura”. Panaceia para útil uso quotidiano. 22 – A coima estabelecida numa postura municipal para contra-ordenações às normas vigentes dos bons-costumes: delitos de decoro e decência, cometidos em lugares públicos. Linguajar prenhe de obscenidades vernaculares. 23 – Uma nova experiência caleidoscópica, de surpreendentes efeitos ilusórios na fisiologia do cristalino da retina ocular. 24 – O sistema das regras de ouro (e a perspectiva geométrica cónica) distorcido(s) por sucessivas anamorfoses, paralaxes e deformações de escorço, por alegada acção dística-visual-neurológica provocada. Descoberta lógico-dedutiva do provável motivo dos rebatimentos da iconografia canónica do *Egipto* antigo. 25 – Uma espiral aracnídea tecida segundo a rigorosa e exacta seqüência de sucessão numérica natural, dita transcendental (*áurea*), decifrada com os algarismos arábicos pelo mestre medieval *Leonardo Fibonacci*. 26 – Um perfume afrodisíaco confeccionado com feromonas de boi-almiscarado. Uso adequado da fragrância em actividades de sedução sexual. 27 – *Palimpsesto* tardo-medieval com triviais apontamentos de receitas culinárias sobrepostas a desvanecidas mas indelévels notas musicais. 28 – Um pássaro gigante, relíquia viva do período *Cretáceo*, endêmico de uma ilha remota do *Oceano Pacífico*, em eminente perigo de extinção. Caçada derradeira dos últimos espécimes. 29 – Um revolucionário *cocktail* concentrado de neurotransmissores (dopamina, serotonina, nora-adrenalina, oxitocina e várias outras endorfinas) para tratamento intensivo de deprimidos crónicos. 30 – Um modelo peculiar de encenação histriónica de exuberantes efeitos de hilaridade. 31 – Uma original *Comédia de Enganos* encenada com animais miméticos. Um novo número de *Commedia dell'Arte* com camaleões amestrados. 32 – Um inovador processo de adição química, de fórmula secreta, embriagante e entorpecedora, de grande eficácia na cura progressiva da sanidade mental. 33 – Uma nova coreografia para um bailado de *Can-Can* hipernatural, com hienas da savana africana, a estrear na *rentrée* da nova *saison* do *cabaret Molin Rouge*. 34 – Um processo psico-somático, simultaneamente mecânico e hormonal, de aceleração gradual e progressiva das relações mútuas entre o corpo e a mente. 35 – Velho tigre de bengala. Locomoção *entrópica* (vulgo trôpega) do idoso felídeo. 36 – Acção pandémica de contágio, por contacto físico íntimo, com uma perigosa estrutura biomolecular de organismo arcaico unicelular. 37 – Circo de pulgas amestradas actuando num cobertor de um *clochard* domador, do bairro parisiense *Quartier Latin*. 38 – Uma nova lista de componentes nutritivos, adequada à dieta de cadáveres adiados que procriam. 39 – Elefante-branco ajaezado à *cartaginesa*. Inútil carga bélica do paquiderme. 40 – Uma vulgata de tropos da linguagem (*calembours*, trocadilhos, *qui-pro-quos*, trava-línguas, lengalengas, ladainhas profanas, linguajares brejeiros, expressões vocabulares de *non-sense*) para uso geral, sortido e indiscriminado, em textos de escrita criativa de reconhecida acção libertadora do espírito ... e do corpo. 41 – A redenção salvadora da banalidade rotineira de todos-os-dias conseguida com uma máquina centrifugadora de ideias e ideais. 42 – Um revolucionário mecanismo cinético, criador de uma sucessão de mitos, lendas, gestas, epopeias, ... sonhos, fantasias, ... quimeras, ... utopias não cumpridas. 43 – Conta calada dos desmandos imprimeiros ruidosamente ao organismo. A espectável decrepitude escatológica de todos os corpos físicos, pela natural oxidação celular, no fim da desgastante aventura vivida na (oxigenada) crosta terrestre. 44 – Uma ameaça bioquímica denunciadora, anunciadora (e iniciadora) de uma terrível invasão de extra-terrestres. 45 – O voo planado de óvnis estrelados. 46 – O comportamento atlético da estrutura anatómica bio-mecânica de humanoíde alienígena. 47 – Uma reacção de extrema alergia ao advento de avatares, por hipersensibilidade cutânea à alteridade ficcional. 48 – A denúncia negadora do nosso alegado parentesco com os mais diversos seres extra-terrestres (inventados pela nossa prodigiosa imaginação): marcianos, venusianos, anjos, arcanjos, querubins

Vanguarda nascida a 14 de Julho de 1916, pelas 22 horas de uma noite quente, serena e luminosa.<sup>496</sup> Segundo dados de fundamentado crédito, atestados que são pelos seus “pais fundadores”<sup>497</sup>, no que poderemos considerar uma autêntica Certidão de Nascimento Narrativa Completa. É a data oficial de lançamento público de um novíssimo movimento artístico, poético, filosófico, ideológico, ético-social e político, assumidamente vanguardista e revolucionário – Dada<sup>498</sup>. Feito pela

---

e afins. Pela afirmação convicta do parentesco etológico atávico que temos, ainda hoje, com os nossos mais primevos e originais antepassados primatas, maravilhas da evolução natural, os *sapiens-sapiens*. Primos chegados que somos de gorilas e chimpanzés. 49 – Um potente aparelho de medição rigorosa das distâncias intergalácticas. O estudo astronómico-ontológico dos mais remotos, inóspitos e distantes universos infinitos. 50 – Um céptico e desencantado raciocínio que balança entre a não descoberta do sentido da vida e a descoberta do não sentido dela. 51 – Uma teoria de ontologia holística, denunciadora do absurdo que caracteriza tudo o que existe (e, *a fortiori*, o que não existe), seja do mundo físico ou da ficção metafísica. 52 – A mais recente e atualizada especulação teleológica sobre a fatal redenção libertária (e libertina) do género humano e, claro, do Manuel Germano. 53 – Uma escola de bons e saudáveis princípios cívicos, de generalizado ensino público, das bases comportamentais da liberdade política e da educação ética para a desobediência civil e para o direito à indignação e a consequente revolta e insurreição contra o poder musculado de todas as ordens autoritárias. 54 – Uma convincente e eficaz tática anti-militarista pacifista (mas não pacífica), de agitação e propaganda (aberta aos mais recentes métodos e às últimas técnicas da publicidade e do *marketing*), conducente a um mobilizador exemplo gregário de grande proveito para a felicidade generalizada dos povos. 55 – O ariete de assalto, feito de poderosos paradoxos do espírito, para arrombar os portões ideológicos (feitos de *parti-pris*, *clichés*, estereótipos, lugares-comuns, ideias-feitas, preconceitos e outros alegados vícios de nexos) da erroneamente considerada inexpugnável fortaleza do *Logocentrismo*. 56 – A acção de contestação frontal (escatológica e niilista) das atitudes obsoletas e dos juízos esclerosados dos protagonistas dominantes do passado histórico secular. Confronto radical com os ditos protagonistas. 57 – A apologia da substituição desejável (e inevitável) da tradição imobilista das gerações mortas pela inovação conseqüente das gerações vivas. 58 – O apogeu ditirâmico libertador (e emancipador) do elemento artístico dionisíaco e o consequente declínio do apolíneo ordenador (e castrador). 59 – A mais-valia empírica que já descobriu e sabe que já está tudo inventado e que, portanto, «nada se cria [de novo], nada se perde [totalmente], tudo se transforma [continuamente]». 60 – Um lúcido despertar da consciência estética para a íntima noção sentida de que o maior inimigo da ingenuidade que se tem é a ingenuidade que se quer ter. 61 – A glorificação festiva e jubilante, operada pela poesia e pela arte, dos sortilégios insólitos, inesperados, mas também estimulantes e motivadores, provocados pelo acaso, pela necessidade, pela contingência e pela ordem natural, originando espasmos hedonistas, mas também atitudes demiúrgicas inimitáveis e insuperáveis. 62 – Tudo o que se inventou acima e o seu contrário. 63 – Uma teoria poética-artística-política multi-diversa e energética de transformação gregária global e irreversível da humanidade pela *psycomachia* (cf. *A Batalha da Alma*, de Prudêncio), luta directa, cara-a-cara e transparente, entre o Bem e o Mal, entre as Virtudes e os Vícios, no respeito integral pelo pluralismo e pela bio-diversidade naturante, relatada, de maneira elementar e explicada a crianças, aos simples e ao povo miúdo. Um registo de uma nova maneira de ver o Mundo. 64 – O menu das pantagruélicas iguarias, todas agradáveis ao palato, do cardápio exclusivo do Cabaret Voltaire, *club* anti-belicista e pacifista (mas não pacífico) de Zurique, na neutral Confederação Helvética. Gerência do poeta, senhor Hugo Ball e da sua companheira, a cantora Emmy Hennings. 65 – «GUGU-DADA!», uma sugestiva lengalenga onomatopaica de verbalização primária (sensorial, primitiva, instintiva) para comunicação empática privilegiada com bebés recém-nascidos e crianças da mais tenra idade. 66 – Cavalinho de pau com rodinhas. Artefacto lúdico para hipismo infantil. Adereço para pose ingénua e pueril de *photographia à-la-minute*. 67 – Uma nova forma de arte, de total liberdade secular e desvairada imaginação laica (subordinada apenas ao livre-arbítrio subjectivo do autor-criador) que vem destronar dos seus altares a anacrónica Arte Sacra (e a sua congénere Mitológica), existente como acervo exclusivo dos Museus e Pinacotecas Públicas e Privadas. 68 – A epifania intempestiva de uma vanguarda intelectual, literária e artística. Teoria e movimento estético radical (anti-Arte). 69 – Ou será que não é Nada? Por outras palavras: Tudo?

<sup>496</sup> Um das poucas vanguardas com data exacta do seu aparecimento público. No caso do dadaísmo a data pode ser conferida exactamente pela primeiríssima apresentação performativa do seu documento programático fundador: o Primeiro Manifesto Dadaísta.

<sup>497</sup> Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco, Hans Arp. Tristan Tzara assumirá, a partir de 1917, o controle do movimento, do qual foi o principal articulador, coordenador, activista e divulgador. O niilismo anárquico dadaísta é bem patente nos paradoxos e dualidades de ironia neutral da escrita (algo deconcertante, panfletária e provocatória) dos seus manifestos. Tristan Tzara, em discurso directo: «Sou por princípio contra manifestos, mas também sou contra princípios».

<sup>498</sup> O nome DADA dado ao movimento pelos seus fundadores pode ser considerado um achado de feliz acaso, por ser um vocábulo estranho e (quase) sem sentido semântico – uma espécie de não-vocábulo. Sintética afirmação do *non-sence* habitual, emblemática identificação da grande maioria das suas citações e invenções, tanto poéticas, literárias, como artísticas plásticas do dadaísmo. A tartamuda repetição «da ...da» ( «da», *assim* no ideoma romeno, língua materna de dois pais fundadores, Tristan Tzara e Marcel Janco, o primeiro, poeta franco-romeno, de etnia judaica askenazin, o segundo, pintor e também poeta, também romeno, também askenazin). «Dada» significa nos dicionários de francês: «cavalinho de pau». Segundo alguns autores, críticos e historiadores de arte, a escolha da palavra nomeadora deveu-se ao mais puro acaso, por uma faca-de-abrir-papel ter apontado o vocábulo quando Tristan Tzara desfolhava casualmente um dicionário de francês-alemão. O alegado acaso na escolha do nome da vanguarda reforça a ideia do sem-sentido niilista que aqueles artistas vanguardistas encontravam no caos social que os rodeava. Ficou desta sorte estabelecido o “mito” fundador da escolha aleatória da sua identificação. Várias foram as versões sobre o nome encontrado para identificar a vanguarda. Hans Arp, escreveu, na revista do Movimento, «DADA», em 1920: «Declaro que Tristan Tzara encontrou a palavra “dádá” em 08 de Fevereiro de 1916, às seis da tarde. Eu estava presente com os meus doze filhos quando Tzara

apresentação pública do Primeiro Manifesto Dadaísta.<sup>499</sup> Numa tertúlia convocada especialmente para o evento, reunião da vanguarda intelectual dos habituais tertulianos<sup>500</sup> do «Cabaret Voltaire», café cabaré, bar *vaudeville*, clube nocturno, sito e sediado na Praça Spiegelgasse, nº1, em Zürich, na neutral, pacata e pacifista (que não pacífica) Confederação Helvética, Suíça.<sup>501</sup>

Movimento artístico nascido com um militância muito determinada, de reacção reprovadora dos horrores da Primeira Guerra Mundial, a chamada *Grande Guerra*, foi considerado por todos os críticos, especialistas deste período da história cultural, como a mais nihilista corrente iconoclasta de todas as correntes artísticas pioneiras do novecentismo, as chamadas «vanguardas heróicas». O movimento Dada

---

pronunciou pela primeira vez essa curiosa palavra que despertou em todos nós um legítimo entusiasmo. Isso aconteceu no café *Terasse*, de Munique, enquanto eu levava um brioche à narina esquerda. Estou convencido que esta palavra não tem nenhuma importância e que apenas os imbecis e os professores espanhóis se poderão interessar pelos seus dados factuais. Aquilo que nos interessa é o espírito Dádá e nós éramos todos dádá ainda antes da existência de DADA». Já o próprio mentor principal do dadaísmo, Tristan Tzara, afirmou peremptoriamente: «Esta palavra nasceu, não sei como!». O certo é que a palavra Dádá, que designa o movimento vanguardista, apareceu impressa pela primeira vez na revista *Cabaret Voltaire*, em 1916. As várias versões da autoria e das circunstâncias do aparecimento do nome Dádá apenas tiveram lugar após a expansão internacional da vanguarda. Em Zurich, quando o movimento artístico estava no auge de protagonismo da sua agitação revolucionária das mentalidades sociais e de afirmação artística inovadora, estas disputas e versões internas díspares nunca existiram.

<sup>499</sup>Eis o ponto de referência que irmana, nos seus desígnios de revolução estética, duas grandes vanguardas dos anos primordiais do novecentismo, o Dadaísmo e o Futurismo: a actividade panfletária de agitação e propaganda (*agit-prop*) das novas ideias artísticas-estéticas. Semelhante actividade doutrinária e similares acções performativas. O mesmo afã intempestivo na redacção, publicação e divulgação de Manifestos (vanguardistas). A mesma «loucura» irreverente e rebelde das estranhas e desconcertantes performances. Mas apenas formalmente, na ambição estética de ruptura com o cânone dominante, patente nessas actividades de agitação dos Manifestos e nas palestras incendiárias, se encontram semelhanças nas acções, o mesmo não acontecendo quanto a desígnios últimos. Em todo o programa político dos respectivos grupos há discordância total e absoluta. O Dadaísmo concentrou todas as suas baterias ideológicas num confronto aberto de hostilidade violenta contra a guerra e a mentalidade belicista. Já quanto ao Futurismo Italiano, são por demais conhecidos os seus desígnios ideológicos e políticos, claramente bélicos e de apoio incondicional, “convertido”, mobilizador, militantemente activista, ao militarismo fascista, no poder em Itália, por esses idos. Mais próximo estaria o Dadaísmo histórico (“heróico”) do Futurismo Soviético, este também ferrenhamente anti-belicista e apoiante firme e mobilizado da Grande Revolução Proletária de Outubro de 1917, a qual também teve uma prática libertária nos primeiros tempos, antes da repressão violenta das revoltas de Konstrad e da centralização autoritária (e totalitária) do poder e sua concentração oligárquica nas elites de uma nova aristocracia, no Politburo do Comité Central do POSDR, Partido Operário Social-Democrata Russo (que assim se chamou no início do primeiro partido assumidamente comunista no poder, na anti-utopia totalitária que mais tarde veio a chamar-se «socialismo real»). Em ambos estes grupos de artistas e movimentos de vanguarda se manifestou o mesmo genuíno pacifismo activo, a par da rejeição total, literal, dos padrões vigentes da arte, considerados subtis suportes de prestígio e aval de credibilidade intelectual ao perverso «estado das coisas» ideológico que potenciou o caldo cultural belicista europeu que fez rebentar a Grande Guerra de 1914-1918.

<sup>500</sup>Grupo que reunia habitualmente clientes fidelizados pelas inovadoras actividades de animação cultural providenciadas pelos proprietários daquele notável café cabaré, grupo heterogéneo de intelectuais radicais pacifistas anti-belicistas, exilados dos vários países europeus beligerantes. Escolhida proposadamente Zurich, cidade cosmopolita de um país tradicionalmente pacifista, não-beligerante, neutral. Hugo Ball terá ganho mesmo o labéu de desertor, pejoração desajustada para um objector de consciência, que se desmobilizou de uma luta em que não acreditava haver a mínima vontade de redenção humanitária, mas apenas destruição fraticida. «Contra este horrível mundo de esquizofrénica destruição mútua, a única posição sensata é apenas a de objectar consciência e recusar pegar em armas».

<sup>501</sup>Criado meses antes, a 5 de Fevereiro de 1916, propriedade (e direcção de agitação cultural e programação para fins artísticos e políticos) do poeta, filósofo e prosador Hugo Ball e da sua companheira, a cantora e poetisa Emmy Hennings. O grupo de fundadores do Movimento DADA ficará mesmo conhecido por Grupo do Cabaret Voltaire. O Cabaret Voltaire esteve alguns dias encerrado para reabrir festivamente ao público no sarau do Salão Waag, do dia 14 de Julho de 1916, no qual Hugo Ball recitou os diversos itens de termos e temáticas doutrinárias do primeiro manifesto dadaísta.

pode ser descrito como um movimento artístico e literário de orientação filosófica e antropológica,<sup>502</sup> desconstrutora e subversiva<sup>503</sup>. Imaginativa e visionária, inventiva e futurante. Uma vanguarda panfletária pela forma, de agitação doutrinária pelo conteúdo. Um movimento artístico de rejeição completa e cabal, total, dos padrões vigentes da arte instituída, institucional, por meio de inéditas afirmações artísticas, tanto práticas como teóricas, em que são evidentes sinais característicos de revolta e rebeldia acusadoras, questionadoras, caracterizadamente «apocalípticas»: negação absoluta do estatuto de (alegada) intemporalidade e perenidade da Arte, comentário mordaz às regras artísticas do passado, mormente ao seu divórcio escapista com a realidade da vida, ironia cáustica no relato das mentalidades burguesas dominantes, catilnária radical de discurso crítico no relato dos tempos e dos costumes, retórica de expressivo protesto contra os persistentes preconceitos literários e artísticos das literaturas e dos estilos artísticos tradicionais, afirmação de uma atitude poética desbragada, livre e gratuita, rebelde e irreverente, intervenção militante e visionária por uma nova transfiguração da realidade.

Uma vanguarda que opera a criação pioneira das primeiras obras de uma assumida (e auto-classificada em desafio) anti-Arte. Dada não será mais uma arte e muito menos a Arte. O movimento Dada assume-se como uma autêntica anti-Arte, recusa e revelação (negativa) de todo e qualquer forma artística de artificialismo alienante e escapista, enquanto radical contrário, plena e genuína manifestação anímica e relato mais aproximado do pulsar da vida. Contudo uma forma ainda de arte, e não uma não-arte, como a queriam estigmatizar os seus detractores.

O movimento Dada queria afirmar-se como o oposto total de tudo aquilo que nas manifestações artísticas do passado se sacralizava como superior transcendência

---

<sup>502</sup>De *poiesis*, do étimo grego “fazer”, acção que transforma e continua o mundo, pensamento que une a matéria com o tempo, e a pessoa com o espaço do universo. Momento de êxtase quando algo se move para longe da sua posição inicial, como coisa que se quer tornar “outro”. Quando e sempre que a sensibilidade, a imaginação, a criação poética, a reflexão contemplativa da existência, se encontram momentaneamente adormecidos, apáticos, anestesiados, quando são arredadas ou escorraçadas do seio social das comunidades, as superadoras saídas para os embates e bloqueios da humana existência em comum são os poderes iluminadores das palavras e dos ícones, formas simbólicas esclarecedoras, na sua aproximação a um delírio sábio, iluminante fala dos poetas, grito de alerta dos profetas, que irrompem na arte, na literatura, no pensamento, na cultura, que superam todos os obstáculos.

<sup>503</sup>É considerada certa a influência filosófica de pensadores como Arthur Schopenhauer, Max Stirner, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Mikahil Bakunine. Igualmente certa é também a influência da certa crítica cáustica da política e da ideias dominantes da sociedade da época e das denúncias dos abusos do poder político, feitas pelo ideólogo polemista, pensador radical, Karl Krauss, jornalista de Viena de Áustria. Apoios filosóficos de monta para todo um programa niilista de iconoclastia radical e de dessacralização militante do estatuto de transcendência escapista da Arte do passado. Concretizada nas obras “sulfurosas” do artista maior do movimento, Marcel Duchamp: «... incursões de desmoralização, que também são incursões de pensamento irónico, de humor satírico (e não raras vezes sarcástico), de uma sensibilidade *clownesca* e criando *calembours* espirituosos e mordazes, com o supremo fim programático de uma desejada desintegração do conceito convencional de Arte». Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, (1966).

sublimante. Dada era a afirmação assertiva de uma radicalização negadora, adjectiva e substantiva. Afirmação extrema da anti-escola, da anti-academia, do anti-salão, da anti-galeria, da anti-pinacoteca, do anti-museu. Afirmação da anti-consagração.

Fazer uma intempestiva e inesperada anti-Arte era o programa e superior objectivo, o desiderato destructor do dadaísmo, simbólica política de «terra queimada», segundo a nietzscheana ideia matriz de que a construção da nova ordem apenas pode aparecer, firmar-se, desenvolver-se, no terreno destruído da antiga ordem, tornada decadente e obsoleta e contrária à evolução e à novidade. «Não pode haver construção sem prévia (e necessária) destruição». Pretende-se um demiúrgico niilismo pré-criativo, seguido da inesperada novidade triunfante (que se quer perto de absoluta). Espécie de *devs ex-machina*, solução intempestiva e improvável para uma grande dificuldade aparentemente irresolúvel, a trama que atravessa habitualmente a Arte da Vida, separando-as pelo apartamento artificial entre espírito e sentidos.<sup>504</sup>

Dada afirmou-se no início na cidade suíça de Zurich, mas alargou a sua influência incendiária às grande capitais do mundo ocidental (incluindo a América),<sup>505</sup> como uma sensibilidade subversiva e de declarada acção desafiante anti-burguesa, inconformista (e anti-conformista) e com afinidades várias com os movimentos sociais progressistas mais radicais e extremos. Na sua estratégia simbólica de luta pela neutralidade política activa face à beligerância, usaram a abstracção estética para conseguir expressar ironicamente, com um espirituoso acinte, a mais declarada hostilidade contra as forças do mundo decadente que demoravam em finir-se e que impediam o nascimento de um mundo-novo porvir.

O seu activismo artístico, que é também político e de geral mobilização cultural, revelar-se-á por uma marginalidade deliberadamente auto-excluidora dos salões consagradores e das honras “domesticadoras” (e banalizadoras). E

---

<sup>504</sup>Recordando Marcel Janco: «Tínhamos perdido a confiança na nossa cultura. Tudo tinha de ser demolido. Para começar de novo a partir da *tábua rasa*. No *Cabaret Voltaire* começámos por apontar para uma higiénica destruição com os seguintes alvos: o senso-comum chocante de apatia e mediocridade da opinião pública, o atavismo preconceituoso da educação tradicional, a falsa e desacreditada autoridade das instituições, a sacralidade imprópria dos museus, o (alegado) bom-gosto burguês, pouco recomendável» 1922, in *Contimponarul*, revista romena de política e arte. A sua recusa liminar das regras da arte oficial herdada do passado é expressa num discurso irreverente e abertamente provocador. A arte do passado é identificada completa e cabalmente com a morte e a mais escatológica e abjecta putrefacção. Alguns críticos não deixam de comparar a agressividade retórica dos seus textos com a fala de Jesus Cristo, o messias bíblico do Novo Testamento, na crítica extremada aos líderes religiosos judeus tradicionais: «Sepulcros caiados, formosos por fora, mas, por dentro, cheios de ossos de mortos e de toda a espécie de imundície» (Mt.23.27).

<sup>505</sup>De Zurich rapidamente se espalhou a dinâmica vanguardista, para Berlim e Weimar, logo em 1917, mas também para Barcelona, Köln, Hanover, New-Tork, Paris, Amsterdam, Geórgia, Belgrado, Roma e ainda Moscovo, Tóquio ou Dublin. Manifestou-se logo inicialmente na Alemanha da progressista República de Weimar e na democrática e jacobina França, logo depois de ter galvanizado a *intelligentzia* europeia mais contestatária, personalizada pelos vários exilados políticos na neutral Suíça. Muitos dos seus seguidores deram posteriormente início nas suas cidades ao movimento sequencial filial, o Surrealismo, e a sua atitude de radicalismo estético influenciou o devir da arte até hoje.

assumidamente negadora da obediência aos valores artísticos tradicionais. Na dicotomia habitual: cumprir o estabelecido ou cultivar a transgressão, os dadaístas apostam imediatamente na segunda via, desobedecendo decididamente às imposições normativas das regras vigentes, com a maior irreverência estética e o maior empenhamento dessacralizador. E por via de uma formidável iconoclastia desconstrutora. Mas o movimento DADA terá também uma componente de luta e envolvimento político: irá apelar, com uma convicção voluntarista, a uma urgente e inadiável mobilização geral dos artistas e intelectuais mais críticos, e com maior consciência política, numa plataforma cívica contra a estrutura ideológica agressiva do imperialismo e contra as bases político-sociais da guerra. Denunciando abertamente e os interesses obscuros e inconfessáveis do chauvinismo nacionalista moderno e do seu belicismo inseparável.

Naqueles tempos conturbados, tumultuosos, turbulentos, de grande entropia política e social, instáveis, perigosamente instáveis, irão os vanguardistas Dada manifestar-se aberta e frontalmente contra a crescente lógica marcial dos agressivos nacionalismos emergentes, julgada a principal causa da cruel e assassina guerra generalizada a todo o mapa europeu e da desumanidade que ela fez grassar.

Numa mobilização cosmopolita e informal, marginal e alternativa, independente de vulgatas ideológicas, *out-sider* ao *mainstream*, afirmam a total rejeição do dispositivo cultural dominante, patente na sua imobilista rigidez social. Iniciam o confronto aberto com o *status-quo*. Considerado o coevo «estado das coisas» cultural, social, político, como um sistema tortuoso, malsão, perverso, a dever ser combatido energicamente.

O movimento Dada irá afirmar-se carismática e exuberantemente aos seus contemporâneos videntes, completamente surpreendidos e escandalizados pelo ineditismo surpreendente das suas performances provocadoras. Invariavelmente sarcásticas e mordazes. Frontalmente desafiantes das mentalidades atávicas daqueles que assistem com espanto estuporado. Com uma particular exuberância assertiva nos panfletos doutrinários, os Manifestos, e com extravagantes, histriónicas, inventivas e desconcertantes performances na sua acção de agitação cultural.<sup>506</sup>

---

<sup>506</sup>Manifesto, panfleto, libelo acusatório, são os “instrumentos de guerra” privilegiados para uma guerrilha contra-cultural de afirmação de uma revolucionária anti-Arte, uma contestatária (ainda) arte assumida pelos dadaístas. Entre as suas mais relevantes actividades de agitação cultural (e política) incluem-se conferências de estranho significado, performances excêntricas, demonstrações cénicas (cínicas) extravagantes, assim como a publicação de revistas literárias de cobertura informativa cultural militante das mais surpreendentes novidades artísticas, da actualidade política e da crítica cultural, discutidos todos os temas da maneira mais aberta e no confronto mais directo e frontal, utilizando toda a variedade contemporânea de processos de comunicação, como a publicidade e a divulgação nos vários *media* disponíveis. No seu esforço histriónico para expressar a negação

Libertário, livre, subversivo, rebelde, irreverente, provocador, iconoclasta, dessacralizador, escandalizador, espontâneo, anímico, vitalista, instintivo, apologista da expressão inconsciente, irracionalista, anti-conformista, anti-convencional, assim é julgado o movimento, tanto pelos seus contemporâneos leigos (mas curiosos) como pelos críticos especialistas. Um movimento que pretende instaurar uma nova imagem do mundo, da vida e dos homens, operando uma síntese da dispersão sincrética das visões particulares numa nova narrativa holística. Contesta-se a rotina entediante e continuada, medíocre e mecanicamente convencional, sem alma nem elevação, da cultura das humanidades ministrada nas escolas, academias das artes e das letras. Apelava-se a uma iminente e necessária revolução nas ideias e ideais, que mudasse radicalmente o panorama cultural do mundo ocidental, de todas as latitudes e todas as longitudes, rejeitando a maioria das normas, dos valores, das regras, dos padrões, dos cânones, dos códigos, dos reportórios, das narrativas literárias, dos programas iconográficos, dos estilos, das escolas, recebidos acriticamente do passado (mesmo o mais recente), considerados globalmente como anacrônicos, esclerosados, obsoletos, decadentes, decrépitos, em declínio derradeiro, porque rigidamente convencionais, impositivos e desajustados da modernidade da vida, arredados do fluir inelutável do tempo e da evolução social. Combatem-se abertamente todos os classicismos académicos das Escolas das Artes, das Academias, dos Salões, dos Círculos Institucionais, de todas as instituições basilares de um cripto-*mainstream* dominante.

Dada é ainda caracterizado como um movimento de especulação existencial secular, de doutrina laica e cepticismo anti-metafísico, anti-místico. Com um alegado alinhamento pelas tendências libertárias individualistas da época, mostrando-se cívica e politicamente como uma corrente anarquista de ideário artístico-político militantemente pacifista, internacionalista, de prática activista, agitadora, panfletária. Como um explícito aval, artístico e literário, dado aos movimentos políticos que nessa década tumultuosa assumem um programa de rebeldia subversiva e ousam pôr em causa, de modo global e geral, o sistema sócio-político e cultural vigente. O movimento dadaísta irá liderar as mais animadas acções críticas de protesto radical

---

cabal de todos os valores estéticos e artísticos correntes, usaram com muita frequência métodos intrigantes e expressões herméticas, deliberadamente incompreensíveis. São hoje conhecidos os seguintes textos programáticos dadaístas:—*Manifesto Dada 1918*. Tristan Tzara (1918) (23/03/1918; 12/1918), *Proclamação sem Pretensão*. Tristan Tzara (1918 a 1924), *Manifesto do Senhor AA, o Antifilósofo*. Tristan Tzara (1918; 1924), *Tristan Tzara*. Tristan Tzara (1918 a 1924), *O Senhor AA o Antifilósofo envia-nos este manifesto*. Tristan Tzara (1918;1924), *Dada Manifesto sobre o amor débil e o amor amargo*. Tristan Tzara (1918 a 1924). Anexo: *Como me tornarei encantador simpático e delicioso; silogismo colonial; Pastiche = Sandwiche de pasta de pato ou manifesto Dada si Dada*. Tristan Tzara (1918 a 1924), *Manifesto Canibal: Dada na Escuridade*. Francis Picabia (03.1920), *Conferência sobre Dada*. Tristan Tzara (23 e 25/09/1922).



contra a burguesia nacionalista e os interesses colonialistas, considerados causas imediatas da eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Num apelo radical contra as mobilizações militares, invariáveis destruidoras que são da paz entre os homens, da concórdia entre as nações e da harmonia dos povos.

E a luta, também no plano estritamente cultural e artístico, é declarada abertamente contra o conformismo e a apatia geral da maioria das gentes, expectadoras acríticas, perante a força da secular tradição cultural, persistente e resistente (mas julgada, pelas vanguardas, entediante e crescentemente obsoleta e decadente, em vésperas do declínio fatal).

Os seus critérios singulares de prática artística e experimentalismo criativo, de grande ineditismo, são desconcertantes, porque não cabem ordeiramente nas seculares grelhas axiológicas do cânone estético até então dominante, às quais os artistas *salonards* (leia-se decadentes) e o generalizado gosto público estavam invariavelmente subordinados.

Os artistas e intelectuais dadaístas acreditavam que tinham sido os excessos disciplinadores do *logos*, da extremada razão cerebral lógica,<sup>507</sup> comuns e predominantes na estrutura ideológica das sociedades dos vários países europeus, que, segundo eles, fizeram precipitar os seus povos numa guerra fratricida. Por isso como vanguardistas culturais, mas ainda politicamente empenhados, irão revoltar-se liminarmente contra a lógica do sistema reinante na época, acusada de originar a movimentação belicista, rejeitando totalmente a mobilização geral e afirmando o estatuto de excepção de objecção de consciência.<sup>508</sup> A sua crítica mordaz da ideologia dominante será feita de modo paradoxal, ilustrando e denunciando, com a maior eloquência obscena, o caos espiritual dos valores reinante, para melhor o combater e vencer. Por meio da expressão do mais caótico *non-sence* e da assunção clara de um niilismo pessimista, que reflecte ainda a consciência angustiada do absurdo da existência. Tudo transposto numa espécie de pedagogia visual pelo

---

<sup>507</sup> Considerada a raíz perversa da deriva ideológica burguesa (e em termos de influência da conjuntura económica paradigmática: capitalista, na fase imperialista de luta total entre nacionalismos exacerbados). Em termos mais específicos de luta artístico-ideológica a sua proposta mais substantiva foi a de que a arte que se quer viva e inovadora deve libertar-se das disciplinas racionalistas autoritárias e mesmo da lógica dedutiva e ser apenas e tão só o resultado jubilante de alegria de viver do automatismo psíquico, movido que este deve ser por técnicas livres de selecção e conjugação de elementos icónicos ou linguístico-poéticos ao acaso. Dada quer abolir de vez a tirania sufocante do logocentrismo, da lógica da ordem decadente, a atitude racionalista autoritariamente inibidora e censora, trazendo para a vida artística o sentido da espontaneidade gratuita e da liberdade poética total. Estes libertários propósitos foram motivo da hostilidade escandalizada das mentalidades conformistas e conservadoras da época, gente com um receio atávico por tudo o que é novo.

<sup>508</sup> A que associarão práticas de aberto confronto cívico, baseadas na insubmissão ao autoritarismo político e nos princípios da desobediência civil, aprendida a lição edificante do ensaio de princípios de ética social de Henry-David Thoreau.

negativo. Pela invenção poética de um deliberado acaso (contolado)<sup>509</sup> e por uma lúdica irreverência iconográfica.<sup>510</sup> Por um sentido imagético iminentemente conceptual, fundador seminal de inúmeros conceptualismos futuros<sup>511</sup>. Por um colorido cerebral, contido, pouco exuberante. Por uma composição de estrutural dinâmica geométrica. E pelos artifícios inovadores das temáticas, de acentuada ironia e humor espirituoso. Rejeitando a unicidade totalitária da razão abstracta e valorizando singularmente as pulsões incontornáveis da irracionalidade, o absurdo, o *non-sence*, a intuição, a pré-ciência instintiva, as actitudes iconoclastas niilistas, a incongruência deliberada, propositada, o acaso inventivo, a *trouvaille* de *calembours* espirituosos.<sup>512</sup>

Alguns escapismo temático que possa ser-lhe assacado, não desliga nem distrai as mentes, espectadoras atentas da sua inovação artística, do conhecimento crítico e da urgente consciência lúcida da brutalidade tautológica da vida. Esta apenas é transfigurada com um maior grau de abstracção, sem perder de vista o seu

---

<sup>509</sup>Acaso que se manifestará sobretudo na literatura, disciplina em que a ilogicidade, o irracionalismo e a espontaneidade gratuita e casual, inteiramente arbitrária, alcançaram a sua expressão mais genuína e peculiar. Acaso imaginativo feliz que mais tarde irá dar origem ao *cadavre-exquis* surrealista. Tristan Tzara escreveu no seu último manifesto, (1924), que o grande segredo da poesia de vanguarda é que «o pensamento se faz na boca» (da boca-para-fora, presume-se, de forma imediatista e sem passar pelo controle apertado da razão ordenadora). Registrará mesmo a receita processual aleatória, “fórmula” por ele considerada a adequada a um poema dadaísta: «Pegue num jornal. Pegue numa tesoura. Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida, com atenção, algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço recortado um após outro. Copie conscienciosamente com a ordem exacta em que elas são tiradas do saco. O poema parcer-se-á com você. Hélas! Ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que fatalmente e com alguma felicidade, incompreendido pelo grande público».

<sup>510</sup>Feita de acções e formulação de expressões plásticas inéditas, inusuais, incomuns, insólitas, para conseguir a superação dos recursos tradicionais da arte, em risco iminente de saturação e esgotamento: cortar, deformar, acrescentar, subtrair. Mas também apropriações, releituras, citações paródicas, reformulações simbólicas, deformações, decomposições, desconstruções, lições de anatomia, associação de ideias díspares, propositada incongruência, deliberado *non-sence*, exploração estética de paradoxos, transgressões, ressignificações, atribuição de novos sentidos, parafraseologias, metanarrativas, utilização excepcional do trivial, do quotidiano. Uma importância superlativa dada a objectos banais, enquanto símbolos tautológicos do uso quotidiano, ao qual se pretende descobrir sentidos estranhos e inusuais. Nesse sentido, se fará a recuperação de um objecto do mundo real para conseguir produzir um ícone de natureza “outra” (apropriação de objecto, transgressão do seu uso funcional, transfiguração simbólica, mudança total do significado). Tudo colaborando na programática estratégia de questionação radical do estatuto (superlativo) da ARTE. Para que a transfiguração que ela sempre opera não provoque alienação e escapismo e mantenha os vínculos de intimidade reprodutora da VIDA, ela mesma.

<sup>511</sup>O movimento dadaísta teve um meritório pioneirismo, gerador de uma genealogia de correntes *avant-garde*, do conceptualismo plástico visual ao musical e coreográfico, aos vários conceptualismos das décadas seguintes, ao surrealismo (sua continuidade natural), ao *Nouveau-Réalisme*, a alguns grupos da arte da abstracção, ao neo-*dada* cripto-*pop*, ao grupo *Fluxus*, etc., e a sua influência tem-se mantido e mesmo aumentado nas sucessivas gerações de artistas com formação académica formal. A *performance*, uma das suas inventivas descobertas, (a par com os futuristas), formulação performativa inovadora, espécie de prelúdio a uma afirmação comunicativa destructora, foi a disciplina artística eleita e abraçada como bandeira de contestação, pela sua celebração histriónica da atitude niilista de anti-arte, pelos grupos de activistas anarquistas e alternativos radicais da Internacional Situacionista na sua luta da (chamada) “contra-cultura” dos anos 60.

<sup>512</sup>Artifícios retóricos e iconográficos que melhor caracterizam e traduzem as características próprias e o sentido programático do dadaísmo: oposição determinada a todos os equilíbrios conformistas de serenidade artificial, provocada entropia sustentada conjugando pessimismo irónico com ingenuidade descomprometida, independência orgulhosa e auto-marginal, cepticismo militante, improvisação espontânea inventiva, total e absoluta negação do passado artístico, ênfase sistemática apologetica no irracional, no ilógico, no insólito, no paradoxo, no absurdo.

património referencial. Não há refúgio em ilusões metafísicas desligadas do mundo e da vida, há antes um espirituoso humor conceptual, substituindo-se com vantagem estimuladora, à “preguiçosa” transcrição *ipsis-verbis* da barbárie dominante. Um insensato e irreverente riso constante, irónico e feito de insólitas situações de *non-sence*, que nunca esconde, contudo a tragédia vigente daqueles “tempos indignos”, denunciando, a cada passo, a gritante brutalidade desumana da realidade, que para lá de ser violentamente trágica, assume frequentemente aspectos ridículos. A sua mensagem subliminar é uma espécie de revelação do lado-negro da realidade, da sua face-oculta, feita reflexão irónica, chegando não raras vezes a extremos provocatórios geradores de consequentes escândalos, por via de um agressivo sarcasmo verrinoso.<sup>513</sup>

É desiderato comum a todas as vanguardas, e o dadaísmo não será excepção, a procura instantânea da novidade estética, de uma arte do novo, do original, do inédito e da diferença. Abrangendo (e mobilizando) as mais diversas disciplinas artísticas e humanísticas e logo à cabeça as artes visuais: a pintura, o desenho, a colagem, a gravura, as artes gráficas e tipográficas, a fotografia, a escultura, o objecto (*trouvaille*). Mas também a literatura retórica “outra”, a poesia de *non-sence* (a poesia visual), a teoria da arte, os manifestos artísticos (de agitação transgressora dos cânones), a (pioneira) performance de singular histrionismo, e mesmo entre as artes performativas, o teatro “outro”, do absurdo (e a sua teoria crítica), as formas transgressoras de um novo cinema experimental, a música de estranhas composições baseadas no experimentalismo sonoro, a dança extravagante, a mímica de incompreensível e irracional leitura, ou ainda as novíssimas e totalmente inéditas técnicas de exploração artística de «fronteira»: o *ready-made*, a colagem, a fotomontagem, a *assemblage*. Mas descreva-se sumariamente o processo artístico destas últimas técnicas: o *ready-made* («já pronto») pode ser definido como o processo expedito de descontextualização e recontextualização simbólica (conotativa) de um qualquer objecto trivial, quotidiano, reformulado semioticamente e transformado em metáfora apragmática, alvo de contemplação estética paradoxal e de cumplicidade espirituosa, enquanto comentário irónico e expressão explícita e deliberada de «cinismo» ideológico. Como exemplo paradigmático: o urinol/A *Fonte*,

---

<sup>513</sup>Como tópicos influenciadores da catilnária artístico-ideológica do movimento dadaísta são geralmente apontados a doutrina ética/estética nietzscheana da transmutação de todos os valores, a sua suspeita/desconfiança nas narrativas fundadoras e legitimadoras dominantes e o seu concurso filosófico para o crepúsculo das ficções teológicas, a sua aposta no polo dionisíaco da sua dicotomia estética, propiciadora de uma ligação mais íntima à vida e ao impulso vital. Ainda a influência político-ideológica de Mikahil Bakunine de Max Stirner e de David Henri Thoreau, na assumida atitude libertária e anti-belicista e de objecção de consciência.

assinado R. Mutt, 1917, de Marcel Duchamp.<sup>514</sup> O *objet-trouvé* é o processo criativo com alguma semelhança com o *ready-made*, a escolha/encontro, achado de feliz acaso (*trouvaille*), eleito como objecto superlativo, de “vocaçãõ artística”, de um anódino objecto banal, revalorizado por um novo contexto, pela destruição estetizante do seu *utilitas*, do seu sentido utilitário e uso habitual, transformado em ícone sugestivo de inúmeras significações. Exemplo maior de uma *trouvaille* de espírito dadaísta é *Cabeça de Touro*, símbolo ibérico, conseguido pela junção de um selim e um guiador de uma bicicleta velha, obra de Pablo Picasso, 1943. As *combine-paintings* são composições de objectos de muito diversas substâncias de díspares proveniências colados em suportes com pintura e técnicas mistas. Exemplos mais característicos destas obras de multi-matérias são os vários trabalhos de acumulação insólita de elementos ecléticos, heteróclitos, extravagantes, de Kurt Schwitters. Ou as várias obras de fase final de um Amadeo de Souza-Cardoso. Mais tarde, fins dos anos 50, estas *combine-paintings* serão exploradas na fase inicial neo-dada do artista *pop* Robert Rauschenberg. As *fotomontagens* são imagens das mais diversas origens e diversificados temas, fotografias e impressões fotográficas da imprensa e da publicidade, combinadas por colagem heliográfica e outros processos químicos laboratoriais de reprodução, compondo inesperados ícones compósitos, insólitos e inéditos. São exemplos típicos desta inovadora técnica de reprodução iconográfica mecânica as surpreendentes fotomontagens de cáustica e mordaz crítica política e/ou também de *non-sence* espirituoso, de Raul Hausmann, John Heartfield ou Hannah Höch. Também resultantes da inovação iconográfica das fotomontagens são as posteriores pinturas reprodutoras de um Georg Grosz. A *assemblage* é reunião eclética, materializada no mesmo suporte, das mais distintas e diversificadas técnicas e materiais<sup>515</sup>, numa original conjugação plástica, imediatamente detectável como (algo) heteróclita, mas de algum modo considerada consistente, genericamente designada também pela taxinomia como «técnica mista», sendo as mais significativas a colagem associada à pintura e a *frotage*. Exemplo referenciável deste processo de execução plástica com sentido experimental são as seriais texturações feitas com *frotage* por Max Ernst.

---

<sup>514</sup> Foi apresentada essa apropriação de um elemento do quotidiano, com um significado de ironia oposta pela titulação como forma provocatória em Exposição na Sociedade dos Artistas Independentes, um evento artístico alternativo, «apocalíptico» (no sentido que lhe dá Umberto Eco), bem diferente e contrário ao espírito académico dos *Salons* institucionais.

<sup>515</sup> As designadas «técnicas mistas» incluem obras experimentais feitas com acabamentos plásticos de várias texturas, incluindo fotografias e papeis de parede, ou papéis de fingimentos (papéis de fantasia de marmoreado ou de texturações fitográficas, como por exemplo os veios das madeiras), tudo combinado ainda com tingimentos e pinturas sobre texturações feitas com empastamentos de gesso e cola.

Emblemáticas da grande inovação artística operada por esta vanguarda na arte ocidental são, por exemplo, as estranhas fotografias de Man Ray (Emmanuel Rudzitsky), de uma beleza paradoxal, associando o corpo humano, geralmente feminino, jovem e belo, a máquinas, ou criando outras com experimentalismos de solarizações e *rayographs*.<sup>516</sup> Célebre entre todas as suas fotografias é uma paródia à também célebre *odalisca de costas*, de Jean-August Dominique Ingres, a designada *La Grande Baigneuse*, ou *Baigne de Valpinçon*, 1808, que Man Ray chamou *Violon d'Ingres*, 1924, fotografia de um dorso nu feminino, de costas, a cabeça com um tocado em tudo semelhante ao quadro daquele pintor do Romantismo, a que acrescentou as claves desenhadas a negro de um violoncelo.<sup>517</sup> Man Ray foi ainda autor de estranhos objectos *ready-made* (intervencionados): *Cadeau* (presente ou oferta), 1921, um ferro de engomar com uma agressiva série de pregos aguçados, soldados na superfície lisa funcional; «hipnotizador», a que chamou *Object intended to be destroyed/ Indestructible Object*, 1923, um metrónomo musical com uma fotografia de um olho presa com um clip na haste basculante; *A Mão do Pedido*, 1925, uma mão de manequim saindo de uma lata de conserva; *Venus restaurée*, 1926, um busto escultórico branco clássico, apenas corpo, sem membros e cabeça, («estátua sem pés nem cabeça»), rodeado por um cordel; ou ainda *L'enigma d'Isidore Ducasse*, 1920, o vulto de uma estátua reclinada, totalmente envolvida por um cobertor e atada com um cordel.<sup>518</sup>

Igualmente significativas do espírito peculiar do dadaísmo são as insólitas pinturas, destilando ironia hermética, de Francis Picabia, os mecanismos, máquinas e sistemas mecânicos de total e absurdo *non-sence*, “apragmáticas” (...“de não fazer nada!”), acrescentadas que são de cargas simbólicas retoricizadas pelos títulos das próprias obras.

---

<sup>516</sup>Man Ray foi o primeiro grande artista erudito, pintor vanguardista e simultaneamente autor de fotografia criativa, o pioneiro responsável pela consagração dessa arte (técnica artística anteriormente menorizada, por ser considerada erroneamente como produto de mera criação mecânica), desde então enquadrada de pleno direito, como arte pura, no panteão da alta-cultura superlativa das belas-artes.

<sup>517</sup>É tido como um comentário espirituoso ao dito de ser o pintor romântico Ingres também um músico amador, que tocava em pequenos quartetos o seu violoncelo. Em espécie de metafrase visual que associa a sensualidade das curvas do seu modelo às formas típicas daquele instrumento musical. Na última década do século XX aparecerá um discípulo certo, criador de geniais metrafases visuais com o mesmo exacto espírito de analogias imaginativas: Chema Madoz.

<sup>518</sup>Inspiração óbvia para as aventuras artísticas de criadores de tempos posteriores, como o inventor das “embalagens atadas”, Christo Javacheff, desde uma garrafa a uma máquina de escrever, a um carro de tracção animal carregado com carga embrulhada e atada, à *Pont Neuf* de Paris ou ao *Reichtag* de Berlin, entre outras instalações crescentemente megalómanas e extravagantes. Também seguidor deste mesmo espírito de insólito dadaísmo objectual foi o artista instalacionista francês do Nouveau Réalisme (a Pop-Art francesa) Arman (Armand Pierre Fernandez).

Mas o mais influente dos artistas relevantes do dadaísmo foi seguramente Marcel Duchamp (1887-1968), o «Engenheiro do Tempo Perdido»<sup>519</sup>. Atento ao evoluir rápido da modernidade artística, M. Duchamp foi, na sua juventude, um experimentalista que passou pelas fases pós-impressionista, expressionista, fauve, cubo-futurista, depois decididamente dada e mesmo surrealista (embora nunca tenha sido, neste movimento, inteiramente alinhado), tendo tido algum reconhecido protagonismo em todos os movimentos da sua iniciação juvenil. Contudo serão consideradas as suas mais relevantes prestações artísticas, geradoras da sua futura grande influência na história da arte, a sua fase cubo-futurista e sobretudo o cotejo das suas criações superlativas de questionamento ontológico da Arte, da sua fase dadaísta. É considerado o primeiro, o pioneiro e o mais relevante autor da revolução niilista dos artistas anti-Arte. Considerado pela maioria dos historiadores e críticos de arte como um dos artistas mais proeminentes e influenciadores da cena artística internacional novecentista.<sup>520</sup>

Marcel Duchamp foi o esteta, o artista, o criador, o «inventor de ideias estéticas novas», o multifacetado cultor transversal das mais variadas disciplinas artísticas,<sup>521</sup> o criador que mais frontalmente desafiou o pensamento convencional que ao longo dos tempos suportou a estética secular da grande Arte. Ainda, sobretudo, o que mais radicalmente questionou os processos de conceber o acto artístico, iniciando uma demanda de extrema, radical e severa auto-avaliação da Arte e das suas condições essenciais, fundamentais, fundadoras. E os seus desafios ao estatuto sacralizado da Arte, que foi herdado culturalmente com a aceitação acrítica da continuidade linear dos cânones, pelo paulatino evoluir do tempo longo, não serão feitos apenas e linearmente pela crítica escrita, como o faria em polémicas conceptuais o teórico da arte (que também era), mas antes por meio do desconcerto geral conseguido por entrópicas e desestabilizadoras acções artísticas subversivas.

---

<sup>519</sup> Assim o designa Pierre Cabanne, salientando a gratuitidade lúdica e apragmática do engenhoso e inventivo conceptualismo irónico do artista, na sua obra publicada em 1977, precisamente intitulada *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido*.

<sup>520</sup> M. Duchamp foi também, a par das suas criações desconcertantes, *Marchant* e consultor creditado para a aquisição de obras de arte significativas para grandes colecionadores (entre eles Peggy Guggenheim) e mesmo para instituições públicas e grandes colecções e pinacotecas. Ajudou por essa via, sobremaneira, a moldar o gosto estético dominante da arte ocidental do século XX.

<sup>521</sup> Também a música interessou o versátil e multifacetado artista que, entre 1912 e 1915, trabalhou várias ideias musicais. Poucas foram as criações musicais dele que sobreviveram. Mas, por exemplo, conhecem-se duas composições baseadas em operações sonoras casuais. *Erratvm Mysical*, escrito para três vozes, publicado em 1934. A peça foi destinada propositadamente para um instrumento mecânico. Estes trabalhos de visionário experimentalismo musical – “música aleatória” - estão a montante da futura obra musical de John Cage e do seu célebre 4'33”.

M. Duchamp, é sobretudo creditado como um pioneiro artista conceptual de uma exemplar ironia ácida, produzindo escassas e raras obras-objects seminais, mas todas elas, as poucas que se dignou realizar, tiveram um carisma imorredouro e foram o motivo questionador de muita arte viva e inovadora posterior. Foi um dos iniciadores privilegiados dos conceitos de participação e interacção múltipla de criador vs. expectador-fruidor, mais tarde teorizado pelo conceito operativo de «obra-aberta» por Umberto Eco.<sup>522</sup> Movendo-se com o maior descontração e arrojo nos fechados, exclusivos e restritos círculos das tertúlias *avant-garde*<sup>523</sup>, cedo mostrou o tédio que tinha de continuar a produzir criações que ele defendia serem de «anti-arte», mas que eram ainda consideradas artísticas, apesar do seu contrário juízo autoral.<sup>524</sup> Abandonou desprendidamente, sem remorsos de monta e a meio, um percurso (anti)artístico que se tinha revelado promissor da criação de muitas mais obras desafiadoras e originais, para se dedicar, no início dos anos 50, ao gratuito prazer lúdico único do jogo de xadrez.<sup>525</sup>

Marcel Duchamp iniciou a sua diversificada obra por experiências pictóricas pós-impressionistas, à completa revelia do seu primeiro professor, um obscuro e anónimo artista académico do Liceu Pierre-Corneille<sup>526</sup> indicado pela sua família.<sup>527</sup> Foi ainda seduzido, como atrás é dito, pelas várias experiências

---

<sup>522</sup>M. Duchamp em discurso directo: «O acto criador não é executado pelo artista sózinho, o espectador põe a obra em contacto com o mundo externo ao decifrar as suas implicações internas e, assim, acrescenta a sua contribuição decisiva ao acto criativo». Comunicação do artista na sessão sobre «O Acto Criativo» da Convenção da Federação Americana das Artes, Houston, Texas, Abril de 1957.

<sup>523</sup>Ficou, pela primeira década do Século XX, amigo de Guillaume Apollinaire e Francis Picabia, mas ainda de Robert Delaunay, Fernand Léger, Roger De La Fresnaye, Juan Gris, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Alexander Archipenko e de outros artistas do grupo de Puteaux, onde tinha atelier o seu irmão primogénito, Jacques Villon, que passaram à história da arte como activistas dos movimentos artísticos pós-cubistas, o Orfismo e o ultra-geométrico *Sección d'Or*. Terá ainda privado, a partir de 1915, nos EUA, no âmbito da sua paralela actividade de consultor e *marchand* com a mecenas Katherine Dreier e com o fotógrafo e pintor Man Ray. O seu círculo de amizades intelectuais incluía ainda os colecionadores Louise e Walther Conrad Arensberg, entre outras mais personalidades vanguardistas. Fundou mesmo, em 1920, com Katherine Dreier e Man Ray, a *Société Anonyme*, para negócios de arte moderna, exposições e palestras, actuante ao longo da década de 30.

<sup>524</sup>Pérolas críticas do seu precioso discurso estético de desconstrução e ironia são as polémicas afirmações como a que a seguir se transcreve, feita em 1960, em discurso directo: «Quando descobri os *ready-made* tentava desencorajar a atitude estetizante. No *neo-dada* tomam os meus *ready-made* por obras artísticas e não anti-artísticas como deveriam ser tomadas e encontram nelas beleza estética em si. Eu atirei o mictório [*A Fonte*, R.. Mutt, 1917] aos seus rosto como desafio e provocação e eles agora admiram-no pela sua beleza estética». Citado por Thomas Girst, in *Using Marcel Duchamp: The Concept of ready-made in Post-War and American Contemporary Art*, 2003.

<sup>525</sup>Marcel Duchamp chegou mesmo a concorrer a campeonatos, tendo conseguido a consagração do meio como respeitado Mestre de Xadrez. O seu desprendimento em relação ao acto criativo é bem patente na sua afirmação: «A minha ideia é escolher um objecto que não me atrai, seja pela beleza, seja pela fealdade. Par encontrar um ponto de indiferença no meu olhar». Citado in *Entrevistas com Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, 1967.

<sup>526</sup>Nesse estabelecimento de ensino da sua formação formal inicial, ganhou M. Duchamp, aluno aplicado mas irregular, vários prémios em matemática e um, o primeiro dos mais desejados, a desenho, o qual o fez interessar-se por uma futura carreira artística, a qual enveredou com a maior desenvoltura e entusiasmo.

<sup>527</sup>Marcel Duchamp era o terceiro dos quatro filhos sobreviventes de um casal com uma vivência cultural muito relevante, Eugene Duchamp-Villon e sua mulher Lucie Nicolle Duchamp, família francesa de Bainville-Crevon Seine-Maritime, Normandie, mas estabelecida muito cedo em Rouen. O avô materno era o pintor e gravador Émile Nicolle. Era uma família intelectualmente distinta, que apreciava as actividades culturais, a literatura, a poesia, a pintura e a música. Jogava-se xadrez. A família tinha declaradas ambições de formação artística superior

vanguardistas do início do século, fauvistas, expressionistas, cubistas, futuristas. É nesta última particular sensibilidade estética que, com sugestivo sentido cinético, realiza algumas das suas mais célebres imagens, por meio da representação e registo de signos repetitivos. É nelas que espessa o seu declarado fascínio pelos conceitos de espaço fractal, movimento, transição, mudança, captação volumétrica múltipla. É nelas que denuncia a ambição desmesurada de tentar representar a “quarta dimensão” na Arte, e desvenda a sua preocupação de captar, para além do mero movimento mecanicista anatómico de dinamismo físico, o movimento interno dos corpos, na sua transformação sucessiva e na consequente mudança de estado que cada posição desmultiplicada da figura significa. São dessa curiosa e imaginativa fase, anos de 1911 e 1912, as obras *Moinho de Café*, 1911, *Jovem triste num comboio*, 1911, *O rei e a rainha atravessados por nus rapidamente*, 1912, *O rei e a rainha rodeados por nus rápidos*, 1912 e sobretudo as duas versões de *Nu descendo uma escada*, 1912 (os n.ºs 1 e 2, citação mais do que certa e evidente das experiências proto-cinéticas do grande fotógrafo Eadweard Muybridge). Ainda do mesmo período são as obras *A passagem da virgem a noiva*, 1912 e *A noiva*, 1912. São ainda obras de referência cubo-futurista e conceptual abstractizante *O grande vidro*, 1915-1923, intitulado que foi «*A noiva despida pelos seus celibatários mesmo*». Mas completamente desconcertantes são as suas seguintes obras, já assumidamente dadaístas, os primeiros grandes *ready-mades*: *Ouriço*, 1914 (um porta-garrafas centrifugador feito árvore-de-natal minimal), *Prelúdio para um braço partido*, 1915 (uma pá de limpeza da neve encostada a uma parede), ou *Apolinère enameled*, 1916-1917, (intervenção numa imagem revivalista rétrô de um anúncio de publicidade comercial das pinturas industriais Sapolin, com uma menina a esmaltar uma cama de ferro num quarto burguês com decoração algo *kitsch*, para se converter numa homenagem insólita e com algum sentido espirituoso irónico ao poeta e crítico Guillaume Apollinaire, um dos mais activos publicistas das vanguardas).<sup>528</sup> Ainda dentro do mesmo espírito de

---

para os quatro filhos, que efectivamente se tornaram todos artistas plásticos e intelectuais respeitados. Foram eles, por ordem de nascimento, Jacques Villon (1875-1963), pintor e gravador, Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), escultor, o próprio artista referido, M. D. (1887-1968) e Suzanne Duchamp (1889-1963), pintora. Como último irmão sobrevivo da família dos artistas Duchamp, no seu penúltimo ano de vida, 1967, colaborou na curadoria e foi um dos organizadores da exposição «*Les Duchamp: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp e Suzanna Duchamp*», realizada em Rouen, França, terra-natal da família, que teve uma sequela posterior no museu parisiense Musée National d'Art Moderne, Paris. Falecido em Rouen, no ano de 1968, onde foi sepultado a 2 de Outubro, destinou um dito auto-irónico espirituoso para epitáfio da sua pedra tumular: «*D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent*» (Aliás, são sempre os outros que morrem).

<sup>528</sup>«Apollinaire esmaltado». É curioso ser o nome do poeta grafado de maneira diferente da grafia habitual, mas com a mesma formulação fonética em francês. Pretenderia o autor afastar qualquer conflito acintoso com o poeta que se tornou depois seu amigo e do qual tinha alguma queixa, depois de ele ter criticado depreciativamente uma das suas primeiras obras com algum destaque no Salon des Indépendants de 1909: «Nu de Duchamp, muito feio».



humor cínico sarcástico criou *Porquê não espirrar, Rose Sélavy?*<sup>529</sup>, ou a *Terra da Cocagna*, 1921, alegoria às «prisões douradas», uma pequena gaiola ratoeira de grades de arame, cheia de pequenos cubos de mármore branco, simulando cubos de queijo. De 1936 a 1941 criou e foi organizando paulatinamente o que se pode considerar uma primeiríssima forma de «livro de artista» ou, (dizendo mais rigorosamente) o seu *port-portfolio* de obra (em edição de série limitada), a caixa-mala, *Valise*, 1936-1941. Esta nova obra, claramente inovadora, continha reproduções em miniatura, feitas pelo próprio artista, de algumas suas pinturas cubo-futuristas mais destacadas e também pequenas reproduções dos mais famosos ready-made dadaístas, entre eles a *Fonte* (o urinol invertido). Obra particular e excepcional no contexto habitual da sua produção artística, de grande eficácia divulgadora da sua obra (por via do alcance conseguido pela série limitada), é também considerada um jogo lúdico inventado com o mesmo espírito gratuito, tão caro aos seus pares dadaístas, das suas iniciais brincadeiras, dos tempos da meninice, com a sua irmã Suzanne. Mas representa também a recolha-mostra miniaturizada de leitura global e retrospectiva do conjunto mais significativo da sua obra plural, apontando-lhe diferentes possibilidades de leituras, inter-relações semânticas, nexos autorais, interpretações holísticas.

Mas as suas supremas provocações dadaístas são as obras que criou nos fins da segunda década do século, a saber, *A Fonte* (R. Mutt), 1917, o seu mais emblemático e escandaloso *ready-made*.<sup>530</sup> A colocação de um urinol cerâmico, invertido em 90° da sua posição pragmática, tornando inviável o seu habitual uso prático, numa forma sibilina de contrariar liminarmente a sua identificação icónica de objecto sanitário, acrescentada da inversa sugestão de leitura provocada pelo título irónico da obra, contribuindo para um grande escândalo seguido de violenta contestação estuporada.<sup>531</sup> Julgada já de si ofensiva a insólita presença da «coisa» no espaço limpo e respeitável de uma galeria, tida a acção como comentário ácido e de

---

<sup>529</sup>Rose Sélavy foi o pseudónimo (ou heterónimo?) transvertido, usado com assumida mutação de género pelo artista em vários textos coligidos numa publicação de 1921, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, (também usado como um dos títulos de um conhecido *ready-made* da mesma data). O nome, um calembour espirituoso, soa como a frase francesa «Eros, c'est la vie!» (Eros, é a vida!). Ficaram muito conhecidos os seus retratos travestido de mulher, com roupas e adereços de feição cubo-futurista por si inventados, numa série de fotografias de 1921, da autoria do seu amigo Man Ray, seu par de lides artísticas e companheiro de vanguarda.

<sup>530</sup>Elementos eleitos e estetizados pelo novo contexto, numa deliberada transformação da visão habitual de um objecto banal do quotidiano numa coisa à qual é dado estatuto artístico. O processo de estetização da banalidade trivial dos objectos conseguiu prolongar o seu uso transfigurador nas criações artísticas, várias décadas depois, pelo espírito afim do movimento da Pop-Art.

<sup>531</sup>Talvez prevendo uma reacção irada dos costumeiros espectadores dos salões de arte, habitualmente neofóbicos, conservadores, Marcel Duchamp decidiu assinar a obra com pseudónimo para melhor se furtar de possíveis agressões (bengaladas), como era uso ao tempo. E assim corre a obra com a assinatura de um tal (desconhecido artista) R. Mutt.

cinismo abjecto de depreciação da fruição artística e ataque sórdido ao alegado prestígio dignificante tradicional dado às manifestações artísticas. A que acresce ainda «cinicamente» a irónica titulação identificadora daquele pequeno e trivial objecto contendor de escatológicas “águas” finais, transformado pela imaginação perversa do irreverente artista, em símbolo da pureza associada às puras águas primordiais de uma fonte.<sup>532</sup> Ou ainda *L.H.O.O.Q.*, 1919, uma reprodução litográfica do retrato da *Gioconda*, a *Mona-Lisa* de Leonardo da Vinci, acrescentado, de maneira jocosa, com um gaiato bigode e pera bicuda e como legenda em rodapé as letras LHOOQ, que, lidas de modo soletrado, no francês, dá algo com uma sonoridade muito próxima de «*elle a chaut au cul*» (ela tem o rabo quente). Paródia sarcástica ao mais celebrado ícone da história da arte<sup>533</sup>, é considerado a par da *Fonte*, o outro dos dois mais irreverentes e provocatórios *ready-made(s)* de Marcel Duchamp, e, também, por isso mesmo, os mais famosos.

O seu proverbial desprendimento em relação ao reconhecimento público, ao júbilo consagratório, ou mesmo à consistência e coerência de uma «carreira» artística é patente nos dados conhecidos da sua biografia pública. Não inteiramente integrado inicialmente no fluxo original do movimento Dada, porque radicado na cidade de Nova-Iorque, um polo seguidor da matriz de Zurique, nessa cidade e com Henri-Pierre Roché e Beatrice Madera, publica uma revista assumidamente Dada, em 1917, intitulada *O Homem Cego*, que incluía temas de literatura, arte, comentários, críticas, resenhas, ditos espirituosos. Depois de 1918, finda a Grande Guerra, no retorno a Paris, deixa de participar no grupo Dada. A partir de meados da década de 30 colabora com vários artistas e intelectuais alinhados com o surrealismo, mas sem uma adesão incondicional ao movimento, apesar das persistentes tentativas de persuasão e apelos mobilizadores de André Breton. Mas de 1935 a 1944 colabora com Max Ernst, André Breton e Eugenio Granell, co-editando, com aqueles artistas,

---

<sup>532</sup>Em 2004 foi considerada «a obra de arte mais influente do Século XX», por 500 artistas de renome e proeminentes historiadores e críticos da arte. A influência da obra desconcertante de M. Duchamp já tinha tido, quatro anos antes, um sinal explícito de geral consagração, pelo prémio: *Prix Marcel Duchamp (Marcel Duchamp Prize)*, 2000, prémio anual destinado a revelação de artistas novos, pelo Centre Pompidou, Beaubourg, Paris.

<sup>533</sup>A partir dessa interpretação cheia de sarcasmo se especulou, com várias e diferentes respostas, mais ou menos mordazes, sobre o popular e recorrente questionamento a respeito do enigma causado pelo misterioso e ambíguo sorriso da retratada, a *Gioconda* (*La Joconda*, a «sorridente», em francês), *Mona Lisa del Giocondo*, *Madonna Elisa Gherardini*, mulher do rico mercador florentino Francesco del Giocondo. Forma expedita de tentar tecer um comentário arrasador sobre a sacralidade reverente dada a um objecto artístico, de o destituir dos superlativos sentidos consagradores de séculos de adoração icónica (que, entretanto, ainda peramanece), e do que mais tarde se designará como «Aura» (da obra única) (teorizada que foi pelo filósofo Walter Benjamin). A inscrição acrescentada em roda-pé «Ela tem o rabo quente!» (ou «Ela tem fogo no rabo!») tem sido interpretada como sugestiva legenda dialogadora com a pintura, comentário de humor sibilino, sugerindo que a retratada, com o seu ambíguo sorriso, estará em alegado estado de excitação sexual e disponibilidade libidinal. Foi ainda interpretada como jocoso comentário freudiano, aludindo a alegada homossexualidade do seu genial autor, Leonardo da Vinci.

o jornal surrealista *VVV*. Vários hiatos de protagonismo público são detectados na sua vida pública, entretido com a ludicidade gratuita do xadrez, no que pode ser considerada uma convicta prática de descomprometimento programático dadaísta. Em 1960 descobre-se ter sido co-fundador do grupo literário internacional *Oulipo*. Em fins dos anos 50 e princípios dois anos 60 será “redescoberto” pelos artistas proto-pop-art Robert Rauschenberg e Jasper Johns.<sup>534</sup>

O fim do movimento é geralmente apontado pelo ano de 1920, embora essa data não seja precisada pelos seus próprios protagonistas, artistas das diversas disciplinas, artes e letras, intelectuais polemistas, publicistas e divulgadores dos propósitos da vanguarda.<sup>535</sup> Aquela data é antes geralmente apontada (sem um rigor exacto) por críticos e historiadores posteriores, porque é considerada a alegada transformação súbita do movimento Dada no Surrealismo, sua sequela contígua, para a qual é apontada aquela data fundadora. No balanço global das actividades transformadoras da vanguarda analisada, podemos concluir que o surgimento e desaparecimento do Dadaísmo, medeando apenas quatro anos, balizam o que pode, sem contestação, ser considerado uma expressiva e violenta reacção artística e crítica à situação conjuntural de caos político e social de uma época tumultuosa, numa Europa de estados-nações hostis, que dois anos antes tinham imposto uma terrível guerra generalizada a todo o seu território geográfico e que no fim do conflito, em 1918, criaram uma nova ordem política e social. E o Surrealismo pode mesmo ser considerado uma adaptação integradora de novas ideias de recuperação de uma tradição anti-convencional da história da arte do passado, amenizando o (alegado) extremismo niilista da vanguarda anterior, por obra e graça da pacificação estabelecida pela nova ordem instaurada na sequência do pós-guerra. Uma espécie de

---

<sup>534</sup> Como já foi referido, genericamente em relação ao movimento Dada, pode ainda acrescentar-se que se deve mais particularmente à influência incontornável de Marcel Duchamp, expoente máximo Dada, o sentido sequencial encontrado em movimentos posteriores como o grupo *Fluxus*, o *Neo-Dada*, o *Nouveau-Réalisme* ou a *Pop-Art*, pelas estranhas e inovadoras práticas artísticas, cheias de plurais leituras significantes e pioneirismo conceptual. E, para além dum primeiro fascínio pelas suas obras desconcertantes pelos dois citados artistas proto-pop-art acontecido nos anos finais da década de 50 (a que se podem acrescentar os nomes de Piero Manzoni, César Baldaccini, Arman, Jean Tinguely, Jim Dine, Claes Oldenburg), o seu reconhecimento público internacional aconteceu, poucos anos depois, em 1963, com a primeira Exposição Retrospectiva no Museu de Arte de Pasadena. E em 1966 na grande Exposição da Tate Gallery, em Londres, mas também nos museus americanos Philadelphia Art Museum e no Metropolitan Museum of art, de Nova-Iorque.

<sup>535</sup> Foram artistas dada expoentes, entre poetas, escritores, *performers* e artistas plásticos (principalmente pintores, criadores de objectos e instaladores): Tristan Tzara, Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Hülsenbeck, (grupo suíço), Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Raoul Ubac, (grupo americano), Georg Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters, Johannes Baader, (grupo alemão), Johannes Theodor Baargeld, Julius Évola, Arthur Cravan, Jean Crotti, Clement Pansaers, Walter Serner, Sophie Tauber, Hans Richter, Walter Serner, Valentine Hugo, Hélène Smith. E ainda André Breton, Paul Éluard Jacques Vaché e Max Ernst, (do grupo francês, de Paris), que mais tarde se revelariam os principais fundadores do surrealismo. Ideólogo bem-vindo, Guillaume Apollinaire, eterno *compagnon de route* (como o foi de todas as vanguardas aparecidas no tempo breve da sua curta vida).

reflexão sensata, acontecida logo após uma compreensível exaltação,<sup>536</sup> ambas provocadas pelas circunstâncias trágicas da época e do lugar: o continente europeu transtornado pela guerra fratricida de 1914-1918.

#### – 4.4.6– Surrealismo.

«(...) *Belo como o encontro fortuito de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de operações*».

in *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, (dito Conde de Lautréamont) (1874), citado no 1.º Manifesto Surrealista, de André Breton (1924).

A «destruição» *dada* irá transformar-se (por evolução doutrinária estético-ideológica) na «construção» *outra* do Surrealismo<sup>537</sup>. Porque o extremismo iconoclasta de negação da herança artística do passado, pressuposto imperativo programático dos dadaístas, motivados que estavam por um destemperada fúria nihilista, de sectária entropia, não tinha a mínima sustentação consistente para conseguir um sentido de continuidade. Evoluiu, com alguma sensatez, por força da (mais sensata) sensibilidade surrealista, para uma recuperação sábia de uma genealogia de exceção, a da fealdade artística antiga do passado mais e menos remoto, que se revelou sempre residual, marginal e excluída pelos cânones que dominaram todos os tempos pretéritos, mas sempre desafiadora das regras instituídas de obediência antiga, que foram, até tempos recentes, continuamente respeitadas de maneira conservadora, acrítica, conformista, seguidista.

Será feita agora uma recuperação atenta e curiosa, exaustiva e incluidora, de um percurso paulatino, mas sólido e consistente, que se descobre decorrendo, subliminar, mas rompendo episodicamente as barreiras limitativas do visível permitido (melhor dizendo tolerado), ao longo do devir diacrónico das artes, das épocas mais antigas aos mais recentes tempos. Uma apontada antecipação plausível, credível, da bizarra afirmação festiva do imaginário “outro”, singular, que se irá desenvolver na alvorada surrealista. Como um assertivo assumir sem reboço, ou qualquer tibieza afirmativa, da herança de uma espécie particular de “património

---

<sup>536</sup>«Não é Dada que é absurdo, mas é antes a nossa era que se revela absurda! (...) Dada é a polícia da polícia! (...) Dada é Liberdade: Dada, Dada, Dada, chorando abertamente as dores contrangidas, engolindo os contrastes e todas as contradições, os grotescos e as ilógicas da vida», pode ler-se no último, o 7º Manifesto Dada, de Tristan Tzara.

<sup>537</sup>O vocábulo nomeador (surrealismo, surrealista, «surréalisme», «surréaliste») do novo movimento, da nova vanguarda é um neologismo (com sentido de «sobre-realismo», de «super-realismo», de «super-realidade») inventado pelo ideólogo das vanguardas, o poeta, novelista, dramaturgo, escritor ensaísta e crítico literário e de arte, Guillaume Apollinaire (1880- 1918), que a escreveu pela primeira vez no prefácio da sua peça *Les Mamelles de Tirésias*, escrita em 1903 e estreada em 1917. Usado o dito neologismo para nomear (e descrever) dois momentos de festiva inovação artística: o *ballet* de Jean Cocteau, *Parade*, «uma verdade para além do realismo», ou também a sua própria peça de teatro que tinha como subtítulo «Um Drama Surrealista».

genético” iconográfico (e literário). Forma precisa e pertinente de traçar uma genealogia estética própria: uma memorial recuperação, de resgate para a visibilidade, para a fruição renovada e para a análise crítica, dos elementos mais sombrios da arte do passado, espécie de metade noturna da beleza, o Belo-feio dos tempos pretéritos. Será a grande e significativa diferença detectada entre as duas mais importantes e significativas vanguardas do Século XX.<sup>538</sup>

O surrealismo é, portanto, o momento da síntese conclusiva afirmadora da contradição estética feita entre o passado artístico consagrado e a revolução de iconoclastia niilista dos últimos tempos. Uma sensata recuperação que vem anular o impasse niilista operado pela ruptura extremista, de negadora atitude de tábua-rasa, da sua “véspera estética” – o movimento Dada. Uma espécie de ponto-de-ordem do “bom-senso” crítico, que trava o extremismo sectário e maniqueísta, o movimento Dada, feito com um ânimo transformador, de fuga-para-a-frente veloz, libertando uma dinâmica vontade “selvagem”, dionisíaca, embriagadora, de energia libertária, que se subtrai à compostura disciplinadora da razão ordenadora, apolínea. Aproximando radicalmente dessa maneira a arte da vida. E das manifestações vivenciais que ela mesma proporciona.

Mas, se têm as duas vanguardas perspectivas diversas sobre a herança artística do passado, entre dadaístas e surrealistas há desideratos estético-doutrinários comuns, muito próximos e complementares, aliás veiculados pelas mesmas formas, de idêntico alcance divulgador, de comunicação e agitação cultural – os Manifestos.<sup>539</sup> E os dois movimentos “irmãos” comungam de semelhante cosmovisão: ambos estipulam análogas filosofia estética e política artística, ambos têm perspectivas antiplatônicas, anti-apolíneas e pró-dionisíacas. Ambos combatem o monolitismo autista e de unicidade autoritária, exclusivista, censora, dos dos pressupostos estéticos seculares e do seu estático convencionalismo. Ambos

---

<sup>538</sup>A que associamos uma posterior terceira vanguarda, a *Pop-Art*, sequela de continuidade de propósitos, que reassume muitos dos pressupostos programáticos do dadaísmo, no que ficou conhecido por uma sensibilidade neo-dada.

<sup>539</sup>Entre os anos de 1924 e 1953 foram publicados, por iniciativa do «Papa do Surrealismo», André Breton, os 11 manifestos estético-doutrinários da nova vanguarda que tomou o nome de empréstimo do poeta Guillaume Apollinaire – Surrealismo – (nove de autoria de A. Breton, um de autoria dos seus detratores e um discurso de A. Breton a um congresso de intelectuais), que vêm dialogar e debater, de modo controverso e polemizador, com os sete manifestos DaDa e uma conferência suplementar, que fez publicar Tristan Tzara, mentor e líder estético-ideológico dos dadaístas. A saber: *Manifesto do Surrealismo*. André Breton (1924), *Peixe Solúvel*. André Breton (1924), *Carta às Videntes*. André Breton (1925), *Segundo Manifesto do Surrealismo*. André Breton (1930), *Antes e Depois*, detratores de André Breton (1930), *Posição Política do Surrealismo*. André Breton (1935), *Discurso ao Congresso dos Escritores*. André Breton (1935), *Do Tempo em que os Surrealistas tinham razão*. André Breton et al. (08/1935), *Situação Surrealista do Objecto*. André Breton (29/03/1935), *Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não*. André Breton (1942), *Do Surrealismo em Suas Obras Vivas*. André Breton (1953).

combatem o seu divórcio com as realidades da vida, a sua indiferença escapista, entre lirismo distraído e erróneo misticismo sobrenatural. Indiferença em tudo contrária da imperativa obrigação humanista, imanentista, de registar, de modo mais próximo as circunstâncias da realidade mundividente dos homens e da vida. A qual deve ser registada sem alindamentos de excessivo e alienante idealismo optimista, nem ilusórias e mistificadoras especulações metafísicas místicas. À violenta e total rejeição das herança artística do passado do dadaísmo sucederá, portanto, uma selectiva recordação do mesmo passado pelo surrealismo. Essa será, pois, a grande diferença substantiva estética interna entre as duas vanguardas.

*Dada e Surrealismo* são as duas faces de um mesmo desígnio<sup>540</sup>, o do conjugar da memória (e do esquecimento)<sup>541</sup> na selecção<sup>542</sup> dos juízos críticos interpretadores e significantes do passado artístico, do seu (re)conhecimento memorável, feito pela transfiguração de todos os indícios, os sinais, os vestígios, as marcas trans-temporais, dos restos e dos resíduos do passado da humanidade, no seu longo evoluir cultural pelos séculos passados, registáveis no hoje, no agora.<sup>543</sup>

O surrealismo fará, da sua curiosa recuperação selectiva da memória artística, uma meritória (re)afirmação confirmadora da indubitável importância testemunhal de muitos fenómenos artísticos estranhos e invulgares, que foram notoriamente marginalizados pelas instituições artísticas e pela história da arte mais convencional, mas que são esclarecedores das perspectivas diversas da experiência estética do

---

<sup>540</sup>O Movimento Dadaísta é tido por todos os historiadores e críticos, especializados no conhecimento das primeiras correntes do Século XX, como uma pioneira vanguarda antecipadora do Movimento Surrealista, um primeiro momento de uma dialéctica contestadora do paradigma antigo das artes, o da unicidade estética platónica.

<sup>541</sup>A memória tem um recorrente e infindável pacto de competição, concorrência e rivalidade com o esquecimento. A memória capta e regista, para preservar, o esquecimento apaga e delide, desfaz. É este último o trabalho paulatino e sorrateiro do porvir. Todos os inventos, todas as construções, todas as obras, os artefactos, assim como os sonhos, as ideias, os ideais, as cidades, as civilizações, os impérios, tudo perecerá e desaparecerá ao fim de algum (mais ou menos prolongado) tempo. Tanto os feitos triviais como as acções exemplares, os êxitos (e os fracassos), as vitórias (e as derrotas), as grandezas (e as misérias), tudo ficará sepultado no pó eterno do olvido, ao qual tudo e todos condena o porvir fatal, sem que do que quer que seja fique um pensamento memorável, uma lembrança vaga, uma recordação indelével. Excepto o que for resgatado pela recordação memorial.

<sup>542</sup>Seleção que pressupõe sempre exclusões arbitrárias consideradas necessárias. Uma escolha imperativa entre o essencial e o acertório, entre o memorável, considerado relevante para um estrito e exclusivo conhecimento dado como indispensável, destacado pelo seu registo preservador, para ser perpetuado, de entre inúmeros fenómenos tidos por irrelevantes, que estarão condenados a um inevitável esquecimento. Porque de certa maneira descartáveis pela memória selectiva, que de qualquer forma nunca teria capacidade para tudo preservar e conservar em registo imorredouro.

<sup>543</sup>A memória, a lembrança do acontecido que consegue ser posterizado, devidamente acautelado, preservado, conservado, guardado e registado, é uma formidável arma do conhecimento legada pelas gerações actuais às gerações futuras, às gerações do porvir, porque luta com a máxima consciência possível contra a inexorável «lei da morte», que é a realidade imperativa do esquecimento. Incontornável, inevitável, fatal, derradeiro. A memória tem um infindável pacto de competição mutuamente excludora com o esquecimento. A memória artística que preserva o legado histórico da arte do passado é a forma mais eficaz de perpetuar o antigo lema latino: – ARS LONGA:VITA BREVIS.

passado. Os artistas do movimento irão assumir, com garbo e desafio, essa recuperação como substância própria e adequada da sua própria genealogia iconográfica (e poético-literária). Particular, singular, especializada. Feita descrição integradora de todos esses citados fenômenos artísticos de exceção. Uma especializada narrativa legitimadora, que revela uma coerente delimitação das estranhas balizas estéticas do seu muito singular patrimônio genealógico. Traçada que é uma linha narrativa continuada, de eficácia interpretativa e dedução congruente e consequente, conseguida pela selecção recuperadora dos fenômenos tidos como contributos fundamentais para a construção do seu próprio sentido identitário. Numa afirmação de uma surpreendente beleza “outra”, uma beleza terrível que vem desnudar a alma humana, captando-lhe todas as facetas da sua essência, mesmo as mais escondidas e ocultadas. Ainda que as cubra com os véus da transcendência axiológica, mas que afinal mais as vem revelar e de modo ainda mais inteiro e verdadeiro, porque além do seu habitual e familiar comportamento aparente.

A teoria avançada pelos surrealistas, nomeadamente pelo seu mais relevante ideólogo, André Breton, pela na lição aprendida dos três momentos da dialéctica hegeliana, um juízo de interpretação hermenêutica é proposto como sistematizador dos olhares sobre o passado da arte, identificando três concepções que correspondem à hegeliana síntese dialéctica dos três momentos: 1º, tese (afirmação) – um primeiro momento que engloba o sentido antigo transfigurador e todo o seu particular sistema afirmativo de imaginar, de figurar, de construir iconicamente, as narrativas artísticas – dos artistas do passado histórico. 2º, antítese (negação) – um segundo momento de (quase) recusa do passado artístico, que se concretiza na ruptura (próxima de uma atitude) niilista operada de modo exaltado e desconstrutor pelos vanguardistas do dadaísmo. 3º, síntese (negação da negação) – um terceiro momento, que nega a negação por meio de uma nova afirmação: a descoberta e recuperação de fontes iconográficas inspiradoras do passado artístico, potenciadoras de uma transfiguração nova e futurante, operada pela vanguarda surrealista.

Uma recuperação histórica que o surrealismo coloca como forma paralela complementar e completadora da descoberta, que se pretende perspicaz, do problema questionador de todas as manifestações artísticas (atrevemo-nos a considerá-lo comum, apesar das óbvias diferenças, à arte do passado e à arte dos tempos mais recentes) que está (e estava) em procurar alcançar o inalcançável, o impossível, o inatingível: compreender total e cabalmente as realidades últimas (declaradamente

incognoscíveis) da condição humana: o que são os homens, de onde veem, para onde vão. Explicar de modo conclusivo, integral, absoluto, em todas as suas pluralíssimas dimensões onto-gnoseológicas, o que são os Seres Humanos, os animais (mais) inteligentes da criação terreal. Uma suprema exploração especulativa existencial que, no estrito campo significativo do simbólico, pretende dramatizar e delir a primordial tensão entre a inexorável finitude dos homens e os sonhos humanos (demasiado humanos) da utopia ucrónica, finalistas enquanto teleológicos, enquanto sinais anunciadores de um horizonte inalcançável (mas permanente e repetidamente desejável).

Forma demasiado precária, fugaz, efémera, insuficiente, da simbólica superação do transcurso escatológico do tempo. Na comum procura insatisfeita e fracassada de um fingimento de imortalidade (ilusória panaceia feita incompleto entretenimento existencial), que simule uma continuidade sem fim e dissimule o grande trauma dos únicos animais terrenos com consciência lúcida do fim derradeiro, a incontornável viagem final para o não-ser: a Morte. Expõe-se abertamente o horror sem nome perante o retrato desencantado e lúcido da extrema fragilidade da existência humana, da sua débil e fugaz estadia na superfície da terra, vivida sofregamente antes do desenlace final da sua precaridade biológica. Antes do fatal embarque, na derradeira passagem de ida sem volta pelo rio Lete, guiados por Caronte, de boleia na sua barca lúgubre e medonha, avançando noite escura adentro para o Hades, o inevitável e definitivo reino do esquecimento.

Surrealista será também a eloquente afirmação da arte como realidade de elevado e superior entretenimento existencial, operação de substituição da muito precária salvação dos homens, que as narrativas meta-humanas apontavam como um alegado desígnio da (improvável) providência divina e uma teleologia que apontava uma redenção paradisíaca *post-mortem*. Sendo também assumido um agnosticismo angustiado que constantemente se questiona, indeciso, entre o não conhecimento do sentido da vida e o conhecimento do não sentido dela. Entre a dúvida de haver vida após a morte e a certeza de haver morte após a vida.

Estas temáticas de limite fazem alguns autores, pensadores ensaístas, cientistas sociais e críticos e teóricos da arte, considerar serem as obras controversas e deliberadamente polémicas e questionadoras, criadas tanto pelos dadaístas como pelos surrealistas, como um prenúncio certo para o despertar das filosofias existencialistas novecentistas.



Uma antecipação das manifestações doutrinárias do que virá a ser um movimento filosófico de alcance reflexivo determinante e incontornável da produção filosófica do Século XX, no seu ideário questionador secular, laico e de perspectiva anti-metafísica.<sup>544</sup>

Assumida que é pelas duas vanguardas, dadaísmo e surrealismo, uma semelhante atitude existencial: a sentida sensação de desorientação e confusão desesperada perante um mundo aparentemente sem sentido cognoscível, uma vivência humana e uma mundividência concebidas como absurdas e causadoras de uma angústia sem fim nem tamanho.<sup>545</sup>

---

<sup>544</sup> Alegadamente influenciado pelas actividades de subversão intelectual dadaísta e surrealista, substantivamente provocadoras, desafiantes, questionadoras (e de exuberância histriónica na forma), foi o pensamento dos escritores existencialistas dos meados do Século XX: o filósofo, ensaísta e romancista, Jean-Paul Sartre, ou ainda Simone de Beauvoir e Albert Camus, entre outros. O mesmo fascínio pelos mitos antigos do paganismo grego (prometaicos, sisfícos, dionisíacos), arquétipos de uma simbologia reveladora da consciência antiga da tragicomédia humana. Que tal se revela, invariavelmente, a sua precária travessia terrestre. Aqueles mitos, pela sua narrativa dialéctica intrínseca, são tidos como aceleradores da consciência lúcida da finitude humana, condenada ao olvido eterno. Aproximação sintagmática da afirmação do primado da existência e da materialidade do mundo com a consciência melancólica e desencantada das limitações inúmeras dos homens, traduzida em apaixonadas narrativas, de um humanismo radical militante. O niilismo materialista existencial da obra capital de J-P Sartre, *O Ser e o Nada, Ensaio de Ontologia fenomenológica*, (1942), obra de confronto filosófico directo com a obra cimeira do seu mestre Martin Heidegger, *O Ser e o Tempo*, (1927), tem originalmente influência certa no subjectivismo e niilismo dadaístas (e estes, por sua vez, numa indesmentível influência nietzschiana), herdados imediatamente e conjugados com a atitude materialista da interpretação do tempo histórico dos surrealistas (por influência marxista). A consciência lúcida da mortalidade e do nada a balizar a existência, foi consequência filosófica certa da subversão questionadora *dada*. Aquela obra sartreana paradigmática irá exercer uma incontornável influência em várias gerações e em diversas áreas da saber contemporâneo, enquanto uma nova interpretação filosófica do fenómeno de existência humana, no redimensionar da questão do ser à luz dos planos ontológico e fenomenológico. Todas as inquietações, dúvidas e questionamentos apontarão à afirmação assertiva de que a consciência, a razão, não se basta a si mesma, e somente no mundo é que ela se realiza, entre o *ser-em-si* e o *ser-para-si*, no acto intencional que se realiza em três domínios: o *ser* do fenómeno, o *ser* do conhecimento e o *ser* da consciência. Para Sartre e para a sua «consciência transcendental» revelar-se-á susceptível do maior cepticismo qualquer medida através da qual a humanidade possa atingir um estado de completude plena, comparável ao reencontro heideggeriano com o *Ser* (um impossível absoluto). Sartre tenta estabelecer um sistema filosófico holístico de explicação hermenêutica total do mundo, projecto de ambição desmedida, acompanhado a par, de uma outra dimensão mais concreta e voluntarista na assunção voluntarista e militante do “livre-arbítrio”, da liberdade humana, como superação das finitudes escatológicas que condicionam o género humano. A subjectividade criativa irredutível e o sentido libertário reivindicados pelos dadaístas e surrealistas serão influências detectáveis nos textos doutrinários do existencialismo: «A existência precede a essência, ou se se quiser, temos de partir da própria subjectividade. Não somos *a priori* um projecto pensado, mas apenas o somos *a posteriori*. Isso quer dizer que primeiro existimos e depois definimos a nossa essência. (...) O homem é, antes de mais nada um projecto que se vive subjectivamente, só ele é responsável por aquilo que é. Assim o primeiro esforço do existencialismo é o pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência». J-P Sartre, *O existencialismo é um Humanismo*, (1947). Nele se encontra exposta a concepção moderna do livre-arbítrio humano: «Somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres: estamos condenados à liberdade». Aforismo pleno de sentido humanístico dessa sua obra última citada.

<sup>545</sup> À semelhança do movimento dadaísta também o surrealismo revela uma significativa influência filosófica de Friedrich Wilhelm Nietzsche e da sua teoria ética/estética de transmutação de todos os valores, e uma desencantada doutrina teleológica, que conjuga a morte de Deus com a divinização do Homem (na sequência de uma leitura dinâmica e mobilizadora da obra *Assim falava Zaratustra*, de F. W. Nietzsche). A essa denunciada influência se junta o inevitável patrocínio teórico-psicológico de Sigmund Freud: a sua pioneira exploração do inconsciente e a sua doutrina interpretadora das vivências oníricas. Juntando ainda a estes dois pensadores, num comum dispositivo filosófico de afirmação humanista radical, a ideia de uma utópica redenção crística operada pela vontade de transformação social na realidade física do mundo (e não já na crença metafísica de uma «salvação» justicialista *post-mortem*), pela mobilização política proposta pelo voluntarismo materialista-dialectico de Karl Marx. O surrealismo como formulação artística «sustentada» nasce, portanto, da síntese trilogica dos contibutos da «suspeita», formulada pelos três «mestres da desconfiança».

A mesma atitude de pensar os homens, de meditar sobre o mundo e a vida, vividos, contemplados e registados com verdade extrema, enquanto consciência íntima de si, olhados, escutados, observados, minuciosamente, de muito perto, abrangendo no seu escrutínio peculiar todas as suas plurais e controversas facetas vivenciais. Transfiguradas, por fim, em obras veristas que, pelo estilo e pelo conteúdo novos, inéditos, se apresentam contudo, para nossa maior surpresa, fidedignos ainda. E que pretendem anular radicalmente as atitudes artísticas herdadas de passado cultural. O surrealismo combate igualmente os propósitos escapistas das obras de arte que propõem um apartamento sobranceiro, um alheamento e alienação abstracta, desligados das contingências mundividentes.

Comum a surrealistas e a existencialistas últimos o mesmo ênfase dado à liberdade como exacta condenação: o fatal livre-arbítrio do «primata superior», no seu equilíbrio precário entre escolhas e consequências, subordinado que está aos determinismos contingentes do acaso e da necessidade.

A mesma tentativa desesperada de dar um sentido gratificante à vida, vivendo-a de maneira apaixonada, com entusiasmo paradoxal, num CARPE DIEM atravessado por incontornáveis sentimentos profundos de verdade existencial. Com desespero, com ansiedade, com angústia. E, sobretudo, com a revelação desassombrada do absurdo que representa o nada final. Mas também com o sentido voluntarista reformador de tornar a terra um lugar habitável, um mundo de melhor harmonia na relação dos homens consigo próprios e com a natureza, o seu indispensável ambiente existencial. Também com alguma inevitável ilusão, resultante da tentativa constantemente frustrada de superação de um niilismo resiliente que acompanha, como uma maldição, o fluir paulatino da sua experiência vivida.

Mas para além das suas anunciadas filiações filosóficas e teórico-psicológicas e das declaradas influências literárias<sup>546</sup>, ou de inspiração iconográfica, em alguns

---

<sup>546</sup>Tales de Mileto, Heráclito de Éfeso, os filósofos da Escola de Abdera, Demócrito, Protágoras e Epicuro, os pré-socráticos jônicos, eleáticos e ecléticos, os dramaturgos mais arcaicos da grécia clássica, Ésquilo e Sófocles, a tríade da Escola de Atenas, Sócrates, Platão, Aristóteles (apostando na imanência e transcendência relativa deste último contra a transcendência absoluta do seu mestre), Diógenes de Sínope, os estoicos latinos, Terêncio, Séneca, Plauto, Hipatia de Alexandria, Thomas More, Giordano Bruno, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Baruch Spinoza, David Hume, Jonathan Swift, François Rabelais, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire (François-Marie Arouet), Immanuel Kant, George Wilhelm Friedrich Hegel, Donathian Alphonse François de Sade (o «Divino Marquês», o Marquês de Sade), Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), Max Stirner, Arthur Schopenhauer, Jean-Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Franz Kafka, ou ainda os três «mestres da suspeita» (os também chamados «filósofos da desconfiança»), Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud. Ou o discípulo deste último, Carl Gustav Jung. Ou ainda os teóricos da Escola de Frankfurt. Explicitando nos textos doutrinários as suas expressas influências, há um lema filosófico referencial do pensamento ético-social dos surrealistas, que cita conjuntamente um filósofo e um poeta, transcrito por André Breton no 1º Manifesto Surrealista: «Mudar a vida, transformar o mundo» Jean-Arthur Rimbaud e Karl Marx.

mestres antigos de exceção<sup>547</sup>, como definir, com o mais exigente rigor crítico, o Surrealismo, enquanto expressão artística inovadora e movimento de vanguarda reformador do gosto estético comum?

Como um estilo artístico singular, peculiar, único e irredutível, que pretendia superar o tédio artístico reinante à época, conjugando e combinando o imediatamente referenciável de uma realidade perfeitamente reconhecível, com alguma calculada e deliberada distância abstracta, ou ainda com um afloramento novo, estranho, surpreendentemente estranho, de um mundo de fantasia irreal e de delirante e lúdica invenção fantástica. Mundo de fantasia irreal, mas abordado com espírito dessacralizador, desmistificador. À luz do paralelo estudo crítico antropológico e psicológico, segundo o recentemente divulgado método psicanalítico de Sigmund Freud (e do seu discípulo Carl Gustav Jung), com fins lúdicos e espirituosos, exploradas as potencialidades das formulações mentais do inconsciente individual e do imaginário colectivo, na sua transcrição literária ou iconográfica nas novas formas de criação artística.

Entre as suas estratégias criativas estão algumas estimulantes *trouvailles* que farão escola em muito do que se escreveu, se pintou, se esculpiu, se fotografou, se filmou, se representou, se declamou, nas artes e nas letras de todo o século: as colagens de imagens díspares, consideradas sem sentido pelo senso comum, aparentemente desconexas e absurdas, paradoxais, de estranho *non-sence*, geradoras de obstáculos ao entendimento óbvio e imediato, mas detectáveis em operações relacionais pré-conscientes.<sup>548</sup>

E ainda a «escrita-automática», potenciadora das mais desconcertantes descobertas espirituosas (a partir do mais puro acaso aleatório propositadamente experimentado) concretizadas nos chamados *cadavre-esquis*, tanto literários como artístico-visuais, iconográficos. *Cadavre-exquis* é a designação francesa da «escrita criativa» surrealista, aceite em todo o mundo culto, como paradigmático conceito geral para o seu método criativo inédito e inovador, a «escrita automática», subordinada esta apenas à sua continuidade casual, resultante do mais desvairado

---

<sup>547</sup>Pintores antigos, como os flamengos Hjeronymus Bosch (Jerohan Van Acken's Hertogenbosh) e Pieter Brueghel (Van Breda) ou os germânicos Mathias Grünewald, Lucas Cranach, Nicholas Manoel-Deutsch, Hans Baldung Grien, o italiano do Sacro Império Romano-Germânico Giuseppe Arcimboldo, o francês Jacques Callot, ou ainda o suíço Johann Henrich Fussli e o espanhol Francisco de Goya, entre outros, como os flamengos simbolistas fini-seculares (de exceção) Félicien Rops e James Ensor, entre muitos outros.

<sup>548</sup>Entre essas experiências pré-conscientes podemos apontar a semi-vigília que precede o sono profundo, espécie de devaneio sonhado, estado hiper-sensível, em que as coisas adquirem um contorno vago e não inteiramente cognoscível e os pensamentos e ideias jorram como em tropel intempestivo, liberto da lógica comum e do raciocínio desperto.

«acaso provocado», concretizado em estranhas narrativas com deliberadas quebras de linearidade lógica, processo estimulante para a actividade lúdica mais criativa da escrita e da imagem automáticas colectivas. *Cadavre-exquis* que alguns traduzem literalmente por «cadáver esquisito»<sup>549</sup>, é um jogo criativo a várias mentes, apelativo à participação colectiva, espécie de “poesia provocatória”, conceptualismo irónico, que os surrealistas franceses originais inventaram, por volta de 1925, em Paris, França, centro artístico difusor de todas as vanguardas iniciais do século XX.

O Movimento Surrealista francês original inaugurou o «método» criativo do *cadavre-exquis* para conseguir «curto-circuitar», subverter, superar criativamente, o discurso literário e as manifestações artísticas mais arreigadamente tradicionais. Segundo os seus objectivos de inovação literário-poética e artística. Porque eram frontalmente contra a continuada rotina de uma literatura e uma arte que pouco ou nada se inovavam. O propósito particular do *cadavre-exquis* era o de como conseguir efeitos semânticos inéditos e surpreendentes, ao colocar na mesma frase palavras inusitadas, insólitas na sua conjugação sintagmática, sem um nexos racional aparente, mas utilizando a estrutura frásica habitual: artigo, substantivo, adjectivo, verbo.<sup>550</sup> Uma «construção» literária colectiva muito original e imaginativa. Desconcertante. E muito sugestiva. Era escrito a par, em gaia parceria, por vários autores, sem conhecimento do que era feito por uns e por outros. E era também usada a mesma ou semelhante técnica para composições iconográficas colectivas: *cadavre-exquis* visuais, desenhos ou pinturas. Cada autor intervinha no trabalho colectivo da maneira mais livre que desejasse, porém dobrando o papel ou escondendo deliberadamente o já feito, para que os demais autores não tivessem conhecimento do que atrás foi escrito ou desenhado.<sup>551</sup>

---

<sup>549</sup>Cadáver-esquisito. Se no ideoma castelhano «esquisito» tem como sinónimos: selecto, selectivo, seleccionado, requintado, sofisticado, elegante, esmerado, primoroso, exótico. Já em português o vocábulo «esquisito» tem todo um outro significado bem diverso: no sentido mais comum significa: que tem esquisitices, dado a excentricidades, excêntrico, extravagante, impertinente, estranho, rebuscado, aparatoso, insólito. E se enquanto «estranho» o vocábulo não nos parece totalmente desadequado, consideramos que aquela designação francesa do método criativo surrealista será, contudo, talvez melhor traduzida em português como «defunto elegante» ou «esqueleto vaidoso», «cadáver requintado» (ou «cadáver estranho», «cadáver insólito» em traduções mais próximas).

<sup>550</sup>Um discurso de aparentes incongruências racionais, irracionalidades instintivas, desnudamentos pulsionais ou outros efeitos imediatos, espontâneos, involuntários, primários, não condicionados por qualquer censura disciplinadora, ou *parti-pris* estéticos ou éticos-morais. Adquirindo efeitos semânticos estranhos, espirituosos, não raro paradoxais e absurdos, criadores de novos sentidos para um pensamento aberto a todas as novas significações discursivas. O onirismo, a poesia insólita, o *non-sence* e a fantasia dos textos e imagens surrealistas irão ser respigados em muita tradição artística herdada, conseguindo uma jubilante síntese substantiva, que une a ruptura radical com o cânone tradicional (em comum com os dadaístas) com a recuperação curiosa e atenta das marginalidades toleradas por esse mesmo cânone, mas empurradas para um limbo sem visibilidade.

<sup>551</sup>Os surrealistas portugueses recuperaram, mais tarde (1947), o método criativo do *cadavre-exquis*, trazido de Paris pelo pintor Cândido Costa Pinto, sujeitando-se às mesmas regras do automatismo discursivo e da actividade criativa colectiva, estipuladas pelo movimento francês, praticando-as activamente, tanto nas expressões literárias poéticas como nas plásticas e gráficas, da simples frase solta ao poema extenso, do desenho colectivo ao quadro

Como sistematização das características mais relevantes e de maior eficácia cultural das novas formas de arte visual e da escrita surrealistas, podemos considerar:

1– A actividade experimental conseguida pela estipulada prática do alegado «automatismo psíquico puro»<sup>552</sup>, com a prospecção sistemática dos estados interiores do psiquismo, por meio da escrita-automática, por associação imagética aleatória, pela hipnose e pelo sono provocado, assim como por estados alucinatórios, conseguidos por via do consumo de substâncias químicas psicotrópicas, produtoras de alterações do comportamento, do humor e da cognição, estimulantes e aceleradores que são da actividade do sistema nervoso central. Ainda com a afirmação exuberante e aberta das práticas instintivas e espontâneas das primeiras ideias da mente (as ideias primárias), subtraídas deliberadamente ao controle e censura do raciocínio ordenador, transpostas que são, de modo literal, para as obras artísticas.

2– A preocupação sistemática de exploração dos fenómenos mentais do inconsciente mais profundo, assim como das imagens obsessivas, instintivas e pulsionais do nosso imaginário mais irracional, para fins estritamente artísticos, mas com o sentido de fazer vingar o espírito dionisíaco da binária dialéctica estética nietzscheana e de aproximar a arte do limbo da vida psíquica mais íntima e obscena.

3– A prospecção e recolha sistemática dos fenómenos do mundo onírico, da fantasia espontânea e do absurdo (in)credível dos sonhos, das coincidências casuais espontâneas do raciocínio semi-vigilante, dos nexos díspares e dos fenómenos de acaso discursivo e imaginal, dos *lapses-linguae*, dos *qui-pro-quos*, dos enganos involuntários, incontrolados, dos actos falhados, aproveitada a sua exploração histriónica para estritos fins artísticos e poético-literários.

4 – A aplicação do método psianalítico, recentemente divulgado, na análise

---

de grandes proporções e composição. Sobre o *cadavre-exquis* comentou Ernesto Sampaio: «Extremamente heterodoxo, o *cadavre-exquis* surrealista sobrevive ao suplício infligido pela roda infatigável do hábito e da rotina, através do humor, da poesia, da imaginação, conciliando a expressão individual com a expressão colectiva, numa síntese concreta extremamente sugestiva e desconcertante, onde os sinais maiores são a liberdade e o amor» Ernesto Sampaio, *Antologia do Humor Português*, 1969. Exemplo de *cadavre-exquis* português é o seguinte, da autoria de dois surrealistas, João Artur Silva e Mário-Henrique Leiria: «O VERMELHO NA PONTA// De que cor é o vermelho?// Quem é o teu pai?//É o revisor do comboio para a lua.//O que é a loucura?//É um braço solitário a sorrir para os meninos.//Quem é Deus?//É um vendedor de gravatas.//Como é a cara dele?//É bicuda, com uma maçaneta na ponta!».

<sup>552</sup>Enunciado dos propósitos últimos das manifestações surrealistas, quanto à experimentação inovadora dos comportamentos e expressões do psiquismo, analisados com o aparelho metodológico da psicanálise de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, proposto por André Breton, o ideólogo maior e mais influente divulgador da vanguarda surrealista, autor dos seus vários manifestos. No seu primeiro Manifesto escreve como identificação definidora e objectivo fundamental do movimento: ser o «Automatismo psíquico pelo qual se pretende exprimir oralmente ou por escrito, ou por qualquer outra maneira, o real funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão e para além de qualquer preocupação estética ou moral». André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924.

lúdica, com finalidades artísticas e poéticas, das relações entre as esferas hedonistas de *Eros* e *Thanatos*, entre o «princípio do prazer» e o «princípio da realidade», entre os estados ciclotímicos de euforia e de depressão. E na observação em geral dos estados psíquicos de excepção delirante. Assim como na associação livre de ideias e imagens, na análise dos sonhos e na experienciação dos fenómenos psíquicos do inconsciente. Sobretudo num dar livre-curso ás idiossincrasias, formas peculiares temperamentais, *pathos*, na comum e paralela rejeição da ideia preconceituosa de loucura que lhe anda associada.

5 – A valorização das actividades lúdicas e apragmáticas da mente, através de jogos de palavras e imagens («colagens» de composição casual e *cadavre-exquis*), com o fim de explorar artística e literariamente, nas mais diversas manifestações e aplicações simbólicas, a tremenda capacidade de invenção, de criatividade e de questionação arbitrária da ludicidade e dos mundos de substituição e *transfer*.

6 – O estudo, com ambição de rigorosa interpretação antropológica, das práticas primitivas do esoterismo, animismo e magia, desligadas das suas motivações místicas, míticas, de crença religiosa, antes com a finalidade declarada da sua exploração simbólica, em estimulantes obras artísticas, para um revelador questionamento sistemático das diversidade e variedade de mundividências do género humano. Contributo pioneiro para um combate instantâneo, urgente e inadiável ao preconceito eurocêntrico contra as culturas dos povos (ditos) primitivos, das mais exóticas e remotas geografias.

7 – A abertura às situações inesperadas de humor-negro e à violência escatológica e irónica mais frontal, inconveniente, impertinente, irreverente, da marginalidade mais incómoda, mais inoportuna, criadoras que são de inúmeras estupefacções, perplexidades e desconcertos e cuja presença corrosiva e mordaz nos discursos é, por excelência, um dos mais eficazes agentes de subversão da linguagem e da iconografia.

8 – Revisita deliberada ao mau-gosto mais abjecto e chocante, numa revalorização e estetização do mais aberrante *kitsch*, operada por uma atitude *camp* distanciada e irónica, manipulando descomplexadamente o tabu estético do feio e da fealdade artística, na abertura axiológica aos valores habitualmente considerados marginais, exteriores e excluídos do estatuto superlativo da esfera estética.<sup>553</sup>

9 – A recolha dos ditos aforísticos e proverbiais das culturas populares e a sua

---

553 Atitude estética pioneira seminal, que influenciará a maioria das sensibilidades artísticas posteriores, de que a atitude *camp* dos movimentos *neo-dada* e *pop-art* será, nas décadas de 50 e 60, o exemplo mais paradigmático.

exploração artístico-estética com grande sentido cultural e antropológico identitário.

10 – O alinhamento militante e activista, inicialmente muito próximo dos pressupostos ideológicos, ético-sociais e políticos do movimento libertário, das matrizes anarquizantes e anarquistas inspiradas no exemplo antigo de Diógenes de Sínope e nos escritos de Jean-Jacques Rousseau, de Dennis Diderot, de Max Stirner, de Pierre Proudhon, de Leon Tolstói, de Fiodor Dostoievsky, de Mikahil Bakunine, evoluindo para um pensamento marxista heterodoxo (e não mecanicista e sectário) e para as propostas revolucionárias de acção e luta política de um ideólogo como Leon Trotsky, o autor dessa matriz ideológica com o mais coerente e consistente pensamento e discurso sobre um relacionamento mais profícuo e estreito entre sociedade, política, reflexão filosófica, poesia e artes.<sup>554</sup>

---

554O grupo surrealista francês, foi ainda responsável (para além e a-par duma intempestiva e frenética manifestação intelectual inovadora) por uma actividade subversiva militante permanente, por uma mobilização empenhada entre os artistas alinhados pelos desideratos do movimento, para um deliberado activismo cívico de agitação e propaganda (anti-poder e anti-cultura oficial), apelando mesmo a actos de sabotagem política e à desobediência civil, na esteira de um entendimento muito particular, marcadamente intelectual, do conceito de «revolução geral, universal, internacional e permanente» veiculado teoricamente por Leon Trotsky, tentando materializar, ao nível do discurso simbólico, poético e plástico, mas ainda para além dele, as premissas redentoras de um comunismo próximo dos ideários libertários, o que provocará algumas naturais dissidências (compreensíveis) entre os fundadores e alguns elementos da origem do movimento. É o próprio ideólogo do movimento, André Breton, quem afirma a ambição de mobilização para a acção política holística que supere a manifestação meramente intelectual: «O surrealismo é acima de tudo um movimento revolucionário». André Breton, *Position Politique du Surréalisme*, 1935. Em 25/07/1938 foi publicado um *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*, redigido em parceria por Leon Trotsky e André Breton. E também assinado por Diego Rivera. Escrito a duas vontades teóricas ideológicas, em 25/07/1938, na cidade do México, pelo exilado político russo, organizador da alternativa Quarta Internacional, o intelectual orgânico e político socialista revolucionário Leon Trotsky (nome de guerra de Lev Davidovitch Bronstein), a par de André Breton, e ainda assinado pelo muralista mexicano Diego Rivera, apelava à construção de uma Federação Internacional de Arte Revolucionária e Independente (FIARI). Nessa desejada organização procurava-se aglutinar e federar os artistas inovadores e criativos, militantemente futurantes, que não se reviam nas sociedades existentes, nem no Capitalismo (tanto o autoritário fascista como o democrático parlamentar «burguês»), nem no Socialismo autoritário burocrático stalinista, não encontrando em ambos esses sistemas antagónicos (mas com meios políticos de *práxis* muito semelhantes) a solução libertadora para os problemas da arte e dos artistas, na sua relação inter-activa com a sociedade envolvente (que se desejava organizada por uma democracia anti-autoritária e de horizontais e anti-hierárquicas organizações de base). Propunha-se, portanto uma terceira via: uma empenhada luta pela independência da criação artística, mas mobilizada e alinhada ainda numa revolução socialista internacionalista permanente, projectada para a escala global. Os proponentes da FIARI serão inflexíveis na rejeição total do sentido controlreiro apertado das sufocadas “literatura proletária” e “arte proletária”, imposto autoritariamente pelo stalinismo, pela pessoa do soviético Comissário das Artes, Andrej Jdanov (que sucedeu, em má-hora a Anatoli Lunatcharsky, anterior comissário, do tempo de Lenine), que foi o autor de um código imperativo de controle estético-ideológico, que definia os limites da produção cultural e artística “aceitável” pelo poder soviético, exportável para todo o mundo (tido por) progressista. Propunha-se, portanto, uma oposição firme à proposta stalinista de arte (dita) “engajada” e ao chamado «realismo socialista», considerado uma expressão medíocre de arte. Neste Manifesto, aparecido na sequência de duas obras anteriores, *Literatura e Revolução*, de Leon Trotsky, escrita em 1934, e do ensaio *Posição Política do Surrealismo*, de André Breton, de 1935, foi definida uma base ideológica estética e político-artística identificável com um posicionamento revolucionário activo de tipo socialista libertário. Como se pode confirmar pelos próprios textos do Manifesto: «(...) Ao defender a liberdade de criação literária e artística não se pretende justificar, de modo nenhum, o indiferentismo político e está longe dos nossos propósitos querer ressuscitar uma arte dita «pura». (...) Não! Nós temos um conceito muito elevado da função da arte, e portanto, não negamos a sua influência, por diminuta que seja, sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte na nossa época é participar consciente e activamente na preparação militante e generosa da revolução mundial. No entanto, o artista só pode servir conscientemente na luta emancipadora das humanidade, quando está compenetrado subjectivamente do seu conteúdo social, mas também individual. Quando faz passar pelos seus nervos, pela sua mente, pela sua vontade, o sentido e o drama dessa luta, quando procura livremente o seu próprio caminho para dar uma encarnação artística ao seu mundo interior empenhado» Leon Trotsky e André Breton, *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*, 1938.

A partir das características mais singulares e imediatamente identificadoras deste movimento vanguardista, a História da Arte registou a sua peculiar e irreduzível identidade, como uma visionária e imaginativa «superação do realismo», um novo olhar (ainda) realista, que supera o rotineiro e entediante relato da vida do realismo oitocentista, do naturalismo, ou ainda dos realismos «alinhados», seus contemporâneos. Porque estes se revelavam estilos banais, triviais, de um modesto e conformista sentido criativo e de (mera) *mimésis* reprodutiva, de uma mediocridade redutora. Faz-se nascer um novo realismo, um registo fidedigno «super-verista» da realidade envolvente. Mais verdadeiro que a verdade aparental, mais realista que a realidade meramente exterior das coisas e dos fenómenos da realidade vivida. Assinale-se, portanto, a justeza semântica do vocábulo nomeador – *surrealismo* – designação descritiva adequada a um realismo superlativo, a um «sobre-realismo».

Porque os desideratos estéticos do movimento são os de registar, da maneira analítica mais minuciosa e espirituosamente crítica, mais curiosa e perspicaz, o total espectro da realidade da vida e o seu enigmático sentido irónico. E sobretudo o que no panorama alargado da realidade mais parece irreal, mais parece fantástico, mais parece inverosímil. Porque inverosímeis e irreais se nos afiguram tantos fenómenos da realidade da vida, que é deveras difícil conseguir inventar as mais desvairadas fantasias ou os mais incríveis delírios que os consigam superar. Mas são essas tentativas de criar as mais visionárias fantasias e inventar os mais caprichosos artifícios, em constante e permanente rivalidade com a irrealidade quotidiana da vida, que os surrealistas pretendem contrapor à tautologia cínica (dos factos consumados da vera realidade), de modo a questionar directa e frontalmente a irrealidade (aparentemente incompreensível) que a vida tão prolixa e repetidamente produz.<sup>555</sup> Pretende-se o retrato testemunhal mais interiormente descritivo do lado oculto e mais invulgar e insólito da imanência física do mundo, de que comungam todos os fenómenos da existência. Mas retrato também de alguma transcendência relativa, na transfiguração das estranhas verdades encobertas e subliminares que condicionam a vida, as circunstâncias mais desconcertantes que consubstanciam o lado mais interior e oculto da total realidade da existência. Numa descrição que alarga o realismo ao

---

<sup>555</sup> Ilustração hiper-poética da realidade numa «sobre-realidade», alimentada pelo fascínio pela inegável irrealidade quotidiana que deparamos frequentemente na realidade mais evidente, factual e tautológica. O real transfigurado na mais fantástica irrealidade. Inverosímeis e completamente irreais se nos afiguram tantos fenómenos da realidade mais comezinha da vida, que é difícil conseguir inventar fantasias que os consigam superar. Mas são essas fantasias, os seus caprichosos artifícios, que os surrealistas pretendem inventar e conceber, de modo a questionar directa e frontalmente a irrealidade (tantas vezes adversa e aparentemente incrível e incompreensível) que a vida tão prolixamente produz na sua inverosímil realidade.



registo dos mais fantasistas e incríveis fenómenos que povoam o pulsar da vida, fazendo ver como naturais os mais bizarros acontecimentos fenoménicos. Suscitando um invulgar juízo crítico, que encontra na vida uma fantasia tal, que supera a mais criativa e delirante ficção. E este novo ponto de vista, esta nova verdade crítica, sobre os aspectos mais insólitos da realidade da vida, irá impor, de maneira indelével, um elemento vocabular novo no léxico semântico identificador do processo crítico narrativo da vida.<sup>556</sup>

Vanguarda holista, o surrealismo apareceu como uma arte visionária e militante de uma desejada libertação emancipadora. Uma arte que pretendia usar a livre associação de ideias para incitar todos a sair do torpor entediante e da apatia continuada do viver comum, do marasmo rotineiro de vidas cinzentas, sublevando-se numa vida vivida com energia e vontade anímica, usando superiormente a imaginação! O surrealismo desejou revolucionar a vida através da arte, excessivo desiderato político-cultural.<sup>557</sup> Desejo demasiado ambicioso, porque carregado de ingénuo idealismo sócio-ideológico. Mas conseguiu exactamente o contrário: revolucionar a arte através da vida. Identificando inteiramente a primeira com a última: a arte como *mimesis* fidedigna da vida, em todos os seus sortilégios e todas as suas determinações. Vanguarda esclarecida, pretendeu ir além da mera aparência das coisas da realidade da vida, tentando captar desta a própria essência. Não o registo externo, exterior, da sua visibilidade aparente, mas antes o seu registo interno, interior, não condicionado pelos padrões comportamentais vigentes e não visível imediatamente para olhares distraídos. Os artistas alinhados no movimento expressavam-se livremente, exteriorizando sem pudor ou inibição o seu psiquismo mais íntimo, onde a racionalidade perde o habitual controle e o pensar é mais espontâneo e intuitivo, mais instintivo e pulsional, e traduz como a realidade é realmente vivida no subconsciente.

Alimentada é, portanto, a sua peculiar criação artística pelas plurais e contraditórias manifestações do inconsciente individual e do irracionalismo colectivo, dos estados delirantes de uma “loucura saudável”, ou ainda da ligação,

---

<sup>556</sup>O sentido de estranheza das obras surrealistas conseguiu um impacto cultural de tal ordem significativa no nosso discurso corrente que o próprio vocábulo nomeador, *surrealismo*, entrou paulatinamente na linguagem comum (de maneira descritiva em tudo similar a *kafkiano* ou a *dantesco*), significando, no seu caso e ao modo proverbial, mundos excêntricos, inexistentes e histórias bizarras nos limites da imaginação. «Surreais» são muitas vezes também consideradas (e por tal nomeadas) as acções estranhas e incríveis que acontecem em frequentes circunstâncias da vida. E, porque inesperadas e desconcertantes, originam um tal espanto nomeador.

<sup>557</sup> Objectivo maior do surrealismo: revolucionar as vivências espirituais e a experiência humana, em todos os seus aspectos, individuais, colectivos, culturais, sociais, políticos. E libertar as gentes da falsa racionalidade, das costumeiras estruturas excludoras e dos costumes restritivos. Tais foram considerados os desideratos estético-ideológicos mais significativos do surrealismo.

mais próxima do que antes se julgava, entre vida onírica e vida real, entre sonho e realidade. Mesmo (e sobretudo) se essa estreita relação é, a um primeiro olhar, paradoxal e desconcertante.<sup>558</sup> A par da busca apaixonada de uma visão prometaica, sisífrica, icária da vida, transposta com entusiasmo imaginativo para obras de arte dionisíacas, de modo a se revelarem, para além de vivas, novas, inéditas, também questionadoras, inquietadoras. Contrariando de modo total o pensamento e as práticas artísticas apolíneas, que sempre dominaram as convenções do passado e que valorizaram autoritariamente a medida, o equilíbrio sereno, o “sensato” bom-senso, numa racionalidade castradora, numa continuidade linear acrítica e num artificial “espartilho” da incontável força anímica de vida plena.

A luta surrealista por uma afirmação artística-ideológica inédita e revolucionária significou o confronto aberto contra o racionalismo extremado, contra o “dualismo cartesiano” (que dividia liminarmente as esferas do corpo e do espírito, que separava totalmente as ideias das sensações); luta contra o logocentrismo imperialista ainda dominante; luta contra a unicidade estética platónica, censora e excludora. Os contrapontos antagónicos de uma aposta convicta nas potencialidades poéticas do irracional, que os surrealistas pretendem explorar com a maior eficácia inventiva. O movimento surrealista fará, ainda, a celebração deslumbrada dos fenómenos inesperados, actividade motivadora de sábias aberturas do espírito, com o mesmo sentido expresso no aforismo antigo do filósofo Heráclito: «Quem nunca espera o inesperado nunca o encontrará».

Os surrealistas construirão uma afirmação identitária peculiar, feita de acções exuberantes de revolta, rebeldia, contestação, confronto aberto e directo, subversão, iconoclastia, anti-conformismo, desassossego, inquietação mobilizadora. Feita por uma deliberada exploração de situações de acaso surpreendente, de encontros inesperados, do insólito, do estranho, do desconcertante, do absurdo (*non-sense*), do ilógico, do paradoxal, da ironia sábia, do fantástico inventivo, do feérico, do onírico, do maravilhoso, do enigmático, do misterioso. A procura entusiasmada das fronteiras mais remotas e inóspitas do imaginário, formulado este, substantivamente, por uma eloquente capacidade simbólica-alegórica. Num registo que nunca exclui uma afirmação fidedigna do sentido tautológico que deve ter toda a transfiguração artística. Mas que aposta na superação da tradicional transfiguração meramente

---

<sup>558</sup>É o próprio A. Breton que escreve: «Acredito na resolução futura da contradição entrópica entre dois estados, tão contrários na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de síntese anímica de uma realidade maior, da Surrealidade», André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924.

mimética do real, por meio da via onírica e pela fluência sugestionadora fantástica, fantasmática, rumo a uma inédita criatividade livre. A ultrapassagem da percepção familiar, convencional, tradicional, secular, da realidade envolvente, pelo desenvolvimento de experiências psíquicas inovadoras e por pesquisas estéticas ancoradas na muito recente descoberta do método psicanalítico. Pela exploração da consciência plena da força imperativa da realidade íntima do inconsciente, motor pulsional do comportamento psíquico, grande área interior, interna, de imperativo condicionamento do aparente psiquismo exterior. Potenciada é também a capacidade efabuladora do Sonho, revelador que este é dos imperativos mais ocultos (e inconfessáveis) do Desejo.<sup>559</sup>

O surrealismo irá multiplicar-se pelas mais diversificadas disciplinas da criação artística, das artes visuais (pintura, escultura, desenho, gravura, artes gráficas, cartaz) à literatura heterodoxa, à poesia livre, ao teatro, ao cinema<sup>560</sup>, à música<sup>561</sup>, ou ainda à prática política, à militância cívica, à filosofia existencial, à teoria social, à prática cultural. Veículos certos, nas suas enquadradas mensagens específicas, de uma afirmação convicta da relação íntima, interior, bi-interactiva, que deve haver entre experiência onírica e realidade. As obras surrealistas revelar-se-ão, tanto nas chamadas belas-lettras como nas belas-artes, textos poéticos de forte impacto e/ou exemplares imagens, expressando-se na mais diversificada panóplia de palavras e figurações visuais, fluindo em completa liberdade, arredias às mais elementares articulações lógicas e às mais disciplinadoras normas estruturantes da coerência conceptual.

---

<sup>559</sup> «O surrealismo baseia a sua experiência criativa na crença fundada e fundamentada da realidade superior de certas formas de associações espontâneas e automáticas anteriormente negligenciadas, na onipotência do sonho e da actividade onírica, no jogo desinteressado do pensamento. E tende com a sua prática a arruinar, de uma vez por todas, mecanismos psíquicos e substituir-se a eles na resolução de todos os principais problemas da vida». André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924.

<sup>560</sup> São considerados filmes surrealistas ou de alegada ambiência surrealista, a saber: *Entreacto*, de René Clair (1924), *La Coquille et le Clérique*, de Germaine Dulacy (com roteiro de Antonin Artaud) (1928), *L'Étoile de Mer*, de Man Ray (1928), *Un Chien Andalou*, de Luís Buñuel e Salvador Dalí, (1928), *L'Âge d'Or*, de Luís Buñuel e Salvador Dalí (1930), *Le sang d'un Poète*, de Jean Cocteau (1930), *L'Imitation du Cinéma*, de Marcel Mariën (1954).

<sup>561</sup> Composições de músicas surrealistas, são por exemplo, a música concebida por Martin Matalou para banda sonora do filme *Un Chien Andalou*, de L. Buñuel e S. Dalí. A obra foi estreada em registo de concerto apenas em 1996. Outros dois casos de composições musicais surrealistas são: *The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra*, de 1928, de David Florey, para aquele filme, composição de David Sawyer, ou *Paris qui Dort*, de 1925, filme de René Clair, composição de Yan Maresz. Na década de 20, nos idos certos do «surrealismo heróico», foram vários os compositores que foram influenciados pela estética da vanguarda: Bohuslav Martinu, André Souris, Edgar Varèse. E. Varèse explicitou mesmo a inspiração onírica da sua música sugestionada na sequência de sonhos que teve (como o caso *Arcana*). A Souris foi um camarada de lides artísticas de R. Magritte e formou com Paul Nougé a parceria da publicação de *Adieu Marie*. Germaine Taillefevre escreveu várias obras musicais tidas por surrealistas em Paris, pelos idos de 1948, o bailado *Magie*, as óperas *La Petite Sirene* (a partir do livro homónimo de Philippe Soupault) e *Le Maître* (a partir da obra de Eugène Ionesco), ou ainda as canções de recolhas populares, para textos de Claude Marci.

Serão reconhecidas como fundadoras e fundamentais para o seu rico imaginário peculiar as mais diversas fontes iconográficas, poéticas, retórico-literárias, saídas do mais interior e profundo inconsciente individual dos criadores, assim como do secular imaginário arquetípico colectivo dos povos. O Mundo, os mundos, os mais estranhos universos concebíveis, na sua estranheza mais insólita, serão celebrados, em obras de grande ineditismo, transfigurados em verbalizadas ou figuradas provocações bizarras, como “mundos às avessas”, vida ao contrário, realidade do “outro” lado, nas quais são banidas as regras “bem-comportadas” da moral burguesa conservadora dominante e onde triunfa um incondicionado desejo hedonista (seguindo sem freio o freudiano «princípio do prazer» contra o seu oposto «princípio da realidade»).

Em obras de sublime estranheza revelam-se, sem o mínimo pudor, as inibições e recalcamientos mais inconfessáveis e os objectos de desejo mais impulsivos, de modo obsceno, chocante, escandaloso, na ausência deliberada de qualquer censura e controle morais. Resultantes de uma deliberada desobediência desafiadora dos padrões institucionais e das regras estipuladas pelos cânones convencionais.

Obras em que se faz o culto da festa instintiva (dionisíaca), libertadora, embriagadora e dos momentos exaltantes de paixão, êxtase e entusiasmo. Obras em que se mostra um esoterismo desligado de qualquer transcendência metafísica-mística. Obras que alargam a nossa capacidade imaginativa, inventiva, fantasiadora, e potenciam reinvenções feéricas. Obras que conseguem ainda expressar um onirismo convincente, em que o sonho mais delirante se identifica cabalmente com a realidade mais prosaica e trivial.

O surrealismo pictórico é ainda uma prática que reflecte sobre a Pintura de todos os tempos. Sobre a Pintura e a sua própria memória. Uma revisita a algumas problemáticas e temas pictóricos do passado. Uma revisita atenta à dialéctica entre o sagrado e o profano. Uma citação histriónica da ambivalência frequente dessas duas realidades antropológicas, em que o processo referencial contém subtil iconoclastia: um sorriso crítico, misto de empatia e gozo irónico. Um retorno às origens da humana condição, aos rituais esquecidos, vistos agora com olhos laicos, lúcidos (e lúdicos). Uma pintura deslumbrada com a citação fabulosa do primitivo, do arcaico, do mítico, do sagrado. Das nossas mais ingénuas crenças, dos mais arcaicos costumes, dos mais pretéritos rituais, das mais antigas liturgias. Uma pintura com um

lúdico “cheiro de santidade”, que o mesmo é dizer: o «sagrado» visto com a deliberada distância de um cepticismo antropológico, todo subordinado a uma secularidade laica. Uma pintura memória, consciente de que há sempre um eco do passado na pintura do presente. Uma pintura a reassumir não só valores culturais internacionais, mas também vectores culturais nacionais e mesmo regionais, e a materializar plasticamente as muitas e exuberantes manifestações do *genius loci*. Pintura «glocal» (leia-se: fazendo pontes culturais entre o global e o local). Mas assumidamente cosmopolita: aberta ao diverso e à diferença, às razões do “outro” (dos muitos outros) e ao seu exotismo exuberante.

Uma Pintura povoada. Onde desfilam as pessoas vulgares e as mais desvairadas gentes, entes comuns misturados com entes imaginários, as personagens da rua em família com monstros e mitos caseiros, monstros públicos em convívio com beldades privadas. Uma pintura com a sabedoria simples das coisas e dos seres e dos aspectos patéticos ou anedóticos da vida, encenados num teatro do insólito. O bestiário da comédia humana numa formidável expressão de traço grosso, vernácula e caricatural. Toda a geral fauna humana. Com os seus costumes, vaidades, carnalidades, vergonhas, mundanidades, vícios, virtudes, angústias, euforias, medos, coragens, melancolias, audácias, desejos, prazeres, desprazeres, utopias, paraísos, enganos e desenganos! Uma pintura despudorada, que assume a sua identidade singular sem pejos, escrúpulos, inibições. Uma pintura também ilustrativa, narrativa, descritiva, exuberante, excessiva, directa, imediata. Porém enigmática, misteriosa, criadora de espirituosas charadas. Talvez também algo anedótica. Atenta. mas nem veneradora, nem obrigada! E com um encantador prosaísmo poético.

Pelo sentido insólito e inusitado das estranhas mensagens que se podem interpretar nas obras criadas pelo surrealismo (algo esotéricas, frequentemente ilógicas ou alógicas, irracionais, absurdas, insólitas, paradoxais, irónicas, poético-prosaicas, tragi-cómicas), serão frequentemente julgadas como provocadoras, amiúde chocantes, escandalosas, aos olhares neofóbicos reprovadores, espantados e desconcertados, de multidões de observadores leigos. Consideradas por eles como feias.

De entre os artistas e as obras mais relevantes do surrealismo cumpre salientar aqueles que mais terão contribuído para uma nova visualidade hodierna e para um acrescentado e polifacetado imaginário colectivo, adquirido nos anos 30 e 40 (a «era de ouro» do movimento) e das décadas seguintes, como influência

decisiva indesmentível, nas vanguardas subsequentes: Giorgio De Chirico, Paul Delvaux (1897-1994), Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955) e Hans Arp (1886-1966), René Magritte (1898-1967), Salvador Dalí (1904-1989).

Giorgio De Chirico é geralmente considerado um precursor directo da estética surrealista. Também conhecido como Népoli, foi um pintor italiano nascido na Grécia, naturalizado americano, que encarnou o espírito da chamada Pintura Metafísica. Foi a figura emblemática e o líder de um activo grupo artístico<sup>562</sup>, com uma marcante influência filosófica, que podemos filiar em pensadores da grandeza de um Immanuel Kant, de Arthur Schopenhauer ou de Friedrich Wilhelm Nietzsche. Ou ainda de Sigmund Freud. O grupo da Pintura Metafísica integrou ainda o seu irmão inteiro, que adoptou o nome artístico de Alberto Savínio (Andrea Francesco Alberto De Chirico, pintor como o seu irmão, mas também músico, compositor, escritor, ensaísta e jornalista, dramaturgo e cenógrafo), outros pintores italianos, Carlo Carrá (que tinha militado no Futurismo e no Cubismo, do qual é significativa afirmação de fealdade a ilustração *Antigracioso*, de 1916), Giorgio Morandi, ou o belga Paul Delvaux, entre outros. Foi desiderato desta corrente estética a fixação simbólica em expressivas representações figurativas, com directa referência alusiva ao ambiente da arte clássica antiga, explorando um sereno mas inquietante sentido estático, com a exuberante presença de modelos artificiais, e na comum recusa da expressão fugaz do movimento e da estética industrial ligada à modernidade icónica das máquinas (tão caras que foram para os futuristas). Foi reportório geral destes artistas um conjunto de cenas insólitas, retratando os aspectos mais estranhos e perturbadores da vida quotidiana, assim como a exploração de espaços inquietantes e desertos, de modo a criar um universo misterioso, enigmático. As características *soi-dizant* metafísicas dos cenários inventados pelos pintores do grupo poderão ser sugeridas pelas acentuadas sombras, pelas insólitas perspectivas e pelos grandes contrastes de luz e sombra. Pela praças vazias ou povoadas por poucas figuras ou por objectos misteriosos, onde ressalta a impressão de imensidade, de imobilidade, de solidão, de receio ansioso, de angustiada melancolia. Imagens misteriosas, enigmáticas, revelando algum sentido ilógico, nas associações aparentemente sem nexos imediatos. Sugestões de amargas alucinações, potenciadas pela luz razante e pelo esboço deliberado das perspectivas, reforçando a ideia de deslocamento insólito

---

<sup>562</sup>Em 1920 fundou a revista *Pittura Metafisica*.

e a sensação de irrealidade. Incorporação de elementos não usuais das canónicas naturezas-mortas: biscoitos, frutas, em encontros fortuitos com luvas, bolas, caixas, cabeças e bustos de gesso, réplicas de esculturas antigas clássicas, cenários, estruturas de madeira, palcos, adereços teatrais, edifícios com paredes vazadas de arcadas ou com fachadas cegas, pouco fenestradas, manequins, estátuas, colunas arquitectónicas, praças de grandes espaços vazios. Manequins anónimos em ambientes oníricos, de propositada fantasia. A geometria, os sólidos regulares, os traçados, as formas geométricas estruturais, as linhas coordenadas, cercando e definindo os espaços habitados pelos corpos estáticos de manequins. Presentes ainda os próprios instrumentos de medida e construção: compassos, réguas, esquadros. Um cromatismo denso, de negrimes, cores escuras, “tons surdos” e muito contrastados.

Giorgio De Chirico caracteriza a Pintura Metafísica como correspondendo à necessidade de superação e transcendência da crueza cinzenta e rotineira da vida, pelos sortilégios do sonho, pela estranheza do mistério, pelo hedonismo do prazer erótico, numa atmosfera que não deixa de ter alguma reflexão existencial eivada de um fundo de reflexão angustiada. Tradução eloquente de um universo iconográfico misterioso, enigmático, feito atmosfera rarefeita e ameaçante, plena de solidão, desencanto e melancolia, materializado num espaço caracterizadamente cénico-teatral, com tipificadas construções de uma artificialidade fantástica, nascida do delirante imaginário onírico do artista.

São exemplos de superlativas obras «metafísicas» de G. De Chirico: *O Enigma do Oráculo*, 1910, *O Enigma das Horas*, 1912, *A Grande Torre*, 1913, *Nostalgia do Infinito*, 1913 (outra grande torre com bandeirinhas no topo), *O Sonho Transformado*, 1913, *Ariadne*, 1913, *Melancolia da Bela Tarde*, 1913, *A Incerteza do Poeta*, 1923 (torso escultórico clássico em primeiro plano, acompanhado de um sugestivo elemento erótico – um cacho de bananas – numa superfície iluminada, junto a uma arcada em sombra, um comboio passando ao longe...), *Retrato Premonitório de Apollinaire*, 1914 (retrato do poeta ao modo de estátua de gesso, com óculos escuros, em primeiro plano, acompanhado com uma tábua com fôrmas para bolos e um estranho perfil como alvo, em segundo plano, a contraluz), *A Música do Amor*, 1914 (busto clássico em gesso, acompanhado de uma luva de borracha escarlate, pregada sobre uma tábua vertical, junto a um edifício de arcadas, ... em primeiro plano, equilibrando a composição, uma anódina bola verde), *Piazza d'Itália*, 1915, *Melancolia Outonal*, 1915, *O Astrónomo*, 1915 (uma insólita figura

sentada num paralelepípedo em primeiro plano de um palco de tábuas em perspectiva, figura metamórfica híbrida, meio anatómica, meio artificial, com a cabeça de um olho só desenhado numa forma ovalóide, tendo à frente, sobre um cavalete, um quadro negro com formulações perspécticas a traços brancos finos e quase indeléveis, e, no fundo do palco de tábuas um estranho edifício de paredes cegas, no chão de tábuas projecta-se a sombra de um vulto ausente da composição), *A Ansiedade da Vida*, 1915, *O Filósofo e o Poeta*, 1915, *A Conquista do Filósofo*, 1915 (intrigante natureza morta, com a boca de um canhão e duas alcachofras em primeiro plano, um segundo plano com um jogo espacial de luz e sombras e um edifício lateral sombrio onde pontua um relógio grande de parede), *O Regresso do Poeta*, 1915, *Inferno Metafísico com Biscoitos*, 1916, *Heitor e Andrómaca*, 1917, (num tablado de palco entre cenários rubros, dois estranhos manequins abraçados ... e suportados por frágeis e estreitas estruturas de madeira), *Melancolia e Mistério da Estrada*, 1917 (menina a correr com arco, a contra-luz, num espaço muito iluminado, entre dois edifícios de arcadas, um em plena luz, outro em sombra iluminada, com a sombra de uma estátua não presente no espaço visível), *O Grande Metafísico*, 1917 (uma esguia e alta construção precária, feita de ataúdes e instrumentos geométricos de madeira tendo no topo um modelo cego de alfaiataria, numa praça iluminada por luz razante, sombras inquietantes e um vulto solitário no horizonte, contrastando com a fachada branca de um edifício muito iluminada. A sua obra-prima é geralmente identificada: *As Musas Inquietantes*, 1917 (palco e tablado iluminados por luz espectral e ao longe um edifício monumental, referenciável, O Castelo Sforzesco de Milão, as torres coroadas de galhardetes ondulantes da ventania, arcadas em sombra, céus plúmbeos, ameaçadores de tempestade, escultura referenciável no espaço da sombra e em primeiro plano caixas de jogos muito coloridas, bolas, dois estranhos manequins, um deles com pedestal encimado por torso clássico, encimado este, por sua vez, de uma bola de treino de boxe, outra figura, modelo sentado, não identificável, com micro-cabeça em forma de topo de manequim).

Porém, nos últimos tempos da sua produção pictórica (que o próprio resolveu auto-nomear de «fase neo-barroca»), Chirico degradou significativamente a qualidade oficial e a inovação criativa que todos reconhecem na fase inicial da sua pintura. Foi considerada muito menos conseguida esta fase, conhecida que ficou sob a designação pejorativa de *periode vache*.<sup>563</sup>

---

<sup>563</sup>Traduzindo literalmente: «período avacalhado».



Paul Delvaux é outro grande pintor surrealista. Artista de nacionalidade belga, foi muito influenciado pelo sentido metafísico da pintura de De Chirico. Inicialmente um bucólico paisagista, depois ensaiando uma pintura entre os registos realista e impressionista, ainda influenciado nos anos 30 pelo expressionismo flamengo (Hjeronymus Bosch, Pieter Brueghel, Felicien Rops, James Ensor), depois pelas obras daquele citado líder da pintura metafísica. Começou a participar, nos fins dos anos 30, princípios de 40, em várias exposições colectivas de artistas surrealistas, ao lado de Salvador Dalí, entre outros grandes mestres, como o belga René Magritte.

P. Delvaux foi um artista de fértil imaginação, com uma pintura subordinada a um ambiente psíquico interior, de estranho mundo subconsciente, e com um registo iconográfico de um realismo de feição (algo) académica. Explorou temáticas de um erotismo obsessivo e exuberante, com uma recorrente fixação em situações enigmáticas e misteriosas, na materialização de um delirante mundo onírico muito pessoal, muito autoral. Ambientes de um arcaísmo marcado por representações de espaços urbanos insólitos, enquadrando edifícios clássicos antigos, ou estações de caminhos de ferro, em cenas nocturnas, com notável representação de luminosidade reflectida. Nas suas imaginadas praças deambulam espectros nus de mulheres-arcanos, multiplicadas musas arquetípicas sonhadoras. Ou seres metamórficos: nus femininos transformados em híbridos animal-vegetal. Atmosferas inquietantemente misóginas, em que no convívio encenado com as desnudas mulheres, representa os homens, varões antigos, trajando vestes formais finiseculares – sobre-casacas dos últimos idos do oitocentismo e primeiros do novecentismo. As personagens em pose estática, ar solene. Absortas, alheadas, abstraídas, alienadas. Ainda diversificando temas, pinta representações macabras de temas tradicionais, repletas de esqueletos animados. Pintor sombrio e sensual, autêntico “filho de Saturno”, Paul Delvaux enveredou por uma busca deliberada do ilógico e do insólito, munido de um apuro oficial e gráfico, de uma perfeição iconográfica inquietante, de surpreendentes imagens de estranheza, de pesadelo, de beleza bizarra. De um peculiar erotismo contemplativo e onírico.<sup>564</sup>

---

<sup>564</sup>Entre as mais relevantes obras de Paul Delvaux, estão a saber: *A Aurora*, 1937, *O Apelo da Noite*, 1938, *A Rua do Eléctrico*, 1938, *Pigmalião*, 1939, *Eco*, 1940, *O Homem da Rua*, 1940, *A Conversa* (entre um nu feminino e um esqueleto), 1944, *Vénus Adormecida*, 1944, *O Congresso*, 1944, *A Pacata Cidade*, 1944, *Esqueletos Grandes*, 1944, *Sirenes* (Sereias), 1947, *Leda*, 1948, *ECCE HOMO* (a descida da cruz com esqueletos), 1949, *A Crucificação* (de esqueletos, muitos ...), 1952, ou *Pequena Estação de Comboios Nocturna*, 1959, entre outras. Paul Delvaux foi outro dos artistas surrealistas que concorreram ao Concurso Público sobre o tema «Tentações de Santo Antão», de 1946. O dito concurso foi ganho por Max Ernst.

Outro grande artista considerado como *primvm inter pares* de entre os expoentes da vanguarda surrealista foi Max Ernst. Alemão, naturalizado americano, depois francês. Por via dos seus sucessivos exílios forçados.<sup>565</sup>

Filho de um professor e pintor amador, começou a aprender pintura copiando as nervosas pinturas de Van Gogh, revelando já uma sensibilidade expressionista. Foi ainda fauve, cubista e dadaísta. Em 1919 fundou o Grupo Dada em Köln, propondo um programa de grande radicalidade niilista, de destruição iconoclasta dos ícones, de recusa desobediente dos reportórios e ideais estéticos estabelecidos e dominantes à época. Considerados anacrónicos, obsoletos e decadentes. «A renovação total da arte, a partir da recusa categórica da lógica e da moral da burguesia dominante», lê-se em textos seus de agitação político-artística: os *Manifestos DADA* do grupo de Köln.

Artista prolífico e de imaginário muito inquieto e desconcertante, M. Ernst criou peças que até hoje continuam a chocar o(s) público(s) alargados, dos expectadores leigos e desinformados.<sup>566</sup>

Foi um cromatista livre e incondicionado, dado às mais contrastadas e audaciosas composições de cores brilhantes e não subordinadas ao tradicional envelhecimento pelo habitual tratamento das «patines» de vernizes escuros. Foi ainda um artista experimentalista, pioneiro criador das novíssimas técnicas da *collage* e da *frottage*.<sup>567</sup> Criou ecléticas composições de elementos planos e relevados e mesmo

---

<sup>565</sup>Foi soldado alemão na 1ª Guerra Mundial, mas foi considerado um inimigo da “Grande Pátria Alemã”, nos anos 30, pelo Nazismo. Perseguido pelo totalitarismo alemão da barbárie política dos anos 30, pela sua inquietação intelectual e consequente resistência aos pressupostos de censura ideológica e de afirmação retrógrada de uma «eugénica» Arte Alemã, subordinada a parâmetros ideológicos intoleráveis de um soberbo e arrogante mito racista imperialista: a Raça Ariana (dos “puros germânicos teutónicos”). Esteve representado, como era fatal, na célebre exposição (de exclusão e banimento) da Arte Degenerada (*Entartete Kunst*, 1937) organizada pela *nomenklatura* nazi. Foragido da barbárie do seu país, exilou-se em França e depois da ocupação nazi deste país, fugiu novamente tendo-se exilado finalmente nos USA, com o auxílio e protecção mecenática da milionária colecionadora de arte Peggy Guggenheim. Em 1948 conseguiu a cidadania americana, mas em 1958 retornou à Europa, naturalizando-se francês. Naturalidade derradeira de cidadão livre que era a sua, quando faleceu em 1976, em Paris.

<sup>566</sup>«O mais magnífico cérebro assombrado do mundo das artes», como a ele se referiu A. Breton, foi o criador de uma quantidade invulgar e diversificada de obras de estranho e misterioso significado. São algumas obras relevantes, a saber: entre os primeiros trabalhos, do último ano da década de 10 e das décadas de 20 e 30, *Aquis Submersus*, 1919, *Trophy Hipertrofiado*, 1919, *Pouca Máquina construída por Minimax Dadamax em Pessoa*, 1920, *Avião Assassino*, 1920, *O Chapéu faz o Homem*, 1920, *O Elefante de Celébes*, 1921, *Oedipvs Rex*, 1922, *Ubu Imperador*, 1923, *Doas Crianças sendo ameaçadas por um rouxinol* (pintura objecto), 1924, *A Santíssima Virgem castiga o Menino Jesus diante três Testemunhas, AB, PE e o Autor* (André Breton, Paul Éluard e Max Ernst), 1926, *Cidade Petrificada*, 1933, *Jardim como Labirinto Armadilha de Aviões*, 1936. Do período americano são já *Totem e Tabum*, 1941, *Napoleão na Selva*, 1941, *Tentações de Santo Antão*, 1946, obra que venceu um concurso criativo de 1946, a que concorreram vários outros artistas surrealistas.

<sup>567</sup>*Frottage*, do francês «*frotter*», em português «friccionar», é um artifício oficial conotado com as práticas de atelier surrealistas, método «automático» de produção de efeitos especiais artísticos, que foi utilizada inicialmente por Max Ernst, em 1925. O artista inspirou-se num antigo piso de madeira, no qual a textura, as marcas de veio das tábuas tinham sido acentuadas, em consequência de muitos anos de gasto sofrido por acções de atrito. Os padrões, conseguidos pelo natural envelhecimento, sugeriram-lhe motivos para estranhas imagens. Registou-os deitando folhas de papel sobre o chão, esfregando-as e marcando-as com pressão sobre a textura, com auxílio de um lápis macio. Depois variou o método com a procura de efeitos fortuitos surpreendentes, conseguidos pela justaposição pressionada de dois suportes, por exemplo duas telas, entre as quais espalhou aletoriamente tintas semi-líquidas de várias cores. Os efeitos conseguidos seriam depois aproveitados para terapias psicológicas – as

ainda objectos tridimensionais naquilo que mais tarde virá a ser designado por *assemblages*<sup>568</sup> em obras de grande ineditismo e arrojo técnico, plástico e artístico, que mais tarde viriam a ser designadas por *combine paintings* (Robert Rauschenberg), superando a tradicional fronteira entre pintura e escultura, criando objectos que combinam pintura bi e tridimensional, por meio da conjugação e «convivência» sobre um suporte comum de uma panóplia muito eclética de objectos, muitos deles retirados do seu habitual uso trivial quotidiano. O seu registo iconográfico balançou frequentemente entre uma figuração de grande estranheza e alguma incomunicabilidade abstratizante, rodeando a sua desconcertante mensagem de frequentes enigmas misteriosos. As suas esculturas também fazem uma mescla extravagante de elementos heteróclitos, peças mecânicas, objectos retirados da estrutura interna de automóveis, garrafas, blocos de cimento, tijolos, tudo moldado e fundido no bronze final.<sup>569</sup>

E o que figura na sua pintura? Imagens de um mundo onírico fantasista, muito próximo da iconografia fantástica. O artista associou, nas suas prodigiosas imagens efabuladoras, a par de provocações sacrílegas, fantásticos elementos demoníacos, absurdos uns, eróticos outros, fabulosos outros ainda. Com um nexó ancorado nas relações mentais do mais interior subconsciente, criador que é das formas que à vista desarmada se apresentam como não linearmente racionais. E tornados símbolos óbvios do seu subjectivismo e irracionalidade criativa. M. Ernst pressupunha sempre como origem imperativa de qualquer obra de arte viva e edificante, um estado anterior de vivência mental que poderíamos identificar como uma espécie de consciência crítica vigilante, muito próxima dos sortilégios enigmáticos dos sonhos. A obra como epifania onírica.

Obra fundamental dentro da prolixa e variada produção artística do autor, a vários critérios exemplar como registo memorial dos processos de revolução mental trazida pelo movimento surrealista, é a série de colagens a partir de gravuras (litografias e gravuras de metal a talhe-dôce) que intitulou *Uma Semana de Bondade*, 1933, constituída por 184 pranchas, retiradas de publicações ilustradas da década de

---

pranchas de testes psicológicos pictóricos de personalidade, em que é procurado obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do paciente testado, conhecidos que são por Testes de Rorschach, ou por Behn-Rorschach, ou simplesmente Be-Ro-Teste.

<sup>568</sup>*Assemblage* é o termo grego trazido para o léxico artístico por Jean Dubuffet em 1953. O termo é aplicado adequadamente a colagens heteróclitas com objectos e materiais tridimensionais. A prática artística da *assemblage* baseia-se no princípio eclético da incorporação alargada de elementos inusuais na obra de arte, segundo a «estética da acumulação» – qualquer tipo de material, por mais estranho e pouco usual pode ser incorporado na obra, no sentido de aproximar as imagens surpreendentes da arte com a vida, ela mesma.

<sup>569</sup>Entre as suas esculturas mais relevantes (e de maior escala) estão, por exemplo, *Bird*, 1924, *Oedipvs*, 1934, ou *Capricórnio*, 1948.

20.<sup>570</sup>Essa colecção de gravuras deve a sua eficácia icónica à virtuosa técnica empregue por M. Ernst, que cuidou, com a maior minúcia e pormenor, que as uniões conseguidas pela colagem ficassem imperceptíveis, com o objectivo óbvio de provocar uma mais eficaz ilusão óptica, de modo a provocar o “engano óptico” completo, criando assim uma surpresa e espanto desconcertado perante uma espécie de nova (e estimulante) realidade “outra”. E tendo sido o aspecto mais inovador dessa técnica inédita de colagem o romper com as fronteiras limitativas entre géneros e técnicas. Concretizou, portanto a criação intempestiva de um «objecto surrealista total», que veio superar a ideia redutora generalizada que considerava as produções da vanguarda estrita e essencialmente literárias. Max Ernst conseguiu, com esta excepcional obra serial de colagens, uma crítica iconográfica cáustica, controversa e subvertora, às anquilosadas e anacrónicas convenções sociais europeias do período tumultuoso entre as duas guerras mundiais.<sup>571</sup> Recortando uma série de imagens de ilustração de livros, jornais e revistas ilustradas populares desde os fins do século anterior até à data, o artista transformou lúdico entretenimento numa acção intelectual de reflexão, consciência crítica, questionamento, alerta e denúncia frontal. A colecção serial, que o próprio título irónico – *Uma Semana de Bondade* – pseudo-define cronologicamente, foi dividida pelos vários dias da semana dando origem a cinco opúsculos lançados em 1934. Forma de narrativa seriada, organizada como um diário iconográfico singular e estranho dos dias da semana.<sup>572</sup> Uma espécie de anti-*Génesis*, uma cosmogonia negativa (retrato contrário e sombrio, pessimista e nocturno, da existência mundanal), alinhada como contaponto, ao relato dos dias originais da criação do paraíso terreal, narrados no primeiro dos textos coligidos no designado «Antigo Testamento» bíblico: *Génesis*. Condensado fica, nessa obra, como teatro insólito, o lado negro das acções humanas, narrado, com a maior audácia figurativa pelos estipulados dias: desordem, caos, orgias, promiscuidades inesperadas, avatares estranhos, abencerragens, pesadelos, horrores, violência desmedida, ameaças, ódios expressos, insubmissões, revoltas surdas, blasfémia e

---

<sup>570</sup> Considerada uma das obras expoentes do surrealismo, foi exposta em várias metrópoles e centros artísticos, com grande estupor e escândalo, tendo inclusive sido censurada a sua exposição em Madrid, na Biblioteca Nacional, em 1936. Quatro das estranhas colagens não foram exibidas, sob a legação de blasfémia. Posteriormente, também as diversas publicações em livro da obra apenas contemplam 180 pranchas.

<sup>571</sup> A obra surgiu no auge exponencial do movimento surrealista, durante uma viagem que o artista fez, durante três semanas, em 1933, a Itália, mais precisamente ao Castelo de Vigoleno, na cidade medieval de Emília Romagna.

<sup>572</sup> *O Leão de Belfort* (35 colagens), *Água* (27 colagens), *Escuridão* (26 colagens), *Sangue* (29 colagens), *Riso do Galo* (26 colagens), *Ilha da Páscoa* (10 colagens), *Desconhecido* (27 colagens), distribuídas em sete dias.

morte. Essa meta-narrativa fantasiada, onírica, lúdica mas lúcida, espirituosa, ilustra o fascínio surrealista por uma geral histeria iconográfica libertadora.<sup>573</sup>

Outros importantes criadores surrealistas foram Joan Miró, Yves Tanguy e Hans Arp.

Joan Miró foi um pintor, escultor e gravador catalão, que estudou na Escola de Belas-Artes de Barcelona e na Academia de Gali, e que inicialmente foi muito influenciado pelo fauvismo e dadaísmo, e por alguma produção artística da Escola da Bauhaus e do seu professor Paul Klee, tornando-se depois num destacado artista surrealista,<sup>574</sup> o mais originalmente “regressivo” de todos os pintores surrealistas, com uma aproximação “encantada” pela iconografia esquemática das crianças. Com um imaginário muito próximo da ingenuidade da «arte infantil»,<sup>575</sup> Miró inaugura uma linguagem imagética singular, de recorte muito autoral, cujos símbolos de grande síntese utilizados remetem para a exuberância fantasista-ingénua do imaginário pueril.<sup>576</sup> Com uma espontaneidade criativa insoburdinada à complexidade das questões costumeiras da psicanálise, que subjugarão outras vontades intelectuais surrealistas. A sua arte caracteriza-se por uma simbólica de maravilhosos absurdos, provenientes de uma efabulada «terra do nunca», feita de vivas cores primárias, organizadas ludicamente com a mesma seriedade genuína das brincadeiras da meninice.

Yves Tanguy foi um pintor francês naturalizado americano, caracterizado por um estilo único, de subjectividade extremada, com um recorte muito autoral e facilmente identificável. Um obsessivo paisagista, criador de paisagens irreais, de ambientes abertos e aéreos, de fantasiosa concepção de espaços e abertura a lonjuras perspécticas, de uma estranheza fantástica e misteriosa.

---

<sup>573</sup> Uma narrativa que se apoia unicamente numa singular colecção imagética converte-se, pela audácia criativa de M. Ernst, na obra máxima do chamado romance-colagem.

<sup>574</sup> A sua primeira manifestação identificadora empenhada com o surrealismo coincidiu com a 1ª Exposição Surrealista de 1924, na qual esteve representado.

<sup>575</sup> As primeiras obras da «estética miró» foram *Maternidade*, 1924, *Terra Lavrada*, *Montroig*, *Tarragona*, 1924, *Paisagem Catalã*, *o Caçador*, 1924, *O Carnaval do Arlequim*, 1925, ou *Interior Holandez*, (a partir da obra seiscentista *O Tocador de Alaúde*, de H. M. Sorgh), 1928. Ainda mais subsidiárias de um óbvio espírito naïf infantil são *Person throwing stone at a bird*, 1926, *Dog barking at the Moon*, 1926, *Caracol, mulher, flor e estrela*, 1934, *Mulher e pássaros ao amanhecer*, 1935, *Femme et chien devant la Lune*, 1936, *Head of a Woman*, 1937, *Painting of Rooster, Le Coq* (O Galo), 1940, *The Escape Ladder*, 1940 e *People and dog in front of the Sun (upside-down figures)*, 1949.

<sup>576</sup> Paradigmática deste sentir lúcido, arremedo do olhar primordial das crianças, é a sua mais conhecida e radiante obra – *Números e Constelações em Amor com uma Mulher*, 1941. Explorou também a mesma temática simbólica e gramática de estilo elementar em cerâmica, em objectos e esculturas de pequenas dimensões (magníficas e surpreendentes pequenas esculturas), em escultura pública (de monumentais proporções é a sua escultura cerâmica policromática *Mulher e Ave*, colocada um ano antes da sua morte, 1982, no Parc del Escorxador, também conhecido por Joan Miró Parc, de Barcelona), em artes gráficas, em gravura e cartaz (muito conhecido é o cartaz de apoio à «luta actual» de república espanhola, de 1936, *Aidez l’Espagne, l’fr.*), em ilustração de obras literárias.

Y. Tanguy foi o único estrito paisagista da vanguarda (não contando com algumas episódicas paisagens aéreas de Salvador Dali). Foi o criador de um surrealismo de mediata «arte-fonte», de distante comunicabilidade e enigmática referencialidade. Um contemplativo inventor de paisagens abstractizantes, pouco representacionais, mas de verosímeis noções espaciais, povoadas com estranhas formações compósitas de elementos orgânicos, com óbvia sugestão biomórfica, subordinados a um ilusório sistema lumínico de fidedignas sombras. São ambientes claramente alienígenas, registados com um olhar intrigante, pintados com uma paleta de cores inicialmente contida, mas de nítida definição óptica, abrindo depois a sucessivos contrastes vivos da cor, preenchidas por um consistente sistema pessoal de formas, algumas munidas de ameaçadoras pontas cortantes.<sup>577</sup> São-lhe apontadas, pelos especialistas, influências certas de Giorgio De Chirico, de Roberto Matta e de Wolfgang Paalen.

Hans Arp (ou Jean Arp), foi um artista alemão naturalizado francês. Antigo estudante de artes no Kunstschule, de Weimar (1905/1907) e na Académie Julian, de Paris (1908/1912). Em 1915 muda-se para Zurich, Suíça, para tirar proveito da neutralidade helvética e militar na vanguarda dadaísta. Foi o fundador do movimento Dada de Köln, em 1916. Em 1925 junta-se a um grupo de irrequietos surrealistas, saídos como ele do movimento Dada, expondo colectivamente em Paris e noutras grandes cidades.<sup>578</sup> É o mais abstracto de todos os surrealistas, mas, porém, ancorado referencialmente em orgânicas formas biológicas. Mais tarde fundará o seu próprio movimento, que designou «Abstraction-Création». J. Arp criou em 1930 as primeiríssimas obras artísticas inter-activas, relevos manipuláveis à maneira de *puzzles*, que os espectadores fruidores das suas obras podiam montar e remontar em inteiro livre-arbítrio lúdico e criatividade. As suas obras revelam uma evidente depuração formal, mas que não deixa de revelar alguma cumplicidade referencial, conseguida na rotundidade bizarra de volumes biomórficos.<sup>579</sup> Divulgou a sua obra,

---

<sup>577</sup> Considerada a sua obra-prima a pintura *Divisibilidade Indefinida*, 1942. São outras obras relevantes, a saber, *The Storm (Black Landscape)*, 1926, *Paisagem Surrealista*, 1927, *The Dark Garden*, 1928, *Out of the Blue*, 1929, *O Ponto de encontro das Paralelas*, 1935, *O Geómetra dos Sonhos*, 1935, *L'Extinction des Espécies*, 1936, *Day of Inertia*, 1937, *Tédio e Tranquilidade*, 1938, *The Furniture of Time*, 1939, *A Terra e o Ar*, 1941, *The Palace of the Windowed Rocks*, 1942, *Through Birds, Through Fire, but not Through Glass*, 1943, *My Life White And Black*, 1944, ou *Hands and Gloves*, 1946.

<sup>578</sup> Expôs na Grande Exposição Dadaísta de Köln, em 1920 e ainda nos anos 20 e 30 nas galerias Berheim-Jeune, Prís, Der Sturm, Berlim.

<sup>579</sup> São obras relevantes da sua produção de dadaísta e surrealista, a saber: *Forma* (madeira pintada), 1914, *Torso Umbigo* (madeira natural), 1915, *Flor Martelo* (madeira pintada), 1916, *Collage conforme as leis do acaso*, 1916, *Máscara de Pássaro* (madeira natural), 1918, *Constelação de formas brancas sobre fundo cinzento* (madeira pintada), 1924, *Garrafas Umbigo*, 1926, *Lábios e Espelho de Mão* (madeira pintada), 1927, *Homem, Bigode e Umbigo*, 1928 ou *Mão-Pé*, 1936.

distribuída por esculturas, relevos, pinturas, desenhos, colagens, gravuras e experiências textuais, em inúmeras mostras públicas.<sup>580</sup> Foi ainda um irrequieto cultor das belas-lettras, tendo escrito e publicado ensaios e poesia. Colaborou em diversas publicações de conteúdo vanguardista, tanto dadaístas como surrealistas, com poemas e ilustrações *collages*. Em 1942 fugiu da sua casa, em Meudon, para escapar à ocupação alemã, tendo-se refugiado em Zurich até ao fim da guerra. Faleceu em Basileia, em 1966.

Caso particular é o de um outro genial artista surrealista, René Magritte. René François Ghislain Magritte foi um artista belga, o principal pintor surrealista de uma região de tão antigas e consagradas tradições artísticas pictóricas, a Flandres.<sup>581</sup> Actualizado nos reportórios, mas merecedor da fama antiga. Com um discreto e sorumbático aspecto de funcionário público, de sóbrias vestes escuras e chapéu de coco, escondendo, de modo *sui generis*, um espírito explosivo, de grande visionarismo e imaginação desvairada.

Aluno da Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, trabalhou desde muito cedo, primeiro numa fábrica de papel de parede, depois como designer de publicidade, autor de cartazes e anúncios, a par com uma inicial experimentação criativa pictórica de influência expressionista. Acumula as actividades desses trabalhos precários, que lhe dão uma experiência visual que lhe será útil mais tarde, até aos vinte e oito anos, quando um contrato oportuno com a galeria Le Centaure, de Bruxelles, lhe determina a vocação artística e a prática exclusiva de uma autónoma e superlativa carreira de pintura criativa.

Atento às recentes manifestações inovadoras das vanguardas parisienses, cria a sua primeira pintura surrealista, *Le Jockey perdu*, em 1926. No ano seguinte apresenta a sua primeira exposição individual, na já citada galeria. Por esses anos conhece e torna-se amigo dos poetas surrealistas mais relevantes, André Breton e Paul Éluard, e do pintor dadaísta (depois *compagnon de route* surrealista) Marcel Duchamp.

Poeta da transfiguração, poeta das imagens, poeta do visível, René Magritte é o representante máximo do que poderemos definir como um *surrealismo trompe*

---

<sup>580</sup>Em 1949 mostra pela primeira vez a sua obra individualmente na sua 1ª Exposição Individual na Galerie Buchholz, Paris. Em 1950 concebe um mural para o Graduate Center, Cambridge e para o Edifício Sede da Unesco, em Paris. A sua consagração internacional é feita em duas grandes exposições antológicas, a Retrospectiva no MoMa, de New-York em 1958 e a Antológica do Musée Nationale de l'Art Moderne, Paris, 1962.

<sup>581</sup>A par do conterrâneo Paul Delvaux, também surrealista, as duas referências incontornáveis da modernidade artística belga.

*l'oeil*, um surrealismo (muito) realista, próximo do realismo mágico, ou da pintura metafísica de Giorgio De Chirico. Denuncia ainda alguma influência das obras iniciais e mais figurativas de Max Ernst.

A imagética de R. Magritte releva de um pensamento visual que se concentra num universo próprio e peculiar de objectos comuns, mas por ele tornados de relevância singular, transpostos em imagens de tipo fotográfico, com rigorosa definição de imagem e perfeita nitidez visual. A banalidade trivial dos cenários habituais quotidianos, é objecto de espirituosas recriações estéticas, sem mais-valias de significação para além da aleatória junção de coisas comuns, mas que não são usualmente associadas. Junção para nós enigmática. Questionando eficazmente o nosso entendimento imediato e óbvio do que estamos a ver.<sup>582</sup>

As imagens poéticas de Magritte operam uma metalinguagem: a transfiguração conseguida faz surgir um acrescentado sentido misterioso aos simples objectos seleccionados, sabiamente enfatizados, postos deliberadamente em especial destaque, diante do nosso espanto desconcertado, despertando em nós um leque polissémico de significações conducentes a novos nexos e a questionamentos indagadores, que nos ajudam a superar a nossa saudável incapacidade de absorver pacificamente a irracionalidade atávica das nossas vivências mais triviais. E acordam em nós o inevitável curto-circuito desestabilizador do raciocínio rotineiro feito tédio e fadiga continuada, numa operação de refundação de um pensamento incondicionado, inventivo, libertador, abrindo a novas energias, numa jubilante espécie de alforria psico-criativa, que faz ver o mundo das coisas demasiado familiares com um novo olhar. Com olhos de novo espantados e abertos ao desconhecido e aos constantes paradoxos da realidade envolvente. Uma limpeza do cansaço pelo que estamos demasiado habituados a ver, por um desassossego que desequilibra e agita o torpor continuado da nossa visualidade tradicional, num desperto acordar de um olhar sonolento que já quase deixou de ver.

A pintura de R. Magritte processa-se em torno da surpresa e da curiosidade acrescentada às relações que as coisas tecem entre si, criando um alargado «possível» de um campo aberto de significações. As coisas que habitualmente povoam a espuma dos dias que passam tornam-se imperativamente presentes, sem alteração detectável. Mas, contudo, descobre-se uma distância intransponível entre a coisa e a sua directa

---

<sup>582</sup>Os objectos banais, triviais, comuns, familiares aos nossos olhos, são eleitos como possibilidades de sublime criação estética inédita e inovadora. Superlativa sublimação, que mais tarde inspirará muita da formulação iconográfica da Pop-Art, ainda que sem a lógica serial dessa sensibilidade ou o sentido de eleição dadaísta dos *ready-mades* de Marcel Duchamp.



representação, entre referência e referente, na exteriorização da relação conceptual que divide o universo das coisas do da sua referência icónica (ou mesmo do seu signo linguístico). «*Ceci n'est pas une pipe*» é o exemplo paradigmático: a imagem de um cachimbo não é um cachimbo. As suas imagens interrogam a dupla pertença do objecto ao espaço real e à sua alusão figurativa pelo ícone. Os seus quadros são pensados semioticamente. E é neste vai-vem entre imagem e coisa que reside a força inventiva maior desta obra singular. É esse o seu sentido mais insólito, porque completamente inédito.<sup>583</sup>

A pintura de René Magritte é uma pintura bizarra, baseada na atitude inédita de representar, de modo fidedigno e verista, mas estranhamente irreal, o inverosímil encontro fortuito de objectos em situações improváveis. Tudo registado com um sentido realista minucioso, fidedigno, rigoroso, de grande ilusão. Tudo subordinado a uma atitude poética e contemplativa. E a um subtil questionamento filosófico veiculado pelas metafóricas iconografias inventadas pelo artista. Pintura a meio caminho entre uma sofisticada erudição visual e uma imediata leitura iconográfica popular, entre a inspiração da pintura clássica do passado e a alegre jovialidade da pintura que anos mais tarde, já em nossos tempos consumistas, moveu o movimento da Pop-Art. Um campo ideal para uma apelativa e eficaz iconologia de eventual uso publicitário.<sup>584</sup>

O real, ou aquilo de que temos consciência como tal, pode ser (e é, não raras vezes) perspectivado de vários e díspares olhares. E o olhar de Magritte é mais um que nos mostra a irrealidade vivida no mundo real, apresentando uma evidência imaginal dessa irrealidade de que quase não nos damos conta, embora nos seja tão próxima. Magritte não imagina o invisível, mas antes dá a ver o «outro lado» do visível. Ao não pretender dar uma resposta de explicação cabal do mundo, mas antes rodeando-o de perguntas (inquieta). Feitas de um modo poético, por intermédio da familiaridade do visível tornada estranha, pelas suas “artes mágicas”.

Os obsessivos homens (anónimos) de trajas formais e chapéus-de-coco são a bizarra forma emblemática de afirmação identitária da sua muito criativa pintura. Mesmo quando as suas auto-referências fisionómicas são escondidas por uma

---

<sup>583</sup>René Magritte revela um interesse muito grande pela exegese semiótica e pelas investigações linguísticas de um filósofo como Michel Foucault, o celebre autor de *As Palavras e as Coisas*. Ou por linguistas como Ludwig Wittgenstein ou Roman Jakobson. Exemplo que fará uma posterior influência directa no artista conceptual Joseph Kosuth, na sua célebre instalação *Uma e Três Cadeiras*.

<sup>584</sup>As ambiguidades e paradoxos desconcertantes das suas cenas, as suas ideias convertidas em espirituosas imagens, condimentadas que são com um insólito sentido de humor, foram muito utilizadas em citações várias da publicidade, nas últimas décadas do século XX.

simbólica maçã do Éden terreal, ou quando multiplicados caem de um céu limpo, qual chuva insólita de apurados funcionários cinzentos. Outras fixações icônicas serão simples objectos do quotidiano, instrumentos comuns, chapéus de coco e trajas cinzentões (de anónimos “zé-ninguéns”), torsos femininos, castelos, paisagens urbanas, rochas, janelas, metamorfoses de animais em vegetais e vice-versa. Surpreendentes paradoxos visuais, anomalias de imediata leitura, absurdos de incrível aspecto verista, encontros improváveis de objectos comuns, joviais e lúdicos jogos de escalas, retratando a estranheza que se oculta na irrealidade quotidiana, que é pressentida com sageza e explorada retoricamente com um eloquente impacto de ilusão óptica. Uma pintura de registo metafórico, expresso em imagens insólitas, tratadas com um minucioso sentido verista, utilizando processos ópticos ilusionísticos, na procura do máximo contraste entre um rigoroso tratamento objectual e espacial realista e uma irreal atmosfera cénica. Um conjunto iconográfico paradoxal.<sup>585</sup>

---

<sup>585</sup>De entre as suas mais relevantes e conhecidas obras destacamos: *A traição das imagens* («ceci n'est pas une pipe»/isto não é um cachimbo), 1924, (uma muito conhecida destriça semiótica figurada e legendada entre a referência icónica e o referente que lhe dá origem), *O assassino ameaçado*, 1927, (enigmática serenidade tensa de uma cena trágica de um assassinato, observada por testemunhas – uma literal referência a um obra semelhante de Max Ernst) *Le Chateaux des Pyrénées* (*The Castle of Pyrenees*), 1933, (um castelo lítico sobre um enorme rochedo sustentado de modo irreal num céu aberto e com algumas núvens, sobre uma paisagem marítima), *La condition humaine* (*the human condition*), 1933, (uma janela com os respectivos reposteiros, aberta para uma paisagem, reproduzida fidedignamente numa tela sobre um cavalete), *O Cair da Tarde*, 1933, (citação da sua própria obra *la condition humaine*, em que a paisagem em pleno sol vespertino se reproduz nos estilhaços de vidros da janela partidos, que jazem no chão do compartimento), *La réponse imprévu* (*the unexpected answer*) 1933, (uma porta vulgar tendo a superfície central recortada com a silhueta de um personagem ausente), *Le viol* (*the rape*), 1934, (um totso feminino apresentado como se fora uma face) *Le modèle rouge* (*the red model*), 1935, (também chamado «a condição humana da existência», sobre um chão de terra batida e pequenas pedras, um par solitário de botas com as biqueiras transformadas em pés, em frente de uma parede de tábuas de madeira muto texturadas e com nós, um comentário existencialista desencantado), *L'invention collective* (*collectiv invention*), 1935, (uma sereia «ao contrário», um jovial jogo de inversão da mítica imagem metamórfica, deitada na areia de uma praia, frente à imensidão do mar: duas pernas bem torneadas, o ventre e o sexo de uma mulher terminando no topo com o meio corpo escamado de um peixe), *La philosophie dans le boudoir*, 1937, (uma camisa de dormir de senhora tendo visíveis os seio e o ventre, pendurada num cabide, à frente de uma texturada parede de tábuas de madeira e, em primeiro plano, dois sapatos de salto alto com biqueiras de dedos dos pés), *La reproduction interdite* (*not to be reproduced*), 1937, (personagem de costas frente ao seu anti-reflexo no espelho), *Perspectiva I: Madame Récamier d'après David*, 1950, (paródia com um caixão reclinado a partir do célebre quadro de 1800 de Jacques-Louis David), *Perspectiva II: o Balcão de Manet*, 1950, (paródia com três caixões a partir da obra homónima de 1869 de Edouard Manet), *L'empire des lumières II* (*the empire of light II*), 1950, (paisagem de luz ambivalente, em contraste irreal: casa e vegetação nocturnas com iluminação eléctrica, com um céu completamente diurno), *L'explication* (*the explication*), 1952, (natureza-morta metamórfica: uma garrafa de vidrom de vinho, acompanhada de uam cenoura e de uma outra garrafa terminando em forma e cor de cenoura), *Les valeurs personnelles*, 1952, (magnífico jogo de escalas: num interior doméstico com parede aérea de nuvens, um pente gigante sobre uma cama, um armário roupeiro de espelhos, com um pincel da barba gigante sobre ele, um chão de soalho coberto com dois tapetes e em primeiro plano um fósforo, um copo de vidro e um sabão, todos gigantes), *Le chambre d'écoute* (*the listening room*), 1953, (uma maçã gigante ocupando todo o espaço de um quarto, dando uma imediata sensação de claustrofobia), *Les amants* (*the lovers*), 1953, (um casal beijando-se, com as cabeças envoltas com panos brancos), *Golconda*, 1953, (numa paisagem urbana chovem «magrittes», hirtos personagens de sobretudo escuro e chapéu-de-coco – «it rain's cats and dogs»), *As férias de Hegel*, 1958, (sobre fundo neutro de cor brique, um guarda-chuva preto e sobre ele um copo de vidro com água – espécie de tentativa de figuração espirituosa da ideia de dialéctica), *Quarto de escuta*, 1958, (maçã gigante ocupando claustrofobicamente todo o espaço de um compartimento), *La légende dourée* (*the golden legend*), 1958, (através de uam janela podem ver-se nove pães franceses – «baguettes» levitando num céu limpo), *A sepultura dos lutadores* (*le tombeau des lutteurs, the wrestler's tomb*), 1960, (uma rosa rubra gigante ocupando todo o espaço de um compartimento), *Isto não é uma maçã* (*ceci n'est pas une pomme*), 1961, (uma revisita ao tema *a traição*

E em tempos derradeiros, à semelhança do seu émulo Giorgio De Chirico, também René Magritte logrou produzir, na sua fase tardia de 1943/44 até 1947/48, um terminal *periode vache*, em que pintou várias obras de menor valia, mas de assumido tom provocador de um estilo livre *fauve*, cru, grosseiro e tosco. Teve a sua consagração internacional nos USA, na década de 30, generalizando-se o conhecimento da sua pintura, por via da sua vocação empática de «arte fonte» a todo o mundo culto, no início dos anos 60.<sup>586</sup>

Resta-nos, por último, registar alguns comentários mais circunstanciados sobre o artista surrealista mais carismático e influenciador da modernidade cultural última: Salvador Dalí. Um artista surrealista incontornável. Porque, para o generalizado conhecimento comum, é indissociável esse movimento, essa importante vanguarda artística, uma das mais influentes correntes novecentistas, da prolixa obra daquele pintor genial, tal foi o impacto das suas estranhas e bizarras telas e do poder de identificação delas com o mais genuíno espírito surrealista, segundo opinião geral. Ainda que saibamos que o mesmo foi expulso do grupo fundador parisiense. Não terá deixado de seguir muitos dos desideratos estéticos e artísticos postulados pela vanguarda, ainda que saibamos que divergiu radicalmente das atitudes políticas e ideológicas de todos os outros vanguardistas do movimento.

As obras de arte de Salvador Dalí parecem criadas como por sorte de uma magia demiúrgica, intuitiva e sábia. Mas o artista apenas pretendeu renovar a nossa visão limitada da realidade envolvente, ciente de que o que baptizamos de realidade representa uma ilusão talvez maior do que a do mundo dos sonhos. O seu verdadeiro alcance referencial, por via da sua genial capacidade de criar mimetismo ilusionista, consistiu essencialmente em alargar de modo considerável, a uma alargada multidão de leigos (em sofisticação iconográfica), o espectro da sua limitada visão da realidade. Uma estranha forma de se afirmar como «arte-canal». Contribuindo, com

---

*das imagens*, agora com uma maçã), *Mania das grandezas* (ou *Delírios de grandezas*), (um corpo feminino cortado em três secções com tamanhos diferentes empilhadas, com um fundo aéreo feito de nuvens e sugestões de cubos azuis; R. Magritte reproduziu a ideia numa escultura de bronze, 1967), *Les grâces naturelles* (*the natural graces*), 1963, (metamorfose de verdes elementos vegetais que se transformam em aves), *Le fils de l'homme* (*the son of man*), 1964, (um alegado auto-retrato de sóbrias vestes escuras, camisa branca e gravata vermelha, com chapéu-de-coco, com uma maçã verde em frente à cara, anulando-lhe a fisionomia num deliberado anonimato desejado), ou ainda *L'homme au chapeau melon* (*the man in the bowler hat*), 1964, (o recorrente personagem anónimo de chapéu-de-coco, fato escuro e gravata, com as feições encobertas por uma pomba branca, novamente uma alusão bíblica).

<sup>586</sup>Em 1936 expôs em New York em várias galerias de arte de vanguarda e mais tarde, em 1965, tem a sua primeira grande consagração no MoMa, com uma grande exposição retrospectiva, que irá influenciar muitos artistas alinhados no movimento da Pop-Art. Em 1988 realizou-se uma importante exposição retrospectiva na galeria Isy Brachot, de Bruxelas, graças à colaboração de colecionadores belgas, americanas e de outras nacionalidades. Em 1992 organizam-lhe uma grande mostra póstuma de grande consagração – a Exposição Retrospectiva Antológica, no Metropolitan Museum of Art.

um verdadeiro sentido substantivo, para a alegada «sobre-realidade», proposta pela vanguarda a que deu o seu superior, incontornável (e inestimável) contributo criativo. E não deixou de referir ser “a sua verdade”, afinal “o seu olhar”. Como sustentou na sua autobiografia: «todo o criador pinta a cosmologia de si mesmo, a sua singular cosmovisão».<sup>587</sup> A partir deste postulado, comenta o artista que lhe tocou a ele próprio, como particular destino criativo, imortalizar com a simbologia impressiva dos ícones, a era que definiu, com alguma perspicácia, como «atómica e freudiana» (numa homenagem dupla a dois grandes criadores de rupturas epistemológicas nos seus domínios de conhecimento – Albert Einstein e Sigmund Freud), o «seu» século XX, o mais turbulento, veloz, contraditório, violento, mas, também apaixonante, da história da humanidade. E superar, do modo mais histriónico e exuberante que conseguir, a crescente incomunicabilidade da arte dos tempos mais recentes, generalizadas que são as formas abstractas visuais das obras de muitos artistas seus contemporâneos. Dali irá contariar energicamente esse alegado sentido de «comunicabilidade zero» de tantos outros e afirmará mesmo: «Somos famintos e sedentos por imagens concretas. A arte abstracta terá sido boa por uma única coisa: restaurou a exacta virgindade da arte figurativa»<sup>588</sup>

Autor de *A Persistência da Memória*, 1931,<sup>589</sup> e de tantas outras geniais criações insólitas, inesperadas e surpreendentes. Desde as mais precoces obras de pendor surrealista, fins da década de 20 (após tirocínio artístico fugaz por um impressionismo juvenil, pelo fauvismo e pelas estilos iniciais do século XX, da *arte-décô* à *art-nouveau*, do fauvismo ao cubo-futurismo), às consideradas últimas «bem sucedidas» pinturas, dos anos finais da década de 40 (com raríssimas excepções posteriores), a saber: *O mel é mais doce que o sangue!*, 1927; *Aparelho e Mão*, 1927; *Composição surrealista baptizada «pele de galinha inaugural»*, 1928; *O enigma do desejo – minha mãe, minha mãe, minha mãe ...*, 1928; *O grande masturbador*, 1929, (que bem mais rigorosamente se deveria titular «aproximação ao *felatio*»); *Pão francês médio («baguette») com dois ovos a cavalo tentando sodomizar um bocado de pão (carcaça) português*, 1932; *O espectro do «sex-appeal» (observado pelo Dali*

---

<sup>587</sup>S. Dali, *A Vida Secreta de Salvador Dali*, 1942. Também afirma nessa mesma auto-biografia: «Acredito que o momento certo estará perto, quando (...) eu conseguir sistematizar de tal ponto a confusão e o paradoxo, que poderei contribuir para a total descrença da realidade tradicional com que apreendemos o mundo real». E ainda: «É preciso provocar sistematicamente a confusão. Isso promove a criatividade. Tudo aquilo que é contraditório gera vida.»

<sup>588</sup>S. Dali, publicado na Revista *Minotaure*, 1933.

<sup>589</sup>Soberba tela do acervo do MoMa, de New-York, com os relógios que se derretem e escorrem como queijos amanteigados, «*camembert* ao sol», tendo como fundo a paisagem identificável com a dos seus lugares familiares: Cadaqués e Port-Ligat, na sua Catalunha natal.

*menino vestido de marinheiro*), 1934; *O cavaleiro da morte*, 1935; *Girafa em chamas (com personagem cheia de gavetas e com línguas lombares suportadas por muletas)*, 1936; *Móvel antropomórfico (ou armário antropomorfo com gavetas)*, 1936; *Canibalismo outonal (ou ... de outono)*, 1936/1937; *Construção mole com feijões cozidos (ou Premonição da Guerra Civil)*, 1936; *Sono (ou O Império do Sono)*, 1937, (inspirado no rochedo dito do sono, no Cabo Créus); *O rosto da guerra*, 1940; *Jovem virgem auto-sodomizada pelos cornos da sua própria castidade*, 1954, (uma provável homenagem a Marcel Duchamp e à sua obra parodiada: «*la mariée mise à nue par ces celibataires mêmme*»); *Rosa Meditativa*, 1958 ( aproximação ao reportório magritteano); ou ainda *Gala nua de costas*, 1960 (homenagem dupla a Man Ray e Jean-August Dominique Ingres). Concorreu ainda a vários prémios em competição com os seus pares.<sup>590</sup> Foi ainda um prolífero ilustrador de inúmeras obras da grande literatura.<sup>591</sup>

É seguramente considerado o expoente máximo do surrealismo pictórico. E também, a par, o criador do que é considerado o grande contributo «teórico» para o movimento, assim julgado e admitido pelo seu mentor ideólogo, André Breton: o seu peculiar *Método Paranoico-Crítico*<sup>592</sup>, discurso teórico que pode, sem grande erro

---

<sup>590</sup>Em 1946 Salvador Dali correspondeu a um concurso sobre o tema «Tentações de Santo Antão» (ou de Santo António Abade do Deserto), com um óleo sobre tela (hoje em dia do acervo dos Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles). Esta obra de Dali surgiu no contexto de um concurso público lançado pelo produtor americano Albert Levin, como uma espécie de citação ficcional actualizada da obra de Gustav Flaubert: *Tentações de Santo Antão*. Concorreram vários artistas surrealistas para o dito concurso com o objectivo de conceber um inédito cartaz publicitário, no qual participaram, para além de S. Dali, Max Ernst, Leonora Carrington, Dorothea Tanning e Paul Delvaux. O júri que decidiu sobre a atribuição do prémio do concurso era composto por Marcel Duchamp, Alfred H. Barr Jr. e Sidney Janis. O prémio acabou por ser atribuído a Mas Ernst.

<sup>591</sup>Ilustrou, de modo genial, obras literárias clássicas como a *(Divina) Comédia*, de Dante Allighieri, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes y Saavedra, *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabellais, ou ainda os *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, dito Conde de Lautreamont.

<sup>592</sup>O *método paranoico-crítico*, divulgado em escritos avulsos publicados por Dali, entre os anos de 1930 e 1939, foi uma surpreendente proposta exegética paralela, elaborada pelo pintor para interpretar o seu processo inventivo de criação imagética, em que afirmava encontrar um aspecto interessante na paranoia: a habilidade que ela transmite ao cérebro para intuir e perceber espontaneamente relações insólitas, inusuais, surpreendentes e estranhas, entre objectos que racionalmente não se encontram aparentemente relacionados e acelerar o mecanismo de associação de ideias. Um «método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objectividade crítica e sistemática das associações e interpretações de fenómenos delirantes». É neste processo metódico que sustenta as imagens criativas de dupla leitura e as metáfrases icónicas (e poéticas), convenientemente acompanhadas pela sua consciência crítica activa, pela análise das percepções observadoras imediatas, em que os objectos projectam um mínimo de significado icónico mecânico, de operação de retina, do qual a mente evoca, sugere e organiza imagens fantasmas que são resultantes de nexos inconscientes. Ao inserir deliberadamente imagens ambíguas, de dupla leitura nas suas obras, pretendia (e conseguiu com assinalável êxito) mostrar que toda e qualquer interpretação é resultante de um delírio de reconhecimento do cérebro. Independente da nossa vontade de racionalizar. Conseguiu este seu famigerado método parcial aval epistemológico dos psicólogos da Teoria de Gestalt. E foi considerado por André Breton «um instrumento de primeira importância (...) que se havia mostrado perfeitamente aplicável para a pintura, para a poesia, o cinema, a criação e elaboração de objectos surrealistas, a moda, a escultura, a história da arte e, se necessário, qualquer tipo de exegese». Como o afirma André Breton, no seu ensaio *O Surrealismo e a Pintura*, publicado inicialmente em 1928 e com inúmeras reedições acrescentadas, a última das quais em 1965, um ano antes da morte do autor. São exemplos da aplicação das teorias expressas como olhar especificamente surrealista das teses de S. Dali designadas como *método paranoico-crítico*, aplicação das ilusões visuais de absurdo visual e de sugestão de leituras ambivalentes, de «dupla visão», estudadas também pela psicologia da visão (e dos efeitos apreendidos mecanicamente pela retina) da chamada Teoria de Gestalt, as pinturas, a saber: *Rosto de Mae West (podendo ser utilizado como apartamento surrealista)*, 1934/1935,

taxinómico, ser classificado como para-científico (ou cripto-científico). Uma muito ambiciosa vontade de explicar, com elaborada sistematização, a obscura e intrincada complexidade do funcionamento do processo criativo. Acrescente-se que nem mesmo Sigmund Freud, o neurocientista criador da psicanálise, conseguiu entender cabalmente as prolixas e histriónicas (e delirantes) explicações do artista, na conversa que com ele estabeleceu, durante a visita propositada que ele lhe fez, no seu exílio londrino, em 1938. Mas quem pode afirmar, com ligeireza, compreender cabalmente as mensagens ocultas e subliminares das obras surrealistas em geral e das de S. Dali em particular? Nelas se pode provar e justificar, com óbvia evidência, o sentido interpretador avançado pelo ensaio *Obra Aberta*, de Umberto Eco. Cada obra estranha de Dali oferece-nos um leque alargado de leituras e respectivas interpretações consequentes. Leituras que se relacionam com cosmovisões e sistemas interpretativos tão díspares e frequentemente antagónicos como por exemplo os da filosofia, da ciência, da magia ou da religião. E para as quais leituras polissémicas muito podem contribuir o processo experimental e a metodologia específica da psicanálise aplicada à criação artística. Outra característica do imaginário de Dali é a sistemática recorrência repetida das suas bizarras obsessões iconográficas: muletas, relógios, objectos-moles e moldáveis, deformações cerebrais, corpos com gavetas, prolongamentos deformantes de membros e nádegas, dejectos e carnes apodrecidas, moscas, gafanhotos e outros insectos, ossos e crâneos, crâneos deformados, ovos, rinocerontes, ouriços do mar, cães, paisagens desoladas com ambientes aéreos vastos e céus abertos, ora bonançosos ora tempestuosos. Também a estátua da Vénus de Milo. O seu reportório iconográfico sofreu ainda uma indesmentível influência (nunca escondida) de artistas maiores, génios com assento obrigatório nas histórias da arte, aos quais S. Dali devotou uma adoração deslumbrada, como os espanhóis do *siglo de ouro*, Diego Velázquez, Francisco de Zurbaran, ou ainda Francisco de Goya, o italiano do renascimento inicial Piero Della Francesca, o flamengo Joahannes Vermeer Van Delft (de quem chegou a fazer uma cópia fidedigna, *A Rendeira*, em 1955), o francês Jean-François Millet (do qual é exemplo de citação paródica, *Atavismo de crepúsculo* (ou o espectro do «Angelus») de J.-F. Millet, 1935, ou ainda,

---

(gouache sobre fotografia publicada em jornal); *Rosto paranoico-crítico – bilhete-postal transformado em «Picasso»*, 1935, (visão-dupla conseguida a partir da rotação de 90 graus de um bilhete-postal enviado por Picasso a Dali: reprodução litográfica de uma fotografia «étnica» de vários indígenas africanos sentados à frente da sua cubata, transformada, na obra subsequente, numa face reconhecível ao modo estilístico picassiano); *Cisnes reflectidos como Elefantes*, 1937; *Metamorfose de Narciso*, 1937; *Mercado de escravos com aparição do busto invisível (ou remanescente) de Voltaire*, 1940, (com a citação do busto de Voltaire, a partir da escultura de Jean-François Houdon) ; ou ainda o *Auto-retrato macrofotográfico com aparição de Gala como religiosa espanhola*, 1962.

do mesmo ano, *Reminiscência arqueológica do Angelus de Millet*, ou ainda o *Angelus de Gala*, 1935)<sup>593</sup>, ainda de Jean-August Dominique Ingres (por via de Man Ray, seu companheiro de lides surrealistas), e de Arnold Böcklin (ao qual pediu emprestados os ciprestes de «A Ilha dos Mortos»), ou ainda, por fim, dos grandes mestres da tríade superlativa italiana do alto-renascimento: Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Raphael Sanzio.<sup>594</sup> Artista exuberantemente surrealista, contudo só admira verdadeiramente pintores clássicos. E a citação, a paródia irónica e as revisitas emulativas aos grandes ícones e aos grandes mestres da história da arte serão os traços mais substantivos (e também adjectivos) de uma pioneira atitude «pós-moderna» de Salvador Dali.

Dali foi tão radical e visionário, como escandalosamente contraditório e delirante.<sup>595</sup> Militou com todo o entusiasmo na actividade subversiva inicial do movimento surrealista dos seus primeiros idos, até ser expulso a pontapé, acusado (com alguma propriedade e pertinência, admita-se) de cabotinismo e oportunismo mercantil.<sup>596</sup> É considerado unanimemente o seu melhor período criativo o que

---

<sup>593</sup> Em 1940 publica o seu texto de ensaio *Le Mythe Tragique de «l'Angelus» de Millet*.

<sup>594</sup> Descobre-se uma atmosfera com uma óbvia influência dupla na sua obra a que deu um extenso e absurdo título contraditório: *Dali de costas, pintando Gala, de costas eternizadas pelas seis córneas virtuais provisoriamente reflectidas por seis espelhos verdadeiros*, 1972/1973. A saber *Las Meninas*, 1656, de Diego Velázquez e *Alegoria da Pintura (ou Auto-retrato de costas com o modelo no seu estúdio)*, 1667, de Johannes Vermeer. Aquele quadro de Dali, acabado em 1973, remete imediatamente para aquelas duas obras dos mestres antigos citados. São também referenciáveis como obras de influência indesmentível os inúmeros desenhos de cavalos e cavaleiros inspirados nos desenhos de «hipismo gráfico» dos cadernos leonardescos. A mesma fonte de inspiração iconográfica é detectada na caricatura de guerreiro com a sua couraça e capacete fabulosos, de Leonardo, no *Condotiero (auto retrato vestido de Condotieri?)*, 1943. São ainda citações de homenagem as obras *O espectro de Vermeer de Delft podendo ser utilizado como mesa*, 1934, ou a reprodução de um conhecido retrato do mestre renascentista Michelângelo com uma gaveta saindo-lhe da testa, uma das raras obras «sem título», cerca de 1970.

<sup>595</sup> O seu delírio controlado, e sobretudo lúcido e consciente, fê-lo expressar-se com o maior «desplante psicanalítico», nos seus textos de perfil auto-biográfico: «A única diferença entre mim e um louco é que eu não sou louco!(...) Só há uma diferença: o louco pensa que é sadio e eu sei que sou louco!». S. Dali, *A Vida Secreta de Salvador Dali*, 1942. Por trás de uma fachada histriónica de pintor louco escondia-se a genialidade futurante de um artista visionário, tão complexo como incrível e surpreendente.

<sup>596</sup> Ponto espinhoso da sua biografia: foi uma personalidade sulfurosa, de contradições gritantes. Leitor juvenil de Voltaire, Kant e Nietzsche, foi-se fazendo paulatinamente ao longo da vida uma personagem de excepção. Inicialmente subversivo, foi depois gratuito provocador e despudorado e ganancioso adorador do poder e das riquezas. Dali subversivo, Dali cúpido, Dali nacionalista, Dali franquista, Dali monárquico. Depois do enorme sucesso das primeiras grandes exposições, de 1931 a 1934, em Paris, da 1ª Exposição Surrealista nos Estados Unidos da América, ou da sua Primeira Exposição Individual em New-York, em 1933, na Galerie Julien Levy, nas quais obtem êxitos triunfais que lhe dão fama internacional, Dali lançou-se numa tão glamourosa como caprichosa e fútil vida social, feito exuberante vedeta do *jet-set*, personagem de auto-encenações teatrais, excessivas, extravagantes, repletas de levianos comportamentos pessoais, de provocações gratuitas e de excentricidades sem sentido. Conformando inúmeras atitudes divergentes, inconsequentes e erráticas, condenadas por muitos, consideradas mistificadoras, mitómanas, egocêntricas, megalómanas. Chegou a ser injuriado, pelos seus irritados detractores, de bobo-da-corte, *clown*, palhaço, aos quais respondeu galhardamente: «o palhaço não sou eu, mas sim esta sociedade monstruosamente cínica e tão ingenuamente inconsciente que joga ao jogo da seriedade para melhor esconder a loucura» [colectiva]. Àquelas suas criticadas atitudes juntou outras, ainda mais condenadas, porque venais, tendo em conta o posterior percurso «mercantil». Exemplo precoce, pioneiro, do que mais tarde viria a ser conhecido por «politicamente incorrecto». Chega mesmo a declarar-se nacional-anarquista e anarquista-monárquico (absolutas contradições de termos). E, considerada pelos seus correligionários surrealistas uma suprema traição ideológica e política, virá a apoiar a política autoritária autocrática do Generalíssimo Francisco Franco, ditador nacionalista da sua Espanha Natal, fascista sanguinário, vencedor da Guerra Civil de 1936/39. Chegará a dizer, despudoradamente: «Franco é um santo!». O revolucionário inicial que chega a ser preso durante o governo de Primo de Ribera, sob suspeita de comunista, converte-se num apoiante fervoroso do

compreende os anos 30 e 40 e considerados de cedência ao mau-gosto das suas clientelas americanas de burguesia *middle-class* e a um certo *kitsch* religioso, as dos fins dos anos 40 e anos 50.<sup>597</sup> Acresce ainda uma produção tardia, em que se irá

---

catolicismo reaccionário espanhol, a par do autoritarismo ditatorial nacionalista. Por último descamba num anacrónico súbdito monárquico. Em tempos mais recentes, fascinado pelas figuras da autoridade aproximou-se do pai, com quem tinha estado incompatibilizado dezoito anos seguidos. Se, quando adolescente foi assinante do jornal *L'Humanité*, e saudou com entusiasmo o regime soviético, adulto converteu-se ao poder franquista, do qual foi defensor acérrimo, ao ponto de aplaudir o veredicto da condenação à morte de militantes bascos. Tudo o que fica descrito, acrescentado à profunda desilusão provocada pelo sentido *kitsch* e comercial adoptado nas suas obras, no seu «exílio mercantil» nos EUA, e às sucessivas provocações directas à atitude ideológica anarco-marxizante da vanguarda surrealista, provocaram a sua inevitável expulsão do grupo e a sua consequente *damnatio memoriae*. As primeiras divergências severas entre André Breton e outros artistas e intelectuais surrealistas e Salvador Dalí, ocorreram ainda em 1934, quando Dalí expôs *O Enigma de Guilherme Tell*, no Salão de Outono de Paris. E em 1937 A. Breton submeteu Salvador Dalí a um julgamento sumário pelas suas declarações inoportunistas e levianas a propósito de Adolf Hitler. Aquando da sua produção menor e vergada ao sentido comercial dessa sua estadia nos Estados Unidos, foi ainda brindado com um anagrama espirituoso (a partir das exactas letras do seu nome) *avida dollars*. Autor do cognome: André Breton. Respondeu com acinte aos seus antigos companheiros e correligionários do movimento surrealista, que o tinham unanimemente condenado de modo liminar e proposto a sua expulsão do movimento: «Existia uma censura determinada pela razão, pela estética e pela moral, marcada pelo gosto pessoal de Breton ou mesmo pela arbitrariedade pura» (citado em diversos títulos da imprensa da época, 1939). Salvador Dalí é geralmente considerado uma personalidade contraditória e controversa, que tem tanto de genialidade, plasmada na sua excepcional, prolixa e criativa produção pictórica dos anos 30 e 40, como, *ad contrario*, nos anos seguintes, de oportunismo comercial e sujeição acrítica a reboque dos caprichos do mercado e ao medíocre e oportunista sucesso mercantil com a sua clientela burguesa americana, *middle class*. Personalidade entrópica, de contraditórios valores e atitudes pessoais, um acabado cabotino arrogante e vaidoso, que alardeava, com jactância grandiloquente, merecimentos que não tinha (foi autor de uma autobiografia que tituló significativamente *Diário de um Génio*, 1953/1964). Exibicionista, excêntrico, histriónico, egocêntrico, mitómano, megalómano – a polifacetada face menos meritória de uma personalidade invulgar e marcante. Contudo, esta sua faceta de artista, que faz «arte» do seu próprio corpo, faz dele um pioneiro dos novos *media* artísticos, a *performance* e o *happening*, que irão conquistar o mediatismo em tempos posteriores, dos quais abriu precocemente o caminho. Poderemos afirmar que este *body-artist* fez da sua vida uma holística obra de arte englobando todos os seus aspectos vivenciais. Resta acrescentar que preparou, nos últimos anos de vida, a posteridade possível, tendo conseguido musealizar as suas propriedades do chamado Triângulo de Empordá, na sua Catalunha natal: a sua casa familiar de Figueras, a par do Teatro-Museu Dalí, na mesma localidade, sede da Fundació Gala – Salvador Dalí, estranho edifício com as paredes «semeadas» de reproduções de pães tradicionais catalães e coroado de ovos gigantes intercalando ameias, ou a casa de praia da família, Casa Museo de Port Lligat, na Baía de Port Lligat, Cadaqués, abrindo-se à magnífica paisagem costeira catalã, com o seu cenográfico Cabo Creus (que retratou de memória em inúmeros quadros) ou ainda o Castelo de Pubol, que comprou para a sua companheira e musa inspiradora, Gala (ex-Paul Eluard, a russa Elena Ivanovna Diakonova, dez anos mais velha do que ele), a sua mítica Galateia do seu próprio «arremedo de Pigmalião». Aí sepultada. São-lhe ainda apontados os poucos escrúpulos em negócios escuros, em que assinou milhares de folhas brancas usadas em reproduções apócrifas, que mais não são que autênticos *fakes* (falsos, mas com assinaturas verdadeiras). Foi feito Marquês de Pubol pelo Rei Juan Carlos de Espanha, em 1982. Derradeira aceitação cúmplice e de coerência conformista com todas as suas criticadas atitudes políticas, fruto de inesperadas e incríveis conversões ideológicas. Agnóstico e marxista militante na juventude estouvada, rendido ao generalíssimo Franco na maturidade, acaba católico e marquês na decrepitude impotente da velhice. Faleceu em 1989. R.I.P.

<sup>597</sup>Ele próprio terá afirmado (em perfeito desafio escandaloso aos olhos dos seus antigos correligionários) que, naquela década, anos 50, a atitude verdadeiramente revolucionária de um surrealista era escolher convictamente ser católico e monárquico. Terá também dito, em tom trocista e provocatório, que para se conseguir um respeito crescente e duradouro em qualquer sociedade moderna e sofisticada, se se avalia ter talento para isso, se deve dar logo, no início desvaireado da sua juventude, um chute bem dado na perna direita dessa sociedade que se ama, e depois disso ser-se um altivo e acabado *snob*. Esses ditos, de um óbvio cabotinismo e de um conservadorismo conformista paradoxal, claramente contraditórios com o seu passado revolucionário de surrealista, foram arrolados no *Manifeste Mystique*, 1953, o seu ensaio contraditório, que reúne o conjunto das suas excêntricas, exdruxulas e cínicas «teses» sobre o espiritualismo místico. As pinturas desta fase são obras de um gosto (pouco mais que) duvidoso, (mesmo se plasticamente muito bem executadas), invariavelmente de temáticas místicas, ora mitológicas-pagãs ora católicas-apostólicas-romanas: a *Leda Atómica*, 1949, (em que o modelo foi, como recorrentemente, a companheira e musa, Gala); a *Madona de Port Lligat*, 1950 (com o mesmo modelo, Gala, a sua cómoda musa recorrente, neste tema em duas versões, a de 1949 e esta de 1950); o *Christo de São João da Cruz*, 1951, (um crucificado com novíssima perspectiva, depurado dos excessos sanguíneos barrocos, que ele próprio asseverou ser o contrário do «...Christo materialista e anti-místico pintado por Mathias Grünewald»); *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina*, 1952 (a repetição da mesma pose do Cristo crucificado, em abismo compósito, encimado pelo retrato de Gala em êxtase místico, como Santa Maria, numa composição aérea muito movimentada); *Crucificação. Corpus Hypercubus*, 1954, (com Gala contemplando em êxtase a cena crística, ao



repetir e auto-citar, em maneirismos auto-recorrentes, muito banalizadores e empobrecedores dentro da sua extensa obra. Foi um autor muito prolixo e operoso. São-lhe atribuídas cerca de mil e quinhentos obras de qualidades muito diversas e irregulares. 1500 *opvs*, em que, os especialistas, em boa-verdade, apenas consideram de qualidade superior (e algumas de genialidade) 30% do *ratio* total. A entropia artística, entre a genialidade mais sublime e o *kitsch* mais banal. Foi o que se pode chamar um «pan-artista», interessado em todas as formas de expressão e *media* artísticos disponíveis no seu tempo. Para além da pintura e do desenho, suas áreas de excelência, interessou-se também pela escultura, pelo fabrico de objectos estranhos e intervenção em obras já anteriormente existentes<sup>598</sup>, pela fotografia<sup>599</sup>, pelo vídeo<sup>600</sup>, pelas artes cénicas, pela instalação<sup>601</sup>, pelos *happenings* e pelas performances.

---

estilo de Francisco de Zurbarán); *A Última Ceia*, 1955 (o tema recorrente da história antiga da pintura, com uma estética passadista «são-sulpiciano», dentro de uma estrutura aérea em forma de caixão); *Santa Helena em Port Lligat*, 1956, (novamente Gala protagonizando o avatar hagiográfico); *Santiago El Grande*, 1957, (retrato equestre do apóstolo São Tiago Maior, em *contra-plongé*, com as insígnias jacobitas, no interior de uma paisagem aérea estruturada como a cavidade esquelética dos pulmões); ou ainda *A Descoberta da América por Cristóvão Colombo*, 1958/1959, (celebração iconográfica épica-panegírica, com um galhardete com Gala em pose mística de santa protectora).

<sup>598</sup>São esculturas conhecidas de S. Dalí, a saber: *Busto retrospectivo de uma mulher*, 1933 (busto de um manequim de moda moldado em bronze e pintado com cores naturais, com «assemblage» de vários materiais e objectos ecléticos e sem nexos aparentes); *Nu feminino histórico e aerodinâmico*, 1934 (deformação acrescentada numa escultura pré-existente, da autoria de James Predier); *Telefone-Lagosta* (ou *Telefone Afrodisíaco*), 1936, (um telefone comum em que o auscultador foi substituído por uma réplica fidedigna de uma lagosta, em material plástico); *Vénus de Milo com Gavetas* (*podendo ser utilizada como mesinha-de-cabeceira*), 1936, (réplica de uma estátua antiga da célebre Vénus de Milo, em bronze, com revestimento cromático de branco-mármore, com gavetas com pegas de borlas de pele); o objecto insólito *Casaco Afrodisíaco*, 1936, (casaco de cerimónia, dito *smoking*, semeado com copos cheios de licor hortelã-pimenta presos ao tecido, camisa e peitilho, pendurados num cabide) (objecto já destruído); *Rinoceronte com puntillas*, 1956, bela escultura de bronze, com uma bonita patine cinza azulada, colocada numa praça pública em Puerto José Banut, Marbella, (escultura de razoáveis dimensões de um rinoceronte, com um tratamento textural e conformação remetendo para a célebre gravura que retratava, de memória contada, o rinoceronte enviado ao Papa Leão X, pelo Rei Dom Manuel I de Portugal, aberta por Albrecht Dürer, em 1516, transposta para a tridimensionalidade, à qual acrescentou vários ouriços do mar, reunindo assim no mesmo objecto esculpido duas recorrentes obsessões suas); *O Escravo da Michelin* (*que pode servir de automóvel*), 1965, (uma réplica da escultura em bronze do *Escravo Acorrentado*, inspirada na obra homónima do mestre da Capela Sistina, entre dois pneus, provável ilustração da célebre frase de Michelangelo: «... uma boa escultura é aquela que está esculpida de tal maneira que se for rolada sobre si não se partirá»). Estes exemplos escultóricos subordinam-se ao sentido imperativamente pragmático dos objectos surrealistas: «O objecto surrealista deve ser absolutamente inútil, tanto do ponto de vista prático como ainda racional. Ele materializará, com um máximo de tangibilidade, as fantasias espirituais de carácter delirante». S. Dalí, in *Le surréalisme au service de la révolution*, revista editada pelo Grupo Surrealista de Paris, 1933. S. Dalí terá ainda uma intervenção cromática e de «assemblage» objectual sobre uma escultura antiga, jogando com a dupla visão (paranoico-crítica): *Busto de Velázquez metamorfoseando-se em três pessoas a conversar*, 1974.

<sup>599</sup>S. Dalí foi um cliente excepcional da agência de fotografia Magnum, por via das estranhas encomendas aos seus fotógrafos parceiros criativos das montagens fotográficas de excepção: Philippe Halsman e Paul Horst. São fotografias de excelência, compostas por meio de caprichosas e complexas montagens, imaginadas e sugeridas por Dalí aos dois fotógrafos. De Philippe Halsman é muito conhecida a sequência fotográfica para a série que foi designada *Dalí Cósmico*. Pelo histrionismo e excentricidade de personagem transmutada sempre em poses deveras interessantes, Salvador Dalí foi considerado um excelente modelo, inúmeras vezes retratado em expressivas (e impressivas) fotografias. Magnífica é a que lhe fez em 1971, o fotógrafo Antonin Mercé, *Salvador Dalí em frente da estátua de Ernest Meissonier*. A genialidade é muito fotogénica.

<sup>600</sup>Em *Chaos et Création*, 1960, um dos primeiros vídeos conhecidos de S. Dalí, o artista põe em cena a rivalidade acesa entre o Surrealismo e a Arte Abstracta. Pavoneando-se pelo atelier reconstruído de Piet Mondrian, em New-York, proclama: «Piet, c'est niet, niet, niet! La peinture c'est Dalí, da da da!»

<sup>601</sup>S. Dalí foi também um artista pioneiro de uma nova disciplina artística, novo *media* – a Instalação. Tal pode (e deve) ser referido em relação a uma obra de grande aparato e claramente inovadora: o *Táxi Pluvioso*, 1938. Um automóvel com um muito estranho ambiente húmido, surpreendente intervenção artística da Exposição Internacional do Surrealismo, Paris, 1938.

Concebeu, desenhou e pintou cenários para teatro, ópera e cinema. Foi vedeta televisiva<sup>602</sup>, desenhou para a revista *Vogue*, fez matéria para um número a ele inteiramente dedicado, da revista *Time magazine*, (14-12-1936). Escreveu e publicou as suas memórias. Desenhou gravatas, frascos de perfume<sup>603</sup> e jóias.<sup>604</sup> Foi autor de vários retratos (algo) alegóricos.<sup>605</sup> São ainda de salientar algumas obras consideradas de provocação directa e desafiadora ao movimento surrealista e aos seus pressupostos doutrinários estéticos e político-ideológicos.<sup>606</sup>

Salvador Dalí, como o seu singular «barroquismo novecentista»<sup>607</sup>, exuberante e excessivo, é um artista difícil de etiquetar pela ânsia classificativa da modernidade mais recente. Porque sem um real cabimento nos rótulos taxinómicos redutores propostos para o enquadrar. Autor de uma obra gigantesca e genial, por demais singular, excepcional, abriu um caminho iconográfico de grande liberdade criativa a inúmeros artistas dos mais diversos movimentos artísticos e vanguardas posteriores, sendo-lhe reconhecida influência directa em alguns criadores da Pop-Art. E é um artista de tal maneira marcante, pelo sentido autoral, pelo imaginário de excepção, pelo sentido poliédrico das suas mais diversificadas obras, que, no conhecimento e cultura comuns, identifica todo o movimento surrealista. À maneira de uma sinédoque.<sup>608</sup>

---

<sup>602</sup>Da emissão de 1963 «I've Got a Secret».

<sup>603</sup>Ficou muito conhecida uma linha inteira e variada de perfumes designados simplesmente por *Dali*.

<sup>604</sup>São jóias conhecidas *o olho do tempo*, 1949, *lábios de rubis*, 1950, ou *Coração Real*, 1953, (coração coroadado com coroa de aros de ouro e pérolas, com centro de rubis simulando uma romã-granada).

<sup>605</sup>São retratos de feição fantástica surrealista o *Auto-retrato mole com muletas e toucinho frito (soft self-portrait)*, 1941; *Retrato de Picasso*, 1947, (estranho busto fantástico, com cornos caprípedes enrolados e com dupla língua camaleónica apresentando na ponta uma pequena guitarra de flamenco, exteriorização da muda relação ciumenta e competitiva com o seu patrício genial, alegada inspiração no retrato da Duquesa de Milão, Battista Sforza, de Piero Della Francesca); *Auto-retrato decalcado de um auto-retrato de Velásquez*, 1958; *Auto-retrato macrofotográfico com aparição de Gala como religiosa espanhola*, 1962.

<sup>606</sup>São exemplos óbvios da provocação gratuita e directa aos princípios ideológicos, maioritários entre os surrealistas, as suas obras: *Alucinação parcial de seis aparições de Lenine sobre as teclas de um piano*, 1931 (*Hallucination partielle de six images de Lenin sur un piano*, revisita a tema semelhante de um artista fantástico e estranho, do Século XVII, François Van Den Wyngaert, *La lectura du Grimoire*, estampa, ilustração do livro *Musée des sorciers, magues et alchimistes*, de Grillet de Givry); *O enigma de Guilherme Tell*, 1933, (em que uma figura representando Lenine tem uma nádega deformada em grande extensão, suportada por muleta, tendo por outro lado a extensão da pala do seu típico boné de militante revolucionário); ou ainda *O enigma de Hitler*, 1937, (pintura ao modo fotográfico em que num prato de faiança, debaixo de um telefone, encontramos um [decontextualizado] *trompe l'oeil* com um retrato fotográfico tipo passe de Adolf Hitler). Em 1951, faz-se retratar na sua casa de férias de Port Lligat, no atelier da residência, cercado por efígies que lhe são queridas: o Kaiser Guilherme II, Josep Estaline, Adolf Hitler, a Gioconda e Gala. Também é conhecida a sua blague: «Picasso é comunista! Eu também não!» (*Picasso est communiste, moi non plus*).

<sup>607</sup>Os portugueses tiveram oportunidade de reconhecer as similitudes e particularidades estéticas comuns ao surrealismo daliniano e à arquitectura barroca de Nicolau Nazoni. Os magníficos desenhos de grande escala de Salvador Dalí, inspirados nas obras de François Rabelais, *Gangântua* e *Pantagruel* (1532 e 1552), enquadraram-se de modo particularmente surpreendente na arquitectura barroca do Palácio do Freixo, no Porto, na grande exposição que aí decorreu entre Agosto e Novembro de 2007.

<sup>608</sup>Ele próprio teve consciência desse mesmo fenómeno de popularidade e do generalizado «culto da personalidade» à sua volta, que o fez replicar, à maneira do «Rei-Sol», aos seus detractores e aos críticos mais avessos à sua obra: «A única diferença entre eu e os surrealistas é que Eu sou o Surrealismo» S. Dalí, *Diário de um Génio*, 1953/1964.

O surrealismo foi seguramente a corrente artística de maior relevo, impacto e importância influenciadora, de entre as chamadas vanguardas novecentistas, tendo-se caracterizado por um peculiar holismo comunicativo e uma versatilidade de meios expressivos generalizável a inúmeras, diversificadas e díspares disciplinas artísticas: pintura, escultura, desenho, gravura e outros múltiplos, artes gráficas, cartaz e outras manifestações de design de comunicação e artes da imagem<sup>609</sup>, poesia e outras escritas literárias, teatro, cinema, música<sup>610</sup> e dança e outras artes efémeras performativas, moda, design tridimensional e de objectos, decoração, coleccionismo exótico, investigação e teoria artística, tendo-se mesmo estendido a sua influência, segundo alguns autores, a alguma arquitectura de excepção.<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup>As artes das imagens surrealistas são insólitas e surpreendentes, são criações visuais estranhas, desconcertantes (e indomesticadas), que refletem a circunstância substantiva expressa por André Breton, no *I Manifesto Surrealista* (1924): «O Olho existe em Estado Selvagem»!

<sup>610</sup>São consideradas músicas de inspiração surrealista (que alguns dizem ser para-dadaísta) as composições experimentais conhecidas pelos especialistas com atonais, pantonais, modais e seriais. Músicas de influência surrealista certa é considerada a de compositores como Erik Satie e Edgar Varese, ou como Igor Stravinsky (de parte da obra dos anos de 1920 a 1930). A mesma influência é encontrada, na esteira do texto publicado por André Breton, *Silence is Gold* (1946) na obra célebre do compositor John Cage (amigo pessoal de Marcel Duchamp) 4' 33''.

<sup>611</sup>Alinhem-se os nomes dos mais relevantes e conhecidos artistas “implicados” no movimento: desenhadores, pintores, escultores, fotógrafos, poetas «automáticos», escritores experimentais, dramaturgos, cineastas, considerados todos eles expoentes do surrealismo, tendo vários deles transitado directamente do dadaísmo, a saber: André Breton, poeta, ensaísta, publicista, teórico da arte, curioso coleccionador e esporádico e episódico artista plástico, o ideólogo do movimento (seu mentor, “autoridade máxima” e como é dito noutro lado, o chamado «Papa» do surrealismo), Max Ernst, Francis Picabia, Hans Arp, Man Ray (todos cinco antigos dadaístas, a que se pode associar, agora como desprendido *compagnon de route*, Marcel Duchamp), Giorgio De Chirico, Alberto Savinio (Andrea De Chirico), Carlo Carrà (ambos os três, antigos pintores metafísicos), Georges Malkine (de quem A. Breton, no 1º Manifesto diz ser o artista plástico com os mais genuínos «actos de surrealismo absoluto»), André Masson, Joan Miró, Salvador Dalí, René Magritte, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Hans Bellmer (escultor, criador de objectos lúdico-eróticos), Eileen Agar e Graham Sutherland (dois artistas surrealistas britânicos de excepção), os latino-americanos Óscar Domínguez, Roberto Matta (Echaurren), Wilfredo Lam, Victor Brauner, Ricardo Camacho, Rufino Tamayo, Wolfgang Paalen (austro-mexicano), o turco naturalizado americano, Arshile Gorky, Kurt Seligmann (suíço-americano), Wilhelm Bjerke-Petersen, Wilhelm Freddie e Harry Carlsson (dinamarqueses), Serge Brignoni (helvético), (dinamarquês), Eugenio Granell (espanhol), os franceses Clovis Trouille, Félix Labisse, Roland Penrose (também poeta e historiador da arte),<sup>611</sup>o pintor, poeta, editor, fotógrafo e artista gráfico checo Jindrich Styrsky, o escultor de objectos-caixas e cineasta experimental Joseph Cornell, ou ainda as pintoras «espectrais», Dorothea Tanning, Leonora Carrington e Leonor Fini, Judith Reigel, Yahn Letourmellin, Elsa Thoresen, Rita Kernn-Larsen, a checa Marie Cerminová, conhecida como Toyen (às quais que não será despropositado acrescentar a mexicana Frida Kahlo), ou ainda os fotógrafos, Man Ray, Jacques-André Boiffard, Paul Horst, Marcel Mariën, Jacques André Boiffard, Phillippe Halsman, e Claude Cahun (também escultor, autor de colagens e escritor). A todos eles artistas da imagem não devemos deixar de acrescentar os nomes dos poetas e escritores seguidores dos mesmos desideratos estéticos: André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault, Louis Aragon, Benjamim Péret, Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Eugénio Granell, René Crevel, René Char, Jacques Baron, Max Morise, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Jacques Rigaut, Jacques Baron, Paul Nash, Marcel Jean, Aimé Césaire, Raymond Roussel,<sup>611</sup>Patrick Waldberg (poeta e também historiador de arte), Pierre Naville (também cientista social, sociólogo), entre outros, como o antropólogo, filósofo, ensaísta, sociólogo e historiador da arte Georges Bataille (autor de estimulantes ensaios sobre o erotismo, a transgressão e o sagrado), ou o etnólogo e crítico da arte Michel Leiris, o filósofo ensaísta teórico, historiador e crítico da arte, Saranne Alexandrian e Herbert Read, também teóricos e historiadores da arte, ou cineastas como Louis Buñuel<sup>611</sup>e André Delvaux, ou teóricos do teatro e dramaturgos, autores cénicos, como Antonin Artaud e Roger Vitrac). A todos estes se podem juntar ainda, por último, alguns outros célebres criadores que foram fraternais e curiosos *compagnons de route* (leia-se artistas criadores que desenvolveram carreiras paralelas, em que a influência surrealista foi marcante numa certa fase) como os pintores Pablo Picasso (dos anos 30), Marc Chagall, Paul Klee, ou os escultores Alberto Giacometti e mesmo Henri Moore. O Surrealismo também influenciou os artistas portugueses, agrupados em dois distintos grupos. O Grupo Surrealista de Lisboa apareceu em 1947, alegadamente trazido de Paris e com o aval de autoridade de André Breton, por Cândido Costa Pinto, tendo pouco tempo depois um Grupo de Divergentes impulsionado a formação de um novo grupo. Foram surrealistas portugueses os seguintes artistas plásticos: Cândido Costa Pinto, Vespeira,

#### – 4.4.7– Anos de Chumbo.

Mas eis que chegam, com a inesperada circunstância das tragédias não anunciadas, os «Anos de Chumbo» da Europa ocidental. Apenas presentidos por alguns poucos e lúcidos pensadores pessimistas. Uma dúzia de anos perfazendo 1933, 1934 e toda a segunda metade da década de 30 e a primeira metade de 40. Uma conjuntura de poderes políticos retrógrada, reaccionária, passadista, (mas assumindo de modo paradoxal alguns valores dinâmicos do modernismo), alcança dominar a maioria dos países europeus, por esses anos trágicos. E logo passada a euforia e o benefício da dúvida complacente inicial, em instante e fatal entropia e declínio, consegue, ainda assim, opor uma última resistência determinada à modernidade e ao progresso, que se tinham anunciado precocemente, mas também de modo fugaz e efémero, logo após o primeiro pós-guerra, nos chamados «Anos Loucos», os anos 20. O *crash* que aconteceu na bolsa nova-iorquina<sup>612</sup>, e, logo após, nos anos imediatos, um rol de consequências trágicas: a falência generalizada dos bancos e a consequente diminuição progressiva do crédito financiador da actividade económica, a geral instabilidade financeira, a falta de confiança na moeda mais forte, o *dollar*, fundamental para a prossecução financeira dos negócios internacionais, para o equilíbrio das relações comerciais dos países e para a estabilidade dos seus mercados internos. A insolvência de muitas unidades fabris numa crescente entropia industrial. Também a falta de liquidez e as crescentes falhas de recursos financeiros de inúmeras instituições basilares dos tecidos económicos. A exorbitante carestia da vida, potenciada por uma inflação galopante. O desemprego atingindo nos EUA e na Europa valores de uma grandeza assustadora. A pobreza crescente da classe média e

---

Fernando Azevedo, António (Pimentel) Domingues, Moniz Pereira, Henrique Risques Pereira, António Dacosta, o crítico José-Augusto França, os pintores e poetas António Pedro (da Costa), Alexandre O'Neill, Mário Cesariny de Vasconcelos, Artur do Cruzeiro Seixas e ainda os poetas António Maria Lisboa e Mário-Henrique Leiria. A 1ª Exposição Colectiva do Grupo Surrealista de Lisboa realizou-se em 1949 (vinte e nove anos depois do aparecimento do surrealismo em Paris, a medida indesmentível de atraso dos novos modos, modas, estilos, costumes, de uma periferia que só na segunda metade do século aproximou desideratos lusos com os que eram divulgados inicialmente nos grandes centros). A dita 1ª Exposição dos Surrealistas do Grupo de Lisboa aconteceu de 18 de Junho a 2 de julho de 1949, na Sala de Projecção da «Pathé Baby», Rua Augusto Rosa, 58, (à Sé), Lisboa. Em 1948 já tinham publicado um panfleto anti-fascista que dizia: O GRUPO SURREALISTA DE LISBOA / PERGUNTA / DEPOIS DE 22 ANOS DE / MEDO / AINDA SEREMOS CAPAZES DE / UM ACTO DE / LIBERDADE? / É ABSOLUTAMENTE INDISPENSÁVEL VOTAR CONTRA / O FASCISMO. Os anos 50 trouxeram uma nova geração de surrealistas que reuniam em duas tertúlias de café, em Lisboa, no Café Royal e no Café Gelo. Pertenceram à tertúlia do Café Gelo, a saber, entre pintores e poetas: Manuel de Lima, Luís Pacheco, Mário Cesariny, José Manuel Simões, João Rodrigues, António José Forte, Manuel de Assunção, Virgílio Martinho, Saldanha da Gama, Ernesto Sampaio, Manuel de Castro. Foram ainda surrealistas portugueses da segunda geração (Fernando) José Francisco, Pedro Oom, João Artur da Silva, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos, António Paulo Tomás, Raul Perez, Isabel Meyrelles, Santiago Ribeiro, Miguel Carvalho, Pedro Medeiros, Carlos Martins, Fernando Lemos, Carlos Silva, Calvet de Magalhães, Eduardo Nery, ou ainda Eurico Gonçalves, António Santiago Areal, Mário Botas, o escultor Jorge Vieira e ainda os pintores António Quadros e Eduardo Luís.

<sup>612</sup>A 24 de Outubro de 1929, na célebre «Quinta Feira Negra» de Wall Street, a Grande Quebra do Mercado das Acções, um devastador movimento de entropia inesperada na especulação financeira internacional, registado no The Dow Jones Industria Average.

a sua conseqüente proletarização. A fome, a miséria, a doença, abandonadas pela progressiva precaridade assistencial. O descabro inevitável das pequenas empresas endividadas, pronunciado pela prolongada e incontrolável recessão económica. A turbulenta instabilidade política, provocando a eclosão de um tremendo caos social, que transformou a vida quotidiana das grandes cidades num pandemónio selvagem. A segurança dos cidadãos gravemente ameaçada pelo *lumpen* social e pela onda agressiva de bandos de marginais, excluídos pelo desemprego e pela miséria generalizada das famílias. O aumento inevitável dos comportamentos sociais desviantes. A generalização de actos de uma violência desmedida. Os repetidos atropelos à justiça e à paz social. A degradação sucessiva dos direitos individuais, das liberdades e garantias dos cidadãos ordeiros e pacíficos. Conjugam-se todos estes detectados sintomas no síndrome caótico que engloba as estruturas financeira, económica, política, social e cultural. Serão os mais relevantes, notórios e evidentes indicadores da desordem generalizada da grave crise civilizacional que acompanhou os anos iniciais da década de 30. A par de tudo o que fica descrito, acresce a mais generalizada impreparação cívica e iliteracia política, conformando uma ausência de consciência crítica de largas franjas da população, e conseqüentemente a sua impreparação notória para assumir as práticas adequadas às novas regras de participação cívica, numa situação política conjuntural muito instável. Um sentimento angustiado e uma inquietude temerosa perante a incerteza do futuro são os evidentes sinais do desespero generalizado que fará aparecer um grande e geral medo atávico. Assim como a impotência derrotista, o desinteresse, o desânimo, um pessimismo bloqueador, uma alienação escapista e um indesejado (mas compreensível) conformismo serão as forças negativas potenciadoras de uma lastimável submissão apática à eficaz propaganda e às inovadoras técnicas de psicologia de massas, desenvolvidas por combativos populismos perversos. A que se associou uma pusilaminidade viral, latente e muda, subliminar, perante a crescente violência gratuita de grupos de milícias militarizadas, braços armados dos citados populismos.<sup>613</sup> É uma desgraçada cegueira anestesiante perante as promessas ilusórias de paz, justiça, desenvolvimento e progresso social, alimentadas pela retórica demagógica de déspotas populistas (de dissimulada violência), aparecidos como

---

<sup>613</sup>No caso nazi, as milícias *SA, Sturm Abteilung*, Divisão de Assalto, de Ernst Röhm, as *SS, Waffen SS, Schultz Staffel*, Tropa de Protecção, de Heinrich Himmler, ou o seu departamento policial, a *Gestapo*, acrónimo de *GEheime STAts POLizei*, Polícia Secreta do Estado (nazi), de Heinrich Müller, ou ainda os *Einsatzgruppen*, grupos milicianos militarizados, criados propositadamente para exterminar, com brutalidade xenófoba, todos os grupos étnicos minoritários marginalizados.

messias redentores. Que irão conseguir chegar ao poder, (ironicamente) por via legal, numa exploração eficaz do irracionalismo colectivo. Na Alemanha por meio de eleições livres, a barbárie política<sup>614</sup> creditada pelo voto em sufrágio eleitoral, 43,9% de votos do NSDAP,<sup>615</sup> o Partido Nazi, em 1932, com resultados que não foram contestados. Adolf Hitler empossado como Chanceler, líder máximo alemão, em Janeiro de 1933. Ou, em Itália, alguns anos antes, por relativamente pacíficas mobilizações populares, como a Marcha sobre Roma<sup>616</sup>, dos fascistas do PNF<sup>617</sup>, liderada por Benito Mussolini, feito o Duce de Itália. Uma prova de força, porém pacífica, ou pelo menos sem aparente resistência. E nos outros países semelhante cenário político: por esta época, de sombrios e ameaçadores horizontes, encontra-se toda a Europa sob o jugo autoritário de governos conservadores, chegados ao poder pelas mais diversas circunstâncias, mas irmanando-se todos, por um determinismo trágico, na mesma feroz resistência política ao fluir pacífico e harmónico do desejado desenvolvimento social. E, a leste, no outro extremo europeu, instala-se um sistema inverso, simétrico como um espelho, a pretexto de contrariar, competir e rivalizar a antagónica conjuntura repressora, nostálgica do passado, acontecida na realidade geo-política europeia ocidental. Todo um «outro» mundo, só aparentemente contrário, mas igualmente concentracionário, porque de similar colectivismo tirânico. Sob um manto de prestígio falacioso e formal de um alegado progresso humano e

---

<sup>614</sup>Que tomará foros de racismo assassino, extremado num etnocídio premeditado e total, de condenados «crimes contra a humanidade», pelo extermínio de milhões de alegados «indesejáveis sub-humanos», «criaturas de raças inferiores», assim classificados pela diabolização racista dos ideólogos do partido hitleriano triunfante os «não-arianos» pela eugenia criminosa do «apuramento da raça», com a política da derradeira Solução Final, eufemismo dado pela *nomenklatura* do regime nazi ao horror sem paralelo histórico do *Shoah*, o Holocausto: a morte burocrática e estatística dos fornos de cremação dos Campos de Concentração (e trabalho forçado, escravo) de milhões de judeus das duas grandes etnias, *askenazins* e *sefarditas* (a que foram acrescentados os opositores políticos, prisioneiros comuns, combatentes eslavos, bolchevistas, ciganos, homossexuais, deficientes, alienados, marginais, etc).

<sup>615</sup>NSDAP, acrónimo para *National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei*, o partido de Adolf Hitler, o «Furher», Chefe Máximo do partido único, despótico Chanceler de uma Alemanha Ariana para um alegado Império de Mil Anos, o 3º Reich, que afinal durou só (!) 12 anos. Regime de totalitarismo político de uma selvajaria prepotente, arbitrária, brutal e ainda de eugenia humana forçada, de genocídio sanguíneo generalizado (do anti-semitismo criminoso perpretado nos campos de concentração da «Solução Final», eufemismo para a aniquilação etnocida de milhões de judeus no Holocausto, *Shoah*). E, no campo da cultura, a barbárie sem nome da proibição de se fazer qualquer arte ou literatura que não seja de exaltação da «raça» ariana e dos valores considerados, com arrogância ultra-nacionalista, os únicos «patrióticos». Com a perseguição de qualquer manifestação artística inovadora. Com a prisão, expulsão, exílio ou deportamento dos artistas vanguardistas, insultados como degenerados (os cultores da «Arte Degenerada», assim designada pejorativamente pelo poder iníquo). Com os autos-de-fé de imensa literatura superlativa, condenada à fogueira por um *index* bárbaro, ignorante, retrógrado, ultra-conservador. De absoluta indigência cultural.

<sup>616</sup>A 28 de Outubro de 1922, protagonizada pelos Grupos Italianos de Combate (*Fasci Italiani di Combattimento*), milícia militarizada, braço armado inicial dos fascistas.

<sup>617</sup>PNF, *Partito Nazionale Fascista*. Apesar do sentido retrógrado das suas teses e do seu conservadorismo impedernido, apresentou-se sempre como motor de progresso e de futuro, com alguma enganadora aparência revolucionária, que mais não seja pelo seu voluntarismo intempestivo, iniciativa militante, acção resoluta de «vontade de poder», tendo fascinado os artistas vanguardistas do Futurismo, alinhados pela mobilização marcial generalizada de Itália. Pela voz do seu mentor máximo Filippo Tomazzo Marinetti, se percebe o apoio apaixonado e incondicional às teses beligerantes dos fascistas, quando chegou a dizer alegremente: «a Guerra é a mais eficaz operação de limpeza da História»!

igualdade social, outro totalitarismo que praticava semelhantes métodos políticos prepotentes, autoritários, totalitários, coarctadores das liberdades fundamentais, repressores da mínima dissidência detectada, combatendo, com ignorante e dogmático basismo cultural, todas as veleidades intelectuais do ocidente. Consideradas todas as emergentes manifestações de modernidade, como alegadas «manifestações decadentes da burguesia», a combater militante e energeticamente.

Nesta hostil e “cercada” conjuntura cultural, foi difícil (se não quase impossível) afirmarem-se artes que apelassem ao novo, ao experimentalismo visionário, ao sentido progressista e libertador do espírito. As que conquistaram algum espaço de escassa liberdade criativa não conseguiram correspondente visibilidade pública. A Europa, a ocidente e a oriente, viu fugir grande parte da sua *intelligentzia*<sup>618</sup>, exilada, para grande fortuna posterior, na pátria mais acolhedora da época, os Estados Unidos da América. Nos vários países do velho continente, apenas conseguem aceitação pelos poderes e consequente visibilidade pública duas antagónicas (mas algo semelhantes) manifestações artísticas (?), uma espécie de cedência obediente aos pressupostos e regras obrigatórias da cultura dominante, o gosto tradicional conservador, com um forçado sentido “conteudista figurativista”, na continuidade linear e “sem alma” de uma velha, decadente e retrógrada tradição clássica académica: um realismo medíocre e passadista, que pretendia ser espécie de «arte canal», de código óbvio e leitura imediata, para ignorantes e analfabetos, (as grandes massas de ambos os regimes antagónicos), o realismo académico, continuação e sequela rotineira e medíocre do realismo social do século XIX (nas suas variantes nazi alemã, fascista italiana, falangista espanhola, estado-novista portuguesa e ainda outras); ou o realismo “outro”, este de certa maneira pretendendo ser mobiliador e marcadamente contra-cultural, auto-iludido como «arte socialmente relevante», com um carácter ideológico que denuncia leitura ingénuo da vulgata marxista, o chamado neo-realismo,<sup>619</sup> um pouco menos medíocre por via da militância generosa de alguns grandes artistas, como Renato Guttuso em Itália, ou Cândido Portinari, no Brasil (este com uma cúmplice aproximação ao

---

<sup>618</sup>Gente das mais variadas disciplinas, artistas-plásticos, pintores, escultores, cineastas, escritores, romancistas, poetas, filósofos, pensadores sociais, cientistas, arquitectos, designers, engenheiros, técnicos de alta craveira. Os artistas-plásticos representam uma segunda geração de «exilados do espírito», que repetiu o rumo de uma primeira geração, que representou a modernidade mais recente do grande centro artístico difusor da altura, Paris, na celeberrima primeira grande mostra de arte moderna na América do Norte, a exposição do Armory Show, oficialmente designada Exposição Internacional de Arte Moderna, de Nova-Iorque, em 1913.

<sup>619</sup>Abrangendo as várias disciplinas artísticas: literatura, pintura, escultura, teatro, cinema, música, etc. E apresentando um conjunto algo entediante de obras, um tudo nada menos medíocres do que as do realismo passadista (ou que as do igualmente desinteressante realismo-socialista, única solução artística plástica e/ou literária permitida no país dos soviets).

Expressionismo) ou outros ainda dos vários países de Europa ocidental. Ou ainda, na Mezzo-América, à distância do mar Atlântico, o realismo-social-mexicano, o «movimento muralista» dos artistas modernos mexicanos, movimento bem mais inovador, que consegue apartar-se, por superior qualidade artística geral, dos realismos menores seus contemporâneos. Porque devedor de várias formulações iconográficas de grande valia estética: o cubismo europeu, (acrescentado que foi de algum insólito sentido surrealista), bebido na formação inicial dos jovens artistas mexicanos do movimento, em Paris<sup>620</sup>, a que se vieram acrescentar, de modo eclético, elementos da pintura popular mexicana oitocentista, da iconografia folclórica local, ou mesmo ainda das formulações icónicas dos remotos frescos ameríndios, pré-colombianos, numa holística genuidade imagética de forte sentido de identidade autóctene. De forma completamente arredada da visibilidade pública continuaram os artistas desafectos aos regimes autoritários totalitários a produzir obra, prudentemente ocultada e que só conseguirá atingir os públicos fruidores da arte depois do (segundo) pós-guerra.

Mas “encerrado” finalmente, com o fim da II Guerra Mundial, o paradigma de barbárie cultural, intelectualmente indigente e terrorista, politicamente totalitário, que dominou a Europa naquela nefasta dúzia de anos, feito que era de mentalidades (culturais, ideológicas, políticas) retrógradas, de um conservadorismo ideológico extremo. E superado aquele funesto hiato civilizacional, em que, o habitualmente inventivo e visionário espírito das artes, “avançado em relação ao seu tempo”, encontrou um excepcional refluxo (episódico e único na centúria), por via da intolerância das duas anti-utopias totalitárias atrás citadas, a barbárie ultra-conservadora e anti-cultural do fascismo e nazismo<sup>621</sup> a oeste, o dogmatismo sectário anti-moderno soviético a leste. Terminada a guerra pelos meados do ano de 1945, com a conseqüente descompressão das tensões políticas e o fim breve dos interditos autoritários impostos pelos regimes colectivistas ocidentais perdedores, porque

---

<sup>620</sup>Três enormes artistas, os pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco (como «os três mosqueteiros» que eram quatro com D'Artagnan, no México com a *compagnonne de route* Frida Kahlo). Estes pintores beneficiaram de um ambiente de liberdade (o qual propiciou a exuberância do movimento muralista), saído da emergência democrática da república constitucional federal, na sequência de Revolução Mexicana de 1910, contra o «porfiriato», a ditadura do General Porfirio Díaz, há trinta e sete anos no poder. Foram retratados nos seus murais os revolucionários Emiliano Zapata, Pascual Orozco, Venustiano Carranza e Francisco Villa (Pancho Villa).

<sup>621</sup>É muito conhecida e recorrentemente citada uma histriónica afirmação de violenta atitude de barbárie anti-cultural (reproduzida pelos *media* da época), atribuída a Joseph Goebbels, ministro nazi da propaganda: «Quando ouço falar de cultura, saco logo da pistola!».



vencidos após 12 anos de «sangue, suor e lágrimas»<sup>622</sup>, eis que correntes de neovanguardas artísticas (novas vanguardas, sequelas das primeiras) irão surgir intempestivamente, despontando com o exuberante fulgor das novidades, numa festiva epifania libertadora. O novo clima esperançoso, nascido da euforia otimista do pós-guerra, fará nascer uma inesperada, muito original e completamente inédita “regressão” nas expressões plásticas, com dois movimentos, o Grupo CoBrA e o movimento da Art Brut, correntes de uma alegada família única de estilo, de similar orientação estética e de muito semelhante sensibilidade plástica. A par também de novas formulações iconográficas, com uma ambivalência extremada em relação à figuração, ora mostrando-a com excesso matérico e “carnal”, na Nova Figuração Expressionista Existencialista, ora negando-a, por horror à carnificina humana da década anterior, num respeitoso “período de nojo”, pelo Expressionismo Abstracto Americano (que não deixa ainda, apesar de tudo, de apresentar sensorialmente, indícios, marcas, vestígios de humana presença, apelando a uma sugestiva cumplicidade do olhar).

#### – 4.4.8– Movimento CoBrA.

*«Por uma arte natural e espontânea, gestual, livre e violenta, que refute a opressão intelectualista e o dogmatismo terico».*

«La cause était entendue», Manifesto do Grupo CoBrA, Christian Dotremont, Asger Jorn, Cornellis (Guillaume Van Beverloo), Constant (Anton Nieuwenhuys), Karel Appel, Joseph Noiret, (1948).

O Grupo CoBrA foi, a exemplo do movimento Dada, outro dos poucos e raros movimentos artísticos do século XX com assinalada data exacta do seu nascimento: 8 de Novembro de 1948. Quando pela primeira vez expuseram as suas inéditas obras em Amsterdam, assumindo-se desde logo como associação internacional de artistas plásticos. E quando, na mesma altura, se lançaram, em termos de divulgação pública internacional, durante uma importante conferência internacional, realizada em Paris, naquela referida data. Aquando da sua formação, o Grupo CoBrA absorveu um primeiro grupo experimental designado Reflex, formado na mesma cidade, no início desse mesmo ano, por Karel Appel, Constant (Anton Nieuwenhuys) e Cornellis (Guillaume Van Beverloo).

O Grupo durou apenas três anos como vanguarda artística internacional: de 1948 e 1951. Os mesmos da revista que (o) lançou, acompanhou criticamente e divulgou internacionalmente, *CoBrA Revue*. Contabilizando apenas dez números,

---

<sup>622</sup>O dito churchilleano: «*blood, sweat and tears*».

editado que foi o nr.º 1 por ocasião da exposição de Liège. O movimento conseguiu razoável consagração internacional, sendo reconhecido, tanto nos EUA como na Europa, na década de 1960.<sup>623</sup>

O nome do grupo, assumidamente desafiador da centralidade artística de Paris, é alegadamente retirado de três cidades periféricas da dita centralidade: Copenhage (Co), onde pontificava Asger Jorn, Bruxelles (Br), de onde era Cornelis Van Beverloo, e Amsterdam (A), de Karel Appel e Costant Anton Nieuwenhuys. Foi o nome que reuniu maior consenso de entre os imaginados pelo poeta e pintor belga Christian Dotremont, teórico e mecenas do grupo. O vocábulo com aquelas específicas iniciais, foi criado com a intenção, manifestada pelos membros do grupo, de assinalarem, na sua própria identificação grupal, a assumida periferia cultural e geográfica, considerada com uma riqueza artística não inferior e cobrando messas à centralidade cultural e artística parisiense.

Constituído por poetas e pintores, como movimento artisticamente abrangente, reafirmando a recorrente irmandade horaciana, afirmar-se-á como um grupo com características claramente experimentais, lutando por uma arte de intensa (e tensa) liberdade criativa, onde impere a espontaneidade e a originalidade, numa aproximação desejada (e expressamente afirmada) às mais simples e primárias expressões das tradições populares e da cultura etnológica. As manifestações artísticas do grupo irão desenvolver-se nas mais variadas disciplinas artísticas: pintura, escultura, poesia e música, moda e decoração.

O Grupo CoBrA lançou-se, na divulgação programática dos seus princípios estéticos orientadores, pelo Manifesto designado «*La cause était entendue*», publicado em 1949, texto assinado um ano antes,<sup>624</sup> pelos membros que integraram o movimento, Asger Jorn, Karel Appel, Corneille, Constant, Joseph Noiret e ainda

---

<sup>623</sup>Foram artistas maiores do grupo CoBrA, a saber: Karel Appel e Asger Jorn, os líderes do movimento, mas também Constant (Constant Anton Nieuwenhuys), Corneille (Cornelis Van Beverloo), Pierre Alechinsky (que apenas se junta ao grupo em 1949), Lucebert (Lucebertus Jakobus Swaanswijk), o poeta do grupo, também pintor. E ainda Jacques Doucet, Eugene Brands, Henry Heerup, Piet Ouborg, Carl Henning Pederson, Anton Rooskens, Lotti Van Der Gaag, Theo Wolvecamp, Robert Jacobsen, Joseph Noiret, aos quais se juntaram ainda os franceses Jean-Michel Atlan e Pol Bury e o poeta, esteta e mentor ideológico do grupo Christian Dotremont. São ainda referenciados outros artistas com alegada ligação ao movimento CoBrA, a saber: Jan Nieuwenhuys, Jean Michel Atlan, Pol Bury, Else Alfelt, Ejler Bille, Jacques Calonne, Hugo Claus, Lotti van der Gaag, William Gear, Stephen Gilbert, Svavar Guónason, Henry Heerup, Edouard Jagner, Aart Kemink, Ernest Mancoba, Jorgen Nash, Jan Nieuwenhuys, Erik Ortvad, Pieter Ouborg, Carl-Henning Pedersen, Max Walter Svanberg, Raoul Ubac, Uno Vallman, Serge Vandercam, enrico Baj, Jerome Bech, herbert Gentry, Robert Jacobsen, Jean Messagier, Vali Myers, John Olsen, Skinkichi Tajiri, Alasdair Taylor, Louis Van Lint, Maurice Wyckaert.

<sup>624</sup>Em 1948, no café *Notre-Dame*, de Paris, onde estava reunida a tertúlia dos artistas dos Países-Baixos e dos países vizinhos, momentaneamente em França, Paris. O título do Manifesto apareceu como resposta espirituosa, entre a charge irónica e a afirmação provocatória, a uma declaração assertiva dos surrealistas franceses, intitulado *La cause est entendu*, apenas preterizando o verbo, deliberadamente para parodiar aquele texto programático.

Christian Dotremont, que o redigiu em parceria com Asger Jorn. A base ideológica transcrita no manifesto do grupo irá homogeneizar as sensibilidades estéticas díspares e as diversas disciplinas, conformando, pelos mesmos princípios (e meios, e fins) as diferenciadas influências e abordagens formais, plásticas, temáticas e estéticas dos seus signatários.

A linha condutora do seu estilo, muito peculiar, revela um interesse acrescido e uma acuidade especial pelo sentido regressivo de algumas artes marginais às regras dominante das academias, e mesmo ao costumeiro gosto estético recuado, comum a todas as maiorias leigas. Enquadrar-se-á entre o fascínio pelas manifestações artísticas infantis, pela produção gráfica e cromática semi-consciente dos alienados mentais, institucionalizados em hospícios, e pelas expressões de saboroso exotismo, estranheza e bizarria, das artes populares, e nomeadamente a arte dos povos nórdicos, (irmanando-se, pela proximidade de princípios, meios e fins, do movimento francês Art Brut), mas também denunciando influências eruditas óbvias do Expressionismo Abstracto e do Surrealismo mais lírico e figurativamente fantasmático. Apesar da rejeição total do virtuosismo realista mimético deste último movimento, do qual fazem, contudo, a recuperação de alguns processos criativos, como o do «desenho-automático».

Expressão livre do inconsciente (herança dos princípios psico-estéticos do surrealismo); uso de cores estridentes potenciadoras da força e vitalidade cromática das obras (próximo dos desenhos e pinturas das crianças e das artes primitivas de todos os povos). Imaginário fantástico, estranho e bizarro, retirado das tradições folclóricas nórdicas (conjugando símbolos místicos associados a formas abstractas mágicas com uma espécie de escrita pictográfica). Tais são as características identificadoras das obras dos artistas do Grupo CoBrA. Os princípios estéticos, conceptuais e plásticos do Grupo CoBrA aproximam-se claramente das manifestações artísticas primitivas, como eram preconizadas por Jean Dubuffet, sendo possível detectar, no contexto da produção artística erudita, várias influências óbvias, como a “infantilidade” (de inocência estudada) de Joan Miró, o lirismo ingénuo de Paul Klee, a abstracção gestual anímica de Hans Hartung, o informalismo plástico caótico de Wols (o alemão Otto Wolfgang Schulze), ou ainda a densidade e a tensão anímica do proto-expressionismo do norueguês Edvard Munch. Acrescendo a estas influências certas um explícito desejo de desenvolver uma

expressão aberta, tradutora fidedigna do espírito de liberdade da cultura identitária do noroeste europeu, das regiões da Flandres, dos Países Baixos e da Dinamarca.

Apesar de comungarem de uma comum base estético-ideológica, expressa programaticamente no seu manifesto, não deixará de haver uma margem de manobra autoral relativa, revelando os vários artistas abordagens plásticas e temáticas diferenciadas. O que torna comum toda esta diversificada criação plástica é o sentido regressivo das deliberadas execuções técnicas caóticas, com a sua brutalidade matéria e a estridência cromática a serem recebidas pelo gosto consensual como formas inequívocas de fealdade artística.

Karel Appel, por exemplo, fará desenhos e pinturas de eminente carácter infantil, de intenso e sensual cromatismo, de gestualidade dinâmica e sensorial, inspirado que foi nas obras dos artistas da designada Escola de Paris, e particularmente em Picasso, Matisse, Juan Miró e Jean Dubuffet. Um colorido universo pessoal, que integra seres simples e ingénuos, infantis, assim como amistosos animais, interpretados com senso de humor, a par de esculturas e montagens de elementos em relevo de madeira de grande *naïveté*. Pierre Alechinsky será o artista fantástico do grupo, apresentando uma pintura de carácter narrativo, marcada pela caligrafia japonesa e pela liberdade plástica gestual da *Action-Painting* americana. Asger Jorn, pintor e ideólogo, um dos teóricos do grupo, parceiro de textos políticos e filosóficos da V Internacional, A Internacional Situacionista, dos filósofos Guy Débord e Raoul Vainegem, um dos mais influentes artistas do movimento, fará uma original figuração zoológica e botânica de cromatismo intenso e ambiente fantástico. Corneille será o paisagista do grupo, executando obras de grande liberdade, lirismo ingénuo e espontaneidade gráfica. Lucebert (Lucebertus Jakobus Swaanswijk), considerado o principal poeta do Grupo CoBrA, um dos poetas holandeses de mais hermética e difícil leitura e inteligibilidade, foi também um pintor e desenhador de estranha e bizarra figuração próxima do brutalismo de Jean Dubuffet e do expressionismo histriónico de Picasso, dos anos 30 e 40.

Resta acrescentar que em 1951 o grupo dispersar-se-á, seguindo cada artista a sua carreira individual, cientes que já tinham contribuído de modo inapagável para o percurso da visualidade (artística e mesmo extra-artística) do século XX. E refira-se ainda que as mais significativas obras vanguardistas do Grupo CoBrA, estranhas e bizarras, feias, pertencem hoje ao acervo do *CoBrA Museum*, de Amstelveen, na Holanda.

#### – 4.4.9– Art Brut.

«(...) a arte feita pelas crianças, pelos primitivos ingénuos, pelos loucos».

In *Asfixiante Cultura*, Jean Dubuffet. (1968).

*Art Brut* – A designação, extraordinariamente sugestiva e adequada<sup>625</sup>, foi concebida por Jean Dubuffet pelo ano de 1945, para nomear uma arte «brutalista», assim chamada por ser criada por artistas «brutos», rudes, toscos e inábeis, mas genuínos, inteiramente autodidactas, de práticas amadoras, marginais e excluídos de qualquer ensino de *atelier*, e, conseqüentemente, arredados de qualquer influência de escolas, de academias, de estilos eruditos e dominantes, das modas oficiais ou das derivas vanguardistas, e ainda, sobretudo, do *mainstream* artístico e, por maioria de razão, do comercialismo do mercado da arte.<sup>626</sup>

Uma arte que se baseia, cresce e desenvolve a partir do caos primordial e da primária imperfeição matéria das coisas intocadas e pré-artefactas, (algo próxima) de um superlativo feio, recuperado e explorado plasticamente, de modo inédito, nunca antes visto.

Uma arte de formas simples mas agressivas, festiva e selvagem, primária mas jovial, crápichosa mas rude, espontânea mas com a característica seriedade lúdica infantil. Uma arte cuja intempestiva e jubilante epifania vem revelar, ante o nosso olhar, entre deslumbrado e crescentemente cúmplice, enorme e profunda inovação iconográfica.

Uma arte questionadora, provocadora até à abjecção escatológica, descomprometida, não condicionada pelos interditos estéticos do perfeccionismo oficial ou nem mesmo submissa a qualquer censura ideológica. Uma arte resultante apenas da subjectividade própria do acto criativo, mas que revela uma instante procura experimentalista de uma expressão cultural primitiva.

Foi, no seu próprio tempo, uma original manifestação plástica que acompanhou, como vidente comentário iconográfico, o comum “espírito de época”

---

<sup>625</sup>Embora o movimento surja (convenientemente) «arrumado», em termos de classificação taxinómica, em alguns compêndios de história da arte, vulgatas redutoras e primárias, na «gaveta da rotulação», como *arte informal* (a que os franceses cultos chamam «Tachisme», termo com origem em «tache»=mancha).

<sup>626</sup>O entusiasmado interesse por estas formas de *arte marginal*, que foi identificada, na sua tipologia «nocturna» peculiar, por Jean Dubuffet, no rescaldo do segundo pós-guerra, proveio da descoberta, do estudo e divulgação, feitos por aquele artista, teórico e coleccionador, a partir do conhecimento de um ensaio pioneiro em que já tinham sido abordadas criticamente as criações gráficas e cromáticas feitas por loucos institucionalizados em asilos, da autoria de um médico psiquiatra, interessado em estudar de modo sistemático aquelas estranhas formas comunicativas: *Bildneri der Geisteskranken*, do Dr. Hans Prinzhorn, 1922. Teórico maior da nova sensibilidade estética e do novo movimento artístico, J. Dubuffet publicou vários artigos ensaísticos como *Propectus aux amateurs de genere tout* (1946), *Art Brut preferable aux Arts Culturels* (1947), «Ouvré la route à l’incivisme» (janr.º 1950) *Art*, nº 27, órgão do Chicago Art Club, sendo o seu ensaio maior *Asfixiante Cultura*, terminado em 1967 e publicado em 1968.

que se consubstanciou no amplo movimento de contestação social do *status-quo*, chamado que foi de «movimento da Contra-Cultura». Tendo-se revelado, também e ainda, como um movimento artístico claramente pós-surrealista, porque aparentemente conhecedor dos desígnios libertários daquela vanguarda, ao explorar factores condicionantes (ou aceleradores) da criatividade e imaginação artística, como o acaso, o absurdo, o insólito e o *non-sence*, avançados que tinham sido, pioneiramente, por aquele movimento.

Conhecida no ideoma inglês por *Outsider Art*<sup>627</sup>, podem-se encontrar ainda várias outras designações identificadoras que poderão nomear este movimento com igual proveito e toda a propriedade: Arte Alternativa, Arte Marginal, *Alter-Art*, «arte-feia» (arte do feio artístico). Uma «Arte-Outra»<sup>628</sup> que o mentor do “movimento”, seu mais obcecado juiz estético e teórico especializado<sup>629</sup>, Jean Dubuffet, após várias exposições de razoável êxito de público (que não o de correspondente mercado), movido este pela curiosidade exacerbada pelas estranhas obras inéditas, que vinham acompanhadas com o *parti-pris* desafiador de algum escândalo<sup>630</sup>, reúne através de excepcional (e bizarra) colecção, obras de artistas completamente marginais aos circuitos artísticos (o círculo exclusivo dos artistas respeitados e com reputação consagrada, dos peritos, dos críticos encartados, dos *marchands*, dos coleccionadores), seleccionando apropriadamente «produções artísticas» julgadas pela generalidade dos frequentadores dos citados circuitos artísticos (e ainda pelos apreciadores de arte, leigos do senso-comum, ignorantes e neo-fóbicos) como “vagabundas”, “selvagens”.<sup>631</sup>

As criações *Art Brut* são, de modo óbvio, absolutamente marginais ao cânone secular. Porque, em juízo denotante, são antes: amadoras, populares, primitivas,

---

<sup>627</sup>Tradução anglo-saxónica feita pelo crítico de arte Roger Cardinal, em 1972, termo que pretende englobar uma arte desenvolvida por criadores com estados mentais julgados insanos, desequilibrados e desajustados da “normalidade” de rotina.

<sup>628</sup>Título de um ensaio de Michel Tapié: *Un Art Autre*, (1952). Michel Tapié de Celeyran (1909-1987), crítico de arte, curador, coleccionador de arte, músico, pintor, escultor, comissário de grandes exposições e teórico da arte com influência internacional, artista informal e «action painter», autor do ensaio *Une autre arte*, activo divulgador das mais recentes correntes de vanguarda, autor do vocábulo taxinómico *art informel*. Era de uma família da alta-aristocracia francesa do Languedoc, primo em segundo grau do pintor Toulouse-Lautrec.

<sup>629</sup>Com uma teoria estética que conjuga influências filosóficas do anarquismo libertário individualista de Max Stirner e do transcendentalismo axiológico superador da ética niilista reinante, de F. W. Nietzsche.

<sup>630</sup>Uma dessas exposições que alcançou maior fama foi a que se realizou, no ano de 1947, em Paris, na Place Vendôme, na Galerie René Drouin, intitulada *Foyer de l'Art Brut*.

<sup>631</sup>Colecção sediada desde 1948, em Lausanne, na Suíça, inicialmente na *Compagnie de l'Art Brut*, associação artística «brutalista», fundada por Jean Dubuffet, André Breton, Charles Rattou, Michel Tapié. Jean Paulham, Charles Rattou, Henri Pierre Roche e Slavko Kopac, naquele mesmo ano de 1948. Em 1967 foram seleccionadas 700 obras brutalistas por J. Dubuffet, e comissariadas numa grande Exposição do Musée des Arts Décoratifs, de Paris. O grande acervo da *Compagnie de l'Art Brut* será, por esse idos, sediada no Museu *Collection de l'Art Brut*, de Lausanne, no qual estão expostas inúmeras obras de Jean Dubuffet e ainda de Carlo Zinelli, Aloïse Corbaz e Alfredo Pirucha.

ingénuas, infantis, erráticas, solipsistas<sup>632</sup>, da alienação fantástica, do devaneio fantasmático, da extravagância esquizóide. Resultantes de insanos mentais, “institucionalizados” da prisão, do hospício, do asilo. São relatos de mundos de fantasia caprichosamente elaborada e com sentido contemplativo gratuito, de uma assumida (auto)-marginalidade criativa.<sup>633</sup> Por isso, facilmente se compreendendo a exclusão operada pelo gosto consensual e pelas mentalidades estéticas mais fechadas. São ainda criações cuja iconografia se assemelha muito às artesâneas exóticas das comunidades primitivas africanas (nomeadamente a sua arte-signo, sintética e abstractizante), à arte muralista ameríndia de influência pré-colombiana, à arte aborígine australiana, entre outras igualmente nomeáveis.<sup>634</sup>

Não se limitando a uma obrigatória disciplina estritamente figurativa, dando antes ênfase ao tratamento “rude” e primário da matéria pictórica, ao uso discricionário e livre da cor, à espontaneidade plástica, ao livre curso dos critérios sensoriais (impulsivos, instintivos, irracionais), são, entretanto, muito frequentes e emblemáticas as figurações de recorte (gráfico, cromático, textural) regressivo, que se assemelham a rápidas e inábeis figurações semelhantes a grafitos selvagens anónimos, ou infantis (os “riscos e rabiscos” da faixa etária dos 5 aos 8 anos), ou ainda a frustes efígies, rudes emblemas icónicos tribais sobre texturas ásperas, revelando advinhada influência nos povos (ditos) primitivos, ou ainda assemelhando-se aos rebatimentos típicos do imediatismo da apreensão, da compreensão visual e da reprodução gráfica não-erudita (não perspéctica-cónica).

Estando as suas práticas ainda abertas à incorporação de matérias insólitas para explorar inéditas texturas, potenciando desconcertantes formas e composições, tratamentos matéricos apresentando-se plasticamente de forma descomplexada, imediata e espontânea, as bizarras figurações, as insólitas cenas, as surpreendentes representações, nascidas directamente das imagens primordiais das mais interiores comarcas psíquicas do inconsciente, revelando desconhecidos universos iconográficos, são estas algumas das características icónicas de mais imediata referência e identificação da estética peculiar do movimento artístico brutalista.

---

<sup>632</sup>O solipsismo criativo é sublinhado por J.Dubuffet: «(...) a produção de qualquer arte é função própria e fortemente individual, e, por conseguinte, em completo antagonismo a toda a função social. Só pode ter uma função anti-social, ou, pelo menos associal». *Asfixiante Cultura*, 1968.

<sup>633</sup>Há realmente uma dispersão gregária destes artistas que apenas são agrupados com criadores de *Art Brut* pela vontade taxinómica dos vários observatórios da arte mais recente, não tendo seguramente aqueles criadores o sentido de militância estética activa da generalidade dos movimentos de vanguarda do século XX.

<sup>634</sup>Jean Dubuffet, em discurso directo: «Aqueles trabalhos amadores, criados a partir da extrema solidão e de puros e autênticos impulsos criativos, em que as preocupações de promoção, aclamação, competição e consagração social não existem, mostram-se muito mais preciosos, pels sua íntegra genuinidade, do que as produções de excelência oficial de profissionais do cavalete e do atelier» *Asfixiante Cultura*, 1968.

Registos plásticos situados nos totais antípodas das “profissionais” técnicas oficinais primorosas da pintura a óleo tradicional e arredadas de qualquer dispositivo disciplinador da racionalidade estudada. Arte que se proclama, com o maior desplante e afirmação provocatória, como feita deliberadamente à margem da cultura erudita (da chamada Alta-Cultura), contra as sistemáticas e redutoras rotulagens taxinómicas desenvolvidas pelo aparelho conceptual da cultura dominante.

Irmanam-se os “artistas” da *Art Brut*, descobertos, estudados (e coleccionados) por Jean Dubuffet, aos artistas coevos que, no mesmo tempo e espaço, e com os mesmos comungados desígnios de regressão gráfica, plástica e cromática, praticaram formulações artísticas inovadoras, em tudo semelhantes às brutalistas. Pelos mesmos pressupostos estéticos de contestação, pela mesma rebeldia estética, pelo mesmo confronto artístico directo, pela mesma espontaneidade anímica, pelas mesmas sinergias criativas. Desenvolveram criações artísticas em tudo similares e a par às da *Art Brut*, designadamente, os artistas do Grupo CoBrA, ou artistas de percursos próprios, individuais, como Joan Miró, Paul Klee, Pablo Picasso (dos anos 40), Jackson Pollock, Willelm de Kooning, entre outros.<sup>635</sup>

Jean Dubuffet apostara, com seu radicalismo ingénuo e com a sua própria produção artística, assim como com a divulgação militante da produção dos outros criadores “de família”, na criação de uma arte com tal poder de abjecção e escatologia, que não pudesse ser assimilada facilmente, pelas forças banalizadoras e normalizadoras da consagração institucional da cultura erudita.<sup>636</sup>

---

<sup>635</sup>E mais tarde os artistas da Pop-Art (com a sua recuperação do trivial, do banal, do popular, do marginal, do «feio»), nos anos 50 e 60. E mesmo na década de 80, os Novos Selvagens (*Neue Wilden*), a «Má-Pintura» (Bad-Painting) britânica e norte-americana, ou ainda a Nova Figuração Narrativa Francesa.

<sup>636</sup> Por isso lutou pela afirmação de uma arte permanentemente provocatória e de difícil aceitação crítica. É do seu ensaio maior (*Asfíxiante Cultura*, 1968) que se retiram afirmações eloquentes desse desiderato: «(...) a arte que se quer viva deve manter-se “fracturante” (!) o maior tempo possível! (...) contra tudo e contra todos, no que diz respeito à cultura erudita dominante, e ao(s) poder(es) da intelectualidade, nomeadamente a cristalização (e consequente banalização) dos conceitos, o ordenamento disciplinar dos ímpetos instintivos espontâneos, o atenuar dos propósitos provocatórios (...)». Ironicamente, o tempo posterior irá reconhecer qualidade artística e reconhecimento do mérito a Jean Dubuffet e ao movimento que ousou apoiar militantemente (e militantemente divulgou). Jean Dubuffet e os artistas mais relevantes do movimento da *Art Brut* estão hoje em dia representados nos acervos dos maiores museus, sendo o seu historial estudado e investigado nas mais creditadas instituições do ensino superior artístico de vários países. A cultura erudita consegue sempre, mais cedo ou mais tarde, assimilar cada novo desenvolvimento da arte, por mais «feio», estranho, bizarro, desconcertante, inquietador, que apareça, anulando, com a sua eficácia consagradora, muito do poder verrinosamente desconstrutor, provocatório e subversivo que ele possa conter. Uma expedita forma de asfíxiar a expressão espontânea genuinamente selvagem que de início emerge com o seu advento intempestivo. E sempre tem acontecido assim: aquilo que é profundamente fracturante no “hoje” de uma época, iniciará inevitavelmente novas correntes, (novas vivências, novas experiências, novas modas, novos gostos) e acabará a fazer escola no “futuro dessa época”, no porvir desse tempo próprio (mas denunciando sempre uma indelével marca epocal). Jean Dubuffet foi lúcido e ficou consciente dessa realidade, tendo sublinhado esse recorrente fenómeno no seu citado ensaio: «A força da atitude de subversão cessa, evidentemente, quando esta se generaliza, se banaliza, para finalmente se transformar em norma (em «coisa normal», normalizada). Inverte-se, nesse mesmo momento, de subversiva em estatutária. Mas a força de transformação enfraquece progressivamente antes disso e à medida que aumenta significativamente o número daqueles que a ela aderem. Pelo contrário potencia-se à medida que esse número minoritário se estabiliza, diminui e se minimiza, concentrando-se em um núcleo duro».



J. Dubuffet divulgou, pelos seus textos críticos, a curiosa e estranha actividade criadora os artistas brutalistas, afirmando a descomprometida explosão iconográfica de uma *Art Brut*, que pela sua irrisão extrema e (alegada) fealdade artística, fosse a grande excepção de oposição duradoura à fatal e inelutável assimilação pelo *maimstream* estético, ao conseguir manter uma resistência indomesticável, uma tensão desconstrutora e uma poderosa subversão iconográfica, uma reacção de selvagem sentido anímico, afrontando directamente críticos, *marchands*, coleccionadores, estetas e demais fruidores habituais da cena artística. A alegada incivilidade dos artistas brutalistas manteve uma salutar indisponibilidade de absorção rápida e assimilação plena pelas iniciativas integradoras do sistema das artes.

Anti-académicos, os artistas mais radicalmente *out-siders* da cena artística e das instituições académicas, frontalmente contra a maioria dos desígnios de excelência estética e técnico-oficinal da cultura artística ocidental pós-renascentista, retirando muito do seu saber visual novo dos artefactos “descobertos” (e revalorizados) das sociedades (ditas) primitivas, das mais remotas geografias periféricas, incluindo ainda, no seu peculiar juízo valorativo, outras sensibilidades estranhas, que de comum têm o mesmo estatuto estético marginal, totalmente excluídos do mundo (*soi-dizant*) cultural superior, os artistas da *Art Brut* vieram, com a sua peculiar acção «recuperadora», alargar o estetizável a fenómenos anteriormente liminarmente excluídos de qualquer panteão superlativo de belas-artes, às várias «produções» artísticas das margens do socialmente aceite (à arte dos loucos, às criações das crianças, dos autodidactas, dos ingénuos e dos primitivos), e podem, por isso, ser considerados agentes privilegiados do movimento artístico mais desestabilizador do equilíbrio entrópico dos pressupostos artísticos dominantes (mas em crescente declínio de autoridade) e um dos mais integrais, essenciais e substantivos movimentos do feio artístico, que proliferaram, de modo exuberante, por todo o século XX. Um exemplo radical de arte de vanguarda, desafiando frontalmente os valores estéticos estabelecidos.<sup>637</sup>

---

<sup>637</sup> São artistas enquadrados na *Art Brut*, segundo a letra e o espírito da designação classificativa, avançados pelo pintor francês e seu expoente, Jean Dubuffet, além dele próprio, primeiro cultor, também o crítico e artista polifacetado Michel Tapié, Jean Paulham, crítico da NRF<sup>637</sup>, o galerista Charles Ratton, e os artistas Jean Fautrier, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Joseph Crépin, Augustin Lesage, Gaston Chaissac, Mário Chichorro (pintor português radicado em França), Modesto Ciruelos, Rosemarie Koczy, Gérard Lattier, Albert Louden, Friedrich Schoder-Sonnestern, Johann Hauser, Roger Chomeaux (dito Chomo), Bill Traylor, Danielle Jacqui, Marcel Landreau, Raymond Reynaud, François Arnal, Willi Baumeister, Henri Michaux, Emil Schumacher, Kelly Moore, Matt Sesow, entre outros (Adolf Wölfli<sup>637</sup>, Carlo Zinelli, Aloïse Corbaz, Alfredo Pirucha). Arroláveis como muito semelhantes aos artistas da *Art Brut*, com muito próxima sensibilidade estética,

#### – 4.4.10– Expressionismo Abstrato Americano.

«Em certo momento, a tela começou a aparecer aos pintores americanos, um após outro, como uma arena na qual agir. O que era para ficar na tela deixou de ser a ideia pré-concebida, para ser, agora, um evento de energia».

In *Abstract Expressionism*, Harold Rosenberg, Barbara Hess, et al., 2005.

O Expressionismo Abstracto Americano,<sup>638</sup> compreendendo uma multiplicidade de sensibilidades estéticas e (mesmo) de sub-movimentos (*Abstract Imagists, Action-Painting, Dripping, Informalism, Tachisme, Gestual Painting,*

---

são os dois artistas singulares assumidos pelos artistas da *Art Brut* como pré-cursors: Henri Rousseau, Le Douanier, dado, pela taxinomia mais creditada, como pintor francês inserido no movimento moderno do pós-impressionismo, mas remetido também para as nomeações de *naïf* e primitivo; e o arquitecto brutalista dos castelos fantásticos, Ferdinand Cheval (autor do fabuloso *Le Palais Idéal*). Também similares, tanto pelos desideratos estéticos como pelas práticas oficinais e pelos resultados plásticos, estes seus contemporâneos, são os artistas pertencentes a um grupo de Madrid, que se reuniu entre 1957 e 1960, o Grupo *El Paso*, do qual fizeram parte Rafael Canogar, Luís Feito, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suarez e Antonio Saura. As suas obras fazem fronteira certa com o Expressionismo, o Expressionismo Abstracto, o Informalismo e, obviamente, com o brutalismo da *Art Brut*. Semelhante argumentação crítica se pode avançar para classificar como artista com uma iconografia (algo) similar à do espírito brutalista, o austríaco (contemporâneo de J. Dubuffet) Friedensreich Hundertwasser (pseudónimo de Friedrich Stowasser), singular artista independente, autêntico criador *outsider*, com uma produção e percurso artístico individual de uma fantasia estranhamente alucinada, apontando para um perfil esquizóide. E, de certa maneira, também se pode classificar como afim aos brutalistas, apesar da *décalage* cronológica, o pintor norte-americano (melhor dizendo, afro-americano de origem porto-riquenha e haitiana) da década de 80, protegido do pintor da *Pop-Art* Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, conhecido dos historiadores de arte como neo-expressionista da década de 80, ou da *Bad-Painting* («Má»-Pintura, pintura «feia»). Ainda como sensibilidades similares do «brutalismo» segundo J. Dubuffet, se podem assinalar obras de alguns artistas portugueses. Encontramos espírito afim do brutalismo em alguma produção do pintor português José de Guimarães (José Maria Fernandes Marques, engenheiro militar de formação, artista plástico, pintor, escultor e gravador, de formação artística inicial não-formal), um dos maiores vultos das artes-plásticas portuguesas do século XX. O mesmo se pode dizer de alguns trabalhos de festiva, jovial e determinante influência «plebeia», primitiva e informal, do pintor da Escola do Porto e poeta António Quadros (Grabato Dias). Embora este seja classificado como um tardo-expressionista de segunda geração do surrealismo português. Mas o mais conhecido pintor brutalista português, plenamente integrável no conceito de *Art Brut*, de Jean Dubuffet, foi Jaime Fernandes (1900-1969), camponês do Barco, Covilhã, que morreu em Lisboa, internado desde os 38 anos no Hospital Miguel Bombarda por doença mental (esquizofrenia paranóide). Aos 65 anos começara a pintar impulsiva e prolixamente, e em apenas quatro anos, os últimos da sua vida, realizou uma obra pictórica notável: estranhos desenhos, grafados inicialmente com fósforos embebidos em mercurocromo e depois com vulgares esfereográficas *Bic*, azuis, vermelhas e pretas. Depois pinturas bizarras mais coloridas, mas com o mesmo registo autoral. O cineasta António Reis filmará (em co-realização com Margarida Cordeiro), o documentário *Jaime, (a arte de Jaime Fernandes)*, (1974), como registo apropriado para «memória futura», feito a partir de fotografias e da cobertura icono-biográfica do artista e das obras do espólio deixado por aquele doente do Hospital Miguel Bombarda, captando e dando a ver o processo criativo peculiar de um notável criador plástico, que transcendendo a sua condição inicial de limitado trabalhador rural, se revelou, na contemplação permitida pelo vagar hospitalar, um registador minucioso e sistemático de um imaginário onírico invulgar, como desenhador, pintor e poeta espontâneo. A par de milhares de desenhos e pinturas, este brutalista de enorme talento escreveu milhares de palavras questionadoras lúcidas sobre a existência (de todos nós). Como o disse F.W. Nietzsche: «Há sempre um pouco de razão na loucura e de loucura na razão» *Assim Falava Zarathustra*, 1885. Acrescente-se ainda mais dois “casos”: um criador brutalista excepcional (excêntrico mas saudável sonhador-acordado, “ouco com juízo”), mais recente (e desconhecido), que se tem desdobrado desde os anos 80 numa aventura de uma persistência de louvar em ambiente algo hostil (cidade periférica e provinciana), entre pintura (a esmalte sobre metal e a técnicas mistas sobre madeira e outros suportes), desenho (também a esfere-gráfica) e várias técnicas de água sobre papel, escultura, objectos, *design*, instalações, curtos apontamentos de arte multimédia veiculada na rede global, e ainda performances, a última das quais com ele próprio como corpo/suporte de homem-sanduíche, um original *Cabeçudo*, com que anima as ruas da cidade de Viseu, com expressiva afirmação de crítica social e política: Mariano (alter-ego de José Manuel da Costa); ou o escultor ceramista Sérgio Amaral, um curioso oleiro de ingénuas, rudes e “brutais” criaturas antropomórficas, esculpidas em terracota-grés, que baptizou, com apropriado espírito, de «Matarrachos».

<sup>638</sup>A designação «Expressionismo Abstracto» foi o termo avançado para classificar o movimento e sensibilidade estética pelo crítico de arte Robert Coates, em 1946. Já em 1929 tinha sido Alfred Barr o primeiro crítico americano a designar como expressionistas as obras de Wassily Kandinsky.

*Abstraction Lyrique*<sup>639</sup>) manifestou-se, na sua exuberante epifania plástica visual, como o movimento artístico predominante na cultura americana, no arco temporal compreendido entre os anos de 1946 a 1956, uma inteira década de manifestação generalizada do estilo. Mas o seu arrolamento nas fileiras das «artes do feio» não se deve a esse alegado protagonismo, nem obviamente à sua deriva não-referencial, ao seu devaneio poético, ao seu aparente escapismo ao mundo real, à vida e ao sofrimento humano no “vale lacrimoso”, mas sim à sua sensorialidade “epidérmica”, à expressão matérica da sua arte. A sua classificação como arte feia deve-se à “impressão digital” criativa, ao seu sentido de criação orgânica, à sua fisicalidade instintiva, ao a-priorismo da sua plasticidade de “entranhas”, à marca “visceral” deixada como vestígio. Portanto ao seu peculiar sentido sógnico, à maneira de indício, de rasto, de gesto aparentemente gratuito e casual, alegadamente não deliberado. O Expressionismo Abstracto pertence às «artes do feio» pelo seu pulsar anímico, vivencial, testemunhal ao nível mais elementar dos sentidos, das sensações, das emoções. Da extrema emoção que não suporta o discurso lógico.

O carácter abstracto deste expressionismo do 2º pós-guerra não tem origem em idêntica subordinação aos pressupostos e desideratos intelectuais, “cerebrais”, do primeiro abstraccionismo dos primórdios do Século XX, W. Kandinsky, P. Picasso, G. Braque, no contingente pioneiro dessa sensibilidade estética, predominante por esses idos. Na época desejava-se para as artes-plásticas, e nomeadamente para a pintura, o mesmo estatuto superlativo de suprema arte abstracta, de comunicabilidade emotiva não temática, «poética», de significado nulo e narratividade minimal, que detinha a arte da música, quando estritamente instrumental. Agora essa manifestação de genuíno repúdio pela figuração óbvia, directa, imediata, e pela narratividade linear (de «arte canal»), deve-se antes a uma atitude de saturação pelo rotineiro figurativismo das décadas de 30 e 40 do século e pela consequente banalização da imagem figurativa,<sup>640</sup> operada tanto pelo retrógrado revivalismo passadista do chamado Realismo Académico clássico, conservador, dos totalitarismos de direita, do Nazismo, do Fascismo e dos regimes da sua órbita, a França colaboracionista de Vichy, a Espanha nacionalista do franquismo, ou o periférico e bucólico Portugal do Estado Novo salazarista, como no outro extremo ideológico, o do totalitarismo soviético, pelo chamado Realismo Socialista, movimento artístico de registo plebeu,

---

<sup>639</sup>Esta última designação foi avançada inicialmente por Jean-Joseph Marchand, na Exposição *L'Imaginaire*, 1947.

<sup>640</sup>A designação «figurativo(a)» tem óbvia origem na representação artística, na transfiguração operada pela arte da figura humana. Artes figurativas são artes que representam invariavelmente a figura humana.

culturalmente indigente, de vulgata estética básica, preconceituosa e passadista. Ou ainda das estéticas suas “satélites”, o Neo-Realismo, o Realismo Social das militantes políticas de oposição aos totalitarismos ocidentais, ou, como excepção e única solução interessante, o Realismo Social Mexicano, muralista (e moralista). Mas a rejeição liminar da figuração, por estes expressionistas, deve-se também, e sobretudo, a uma espécie de «período de nojo» pela barbárie desumana que campeou na Europa, na segunda metade dos anos 30 e primeira metade dos anos 40. Provocando uma compreensiva exaustão imagética, pela excessiva visão da figura humana destroçada: os arrepiantes quadros reais de inúmeros cadáveres resultantes da mortandade dos massacres da guerra, exponenciados que foram em estatísticas macabras. E pela perturbadora, até então ignorada, barbárie moderna do holocausto, revelada apenas aquando do extertor bélico: o extermínio, paralelo à carnificina da guerra, de 10 milhões de seres humanos.<sup>641</sup>Essa visão extremamente depressiva obrigou a uma pausa na habitual representação da figura humana das artes visuais, forçada que foi pelo compreensível pudor de uma sensibilidade humanista.<sup>642</sup>A consciência lúcida da possibilidade cada vez mais real de um iminente *Apocalypse*, a dedução escatológica da capacidade destruidora da humanidade, num indesejado mas ameaçante fim-do-mundo próximo, *Armagedão* moderno do género humano, instalada nos anos imediatamente seguintes às catastróficas bombas atómicas despejadas em Hiroshima e Nagasaki, fizeram nascer a filosofia existencialista e diversas linhas de formulação do pensamento que marcaram indelevelmente a década: um geral pessimismo axiológico, um perspectivismo relativista aplicado às

---

<sup>641</sup>Contabilizando: a *shoah*, o genocídio de 6 milhões de judeus, aniquilados pela «solução final», considerados que foram espécimes sub-humanos a extinguir, sem dó nem piedade, pela desumanidade absoluta dos nazis. Os restantes 4 milhões distribuídos por deficientes, bolcheviques, oposicionistas relapsos, polacos resistentes, ciganos, homossexuais, proselitistas religiosos, ou simples opositores aos seus desígnios políticos totalitários.

<sup>642</sup>Alguns autores, com declarado cepticismo crítico, fazem resultar o sentido abstracto do expressionismo dos artistas plásticos americanos da época directamente do clima de censura cultural e política da era do Senador Joseph McCarthy, o político americano que instituiu a famigerada política intolerante do chamado *mccartismo*, na América dos últimos anos da década de 40 e dos anos 50. Para aqueles críticos se o assunto tratado pelos artistas fosse totalmente abstracto seria mais facilmente visto como apolítico, assim sendo mais facilmente tolerado por aquele dirigente, paranoico instigador da «guerra fria». Logo porque seria mais neutro, menos polémico, menos controverso, de mais seguro e pacífico juízo crítico e menos passível de perseguição primária. Em nosso entendimento, não nos parece que o móbil, o *leit-motiv*, do sentido abstracto das obras dos primeiros vanguardistas genuinamente americanos seja motivado por qualquer atitude pusilânime, e nomeadamente uma «fuga para a frente» da “caça às bruxas” da cena artística, cultural e intelectual, (a perseguição de qualquer veleidade esquerdistas, apelidada logo de «subversão vermelha», leia-se cripto-comunista), originada naquele citado ambiente político hostil. Parece-nos antes resultante de uma saudável reacção superadora da saturação a uma rotina artística continuada e intolerável, de uma vontade de desafiar gostos estéticos entranhados, da vontade de genuína experimentação plástica, da busca militante do «Novo». Curiosamente, aquele estilo artístico, inovador e estranho, que nasce duma clara rebeldia intelectual desafiadora do peculiar clima político da época, motivo certo de controvérsia e debate, e talvez por isso mesmo, ganhou uma surpreendente aceitação popular e mesmo relativa consagração pelos idos do fim da década, desafiando directamente o clima político instável do segundo pós-guerra, ainda por esses tempos cheio de mentalidades pouco abertas a exuberantes protestos sociais, cripto-políticos, culturais e artísticos dos artistas daqueles anos.

análises interpretadoras e aos raciocínios especuladores, um cepticismo descrente em redenções utópicas, uma noção crua e desesperançada da nossa solitária contingência ontológica e do fim desencantado da crença nos absolutos, a noção lúcida da fatal subordinação da humanidade aos dois únicos factores condicionantes da existência, o acaso e a necessidade, ou ainda uma sentida visão escatológica da precaridade cada vez mais ameaçadora das condições existenciais da vida humana. Tudo isso somará inquietação, ansiedade, angústia, desespero, motivando, nos artistas, uma generalizada fuga enfadada e conseqüente recusa de mais representações mortificadoras da figura humana nas artes. Circunstância determinante que abrirá caminho à experimentação e à exploração do desconhecido. A uma “outra” e diversa manifestação expressiva,<sup>643</sup> que sendo abertamente não-figurativa, apresentava, contudo, óbvios sinais orgânicos biomórficos, como sugestivos ecos da vida. Uma combinação íntima e paradoxal da tensão plástica e da intensidade emocional herdada dos antigos expressionistas, com a inédita negação total da exploração iconográfica figurativa, em que «o abstraccionismo agora professado se apresenta como processo altamente irreverente e exterior aos cânones das escolas europeias, nomeadamente da Escola de Paris, revelando desideratos de rebeldia estética, de irreverência anárquica e eclética, de peculiar ideossincrasia niilista».<sup>644</sup>

O expressionismo abstracto apresenta todo um programa criativo com claras influências surrealistas,<sup>645</sup> nomeadamente uma plasticidade orgânica automática, óbvia aproximação ao «automatismo psíquico» (proposto por aquela vanguarda), uma espontânea e primária manifestação do inconsciente, das ocorrências psíquicas mais marcantes e significativas para o autor, os seus sonhos, os pesadelos, os delírios oníricos, alguns traumas subliminares, exteriorizados sem pudor e escapando

---

<sup>643</sup> Experimentação plástica não inocente e que não deixa de ser considerada, em ensaios críticos, como «(...) gesto libertário sobre a tela, gesto de libertação de valores – políticos, estéticos, morais» Harold Rosenberg, *A Tradição do Novo*, 1959.

<sup>644</sup> Afirmação produzida num debate crítico, em Londres, no ano 2000, por David Shapiro. Nesse debate se constatará ser o expressionismo abstracto americano uma expressão artística que dá toda a liberdade ao acaso e ao imprevisto das matérias, o gosto pela marcha inesperada saída do gesto, recusando o desenho formal controlado e as concepções tradicionais da pintura de cavalete e do seu desenvolvimento de «arte-escola», que vai da ideia pré-concebida à obra terminada, passando pelos rascunhos, esboços e projectos conducentes à «obra acabada». Que no caso dos expressionistas abstractos apenas é ainda, (embora subliminarmente) gerida espacialmente na superfície do suporte, pela sua subordinação a um planeamento estrutural de composição, por se tratar de obras de grandes dimensões.

<sup>645</sup> O que não espantará, tendo em conta que a geração dos artistas expressionistas abstractos foi influenciada directamente pelas personalidades expoentes da emigração forçada e do exílio da *intelligentzia* europeia, os inúmeros intelectuais, escritores e artistas fugidos da barbárie totalitária europeia, com o conseqüente enriquecimento cultural adquirido, o cosmopolitismo sofisticado da sua vivência espiritual “aculturada”, a que se somou uma oportuna criação de novos estímulos de desenvolvimento de uma cultura genuinamente americana, endógena, autóctene, que serviu os propósitos propagandistas de uma política oficial de concorrência cerrada com a outra metade ideológica do mundo, em tempos iniciais da Guerra Fria e de uma fronteira que o primeiro ministro britânico, Winston Churchill, espiritualmente baptizou de «Cortina de Ferro».

ao controle e censura disciplinar da razão ordenadora. O automatismo e a libertação catártica do instinto, aplicados no gesto plástico feito acção, levado ao extremo cúmulo criativo, o mais próximo possível da experiência vertiginosa do desconhecido. Uma exuberante afirmação criativa do subconsciente, que é também a expressão genuína de uma sensibilidade individual, que vem revelar uma saudável subjectividade emocional, apelando à comunicação trans-psicológica por uma via iminentemente sensorial. Uma arte que faz um apelo directo, imediato, à expressão primária, não condicionada, apenas subordinada aos instintos, às pulsões mais incontrolláveis, às emoções mais irracionais, tudo transposto organicamente pelo gestualismo de uma pintura-acção (*action-painting*), cujo expressivo acto de criação plástica, de enorme liberdade de manipulação matéria, não deixa de revelar evidentes marcas sensoriais, espécie de resídeos de vida. Uma espontaneidade plástica, resultando em actos pictóricos de uma fisicalidade exuberante e de assumida experimentação textural, dando uma impressão de imediatismo sensível. O verdadeiro assunto substantivo desta pintura e o seu específico trabalho plástico está no acto, na acção, no processo orgânico de construção da obra, na luta enérgica das tintas com a tela, suporte que se transforma na arena apropriada para as lutas pictóricas. Mas estas manifestações artísticas, se têm em comum os citados desideratos estéticos, não são monolíticas nem fechadas, são ecléticas e evoluirão em diversificadas variações expressivas, diferentes sensibilidades, ora pintura matéria obsessiva, ora pintura sígnico-gestual, ora enérgica pintura-acção, líquido *dripping*, manchado e informal *tachisme*. De muitos e diversos modos se exprimem os vários sub-movimentos sinérgicos, contemporâneos e geracionais, que a taxinomia mais consensual agrupou com a designação genérica de expressionismo abstracto.<sup>646</sup>

E não deixará de se notar alguma influência teórica dos escritos estéticos de Wassily Kandinsky, nomeadamente o sentido implícito das suas ideias sobre o espiritual em arte, ou ainda o seu conhecimento sentido das pulsões criativas do

---

<sup>646</sup> O que é manifestamente comum a todos os diversos sub-movimentos do expressionismo abstracto é o espírito de «obra aberta», direccionada para a leitura livre e não-condicionada do espectador fruitor, em que a «mensagem» produzida não se agorra a um único sentido autoritário de leituras e descodificação, mas propõe antes uma formulação discursiva em que muitos signos, não contemplados conscientemente de significado substantivo pelo autor da obra, podem ganhar significados vários e diversos, subliminares e subconscientes, quando dotados de significação subjectiva pelo espectador fruitor. Aventura pictórica de grande novidade: em vez de ir de um significado prévio como ponto de partida para inventar signos e criar simbolismo, o artista expressionista abstracto, informal, começa pela fabricação aleatória de signos e só depois procura, no seu discurso, possíveis nexos de inteligibilidade.

inconsciente e da geral actividade imageante da mente, expostos nos seus vários ensaios.<sup>647</sup>

O pintor expressionista abstracto, criador demiurgo, qual *xaman* de um desconcertante ritual mágico, agora despido do primordial sentido supersticioso e visto mais como denotante e festiva *performance* lúdica, deixa deliberadamente escorrer a tinta sobre a tela, colocada esta previamente na posição horizontal, no chão do atelier (e já não no redutor cavalete), enquanto dança ao “som” de um ritmo interior, deixando deliberadamente cair tinta, de modo despreocupado, sem total consciência do sincopado acordo rítmico, sintonizado com a batida cardíaca, ou com as pulsões do subconsciente. Cabal manifestação semi-consciente como puro acto de criação. Uma vontade plástica indomesticada, como resultado imediato de uma assumida não-intencionalidade deliberada, porque aberta aos caprichos inesperados do acaso. O processo encontra-se prolixamente documentado em filmes e fotografias captadas e registadas no atelier de Jackson Pollock, o iniciador do *dripping*. É sugerido por vários testemunhos que o artista se inspirava directamente na natureza e nos seus estranhos e extravagantes desígnios formais.<sup>648</sup>

Algo semelhante encontraremos em Mark Tobey e mesmo em Willem De Kooning, este depois de abandonar as suas histriónicas «mulheres feias». Em todos eles a tinta liquefeita é plástica matéria expressiva, disposta mais ou menos ao acaso, de modo (quase) não-intensional. Ou muitas vezes pincelada em cromáticos trechos caligráficos de leitura nula.<sup>649</sup> Já a cinética acção volitiva do criador, materializada no movimento do braço, no gesto rápido, na rotação do pulso, e na exploração das transparências e opacidades das próprias tintas (uso frequente das lacas, tintas de alto teor de transparência) serão estratégias expressivas de pintores como Franz Kline, Hans Hartung, ou até Pierre Soulages. Franz Kline irá ainda exprimir todo o seu deslumbramento pela caligrafia japonesa, criando ilegíveis mas líricos e sensuais caracteres alfabéticos, por sugestivos gestualismos, feitos de contrastantes negros luminosos sobre superfícies brancas de grandes dimensões. Expressão de um sentido “purista”, “essencial”, a criação de marcas humanas numa superfície plana e neutra, que lhes serve de suporte mudo.

---

<sup>647</sup> *Gramática da Criação*, 1910, *Do Espiritual na Arte*, 1911, *Ponto, Linha, Plano*, 1926, *Curso da Bauhaus*, 1928, *O Futuro da Pintura*, 1925/1943.

<sup>648</sup> Tal é sugerido, por exemplo, no filme biográfico *Pollock* (2000), de Ed Harris, protagonizado pelo próprio realizador, também actor (e com uma notória semelhança física com o pintor retratado), ficcionando a sua vida e carreira.

<sup>649</sup> Tal é o caso de Mark Tobey e da sua pintura de pequenas pinceladas ao modo de caracteres caligráficos, em telas de «pintura escrita», designadas que são de *writing painting*.

Já os “assuntos sensíveis” mais primariamente detectáveis na obras de grandes dimensões do catalão Antoni Tàpies serão as suas expressões matéricas de forte impacto e estranheza, pelo uso de substâncias e matérias estranhas e inusuais tratadas como manipulação plástica sobre as superfícies pintadas, como o uso de *sprays*, vernizes, encáustica, ceras, resinas, plásticos, palha (atada ou prensada), areia, pó de mármore, cimento, gessos, colas, cordas, lixo, jornais, papéis diversos, mantas e lonas militares e mesmo roupa pessoal, tecidos, restos de mobília, obtendo surpreendentes texturas de grandes relevos e espessura, densidade e consistência material, e revelando grande intensidade expressiva e contraste plástico pelas marcas e indícios do «fazer», que apelam a olhares cúmplices do espectador fruidor. Referência maior da criação plástica espanhola (e internacional) mais recente, a sua obra, de um estilo muito pessoal, de exclusiva marca autoral, é materializada por um grande protagonismo matérico, que consegue expandir o valor espiritual dos signos, e ainda revelando um respeito dignificante pelos elementos mais simples da criação e um uso sóbrio da cor, negros, brancos vários, gamas de ocre, castanhos, cinzas, esporadicamente, vermelho sangue, dando-lhe características expressivas autorais inconfundíveis. E todos estes sinais incontornáveis de identificação<sup>650</sup> se expressam por elementos humildes – telas de ásperas texturas, madeira, objectos triviais do quotidiano – que adquirem uma outra dimensão transcendente e nobre, ao ser integrados nas suas peças. Tàpies fará da cruz negra ou vermelha um signo secular e laico de grande sentido significante. Uma primordial marca topográfica. A par de números, letras, ou mesmo inteiras frases de uma (algo) hermética intelegibilidade.<sup>651</sup>

---

<sup>650</sup>Que se estendem a uma simbólica de eloquente afirmação autónoma e de resistência cívica e cultural, pelo uso inovador da heráldica catalã ou de outros sinais identitários, como o típico barrete catalão (vermelho, de dobra e borla negra) amarrado com simbólica violência por uma corda de sisal, sobre um suporte com restos de frescos medievais catalães, em homenagem ao militante independentista, o anarquista Salvador Puig Antich (executado a 2 de Março de 1975), ou os três farrapos vermelhos atados a um suporte de amarelo dourado, o *vermell è groc* da bandeira e escudo da Catalunya, simbolizando a execução, pelo garrote, de outros três militantes independentistas catalães, as últimas execuções não indultadas pela intolerância cega do autoritarismo político implacável do Generalíssimo Franco, ditador da Espanha nacionalista, pelos idos derradeiros do seu poder autocrático, descricionário e iníquo, escassos dias antes do seu passamento, levantando uma generalizada onda de protestos e condenação, dentro e fora do país, tanto a nível internacional, oficial e diplomático, como a nível popular (os militantes catalães José Humberto Baena, José Luis Sanchez Bravo e Ramón Garcia Sanz, executados a 7 de Setembro de 1975). O genial artista soube conciliar a invenção permanente que trouxe à modernidade com a tradição cultural e a identidade arreigadas de um povo e de uma comunidade autónoma que é a pátria reivindicada. Nunca perdeu de vista a grande tradição da história da arte das suas gentes. A sua arte transformou-se, assim, num elemento emblemático, identitário e de actualidade política, no sentido mais existencial das vivências comuns catalãs.

<sup>651</sup> Tentando explicar o sentido de leitura da sua arte, integrada pelo artista e crítico Michel Tapié na sensibilidade artística informal, no sub-movimento «Informalism», Antoni Tàpies declarou, em 1957: « (...) mes gestualismes et texturations serons signifiants de l’informal », in Catálogo da Exposição Grey, pintura, Tatte Gallery, London, 1957. Antoni Tàpies também se dedicará à especulação teórica sobre a teleologia artística, no início da sua carreira. Em 1947 redigirá vários textos para a revista catalã *Dau al Set*, assumindo e revelando as suas influências artísticas mais evidentes: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Jackson Pollock, Jean Dubuffet. Também dirá: « Un tableau n’est rien que une porte qui se ouvre par autre porte! ».



Outro significativo exemplo de obras de muito grande impacto, de extremados contrastes, em que a abstracção consegue grande inteligibilidade e significação, são as de Manolo Millares. São composições de telas com quebrados, cortes, rasgões, grandes falhas de superfície propositadamente rasgadas, torcidos, nós, apertos de grandes massas matéricas, as texturas enfatizadas e uma paleta fechada de uma depurada e autoral tricromia de grande contraste e tensão expressiva, o negro, o vermelho sangue e o branco, interagindo em mais-valias significativas. Poderosas composições abstractas de uma pintura com algum sentido tridimensional, pelos relevos saídos da superfície suporte e pelas deliberadas falhas/hiatos da tela, com um significado escatológico imediato: a morte, o sangue, a violência: como uma forma abstracta de denúncia eloquente da tragédia colectiva do meio século XX. Obras de técnica mista, com exploração de coberturas opacas sobre pedaços de tela muito texturada, as cores simulando sugestões de restos de corpos destroçados, cadáveres em putrefacção, o preto uniformizando fundos que celebram o preto tenebrista da «Espanña Negra», sinal simbólico da violenta história hispânica do século. O branco como sinal niilista da rarefacção, memória certa da sua passagem pelo deserto do Saara. O vermelho como sinal cromático de imediata identificação da violência e da morte. E os títulos das obras acrescentam sentido de leitura e potenciam empatias cúmplices: «arqueologia humana», «antropo-fauna», «destruição do amor», «personagen fallen», «adão & eva». Ou a série sugestivamente titulada «homúnculos». Em discurso directo o pintor dirá do seu trabalho: «Uma arte que se destroi a si mesma, de modo a reconstruir-se, *ipso-facto*, a partir das suas ruínas»<sup>652</sup>

Outro sugestivo exemplo de protagonismo expressivo, na forma abstracta, é o do pintor italiano Alberto Burri.<sup>653</sup> A sua bizarra pintura é feita de materiais plásticos muito ecléticos, muito pouco ortodoxos, rasgões e repuxamentos, drapeados em tensão, buracos negros e vermelho sangue. Extremados contrastes entre lisos e rugosos, entre semi-transparentes, opacos e ainda mais opacos, entre superfícies brilhantes e superfícies mates, entre densidades e rarefacções. Substâncias de sólida espessura: grandes e consistentes massas matéricas, texturas de forte expressão mimetizando epidermes crispadas. Sórdidas matérias informes. Caóticas. Colagens com pedra-pomes, e alcatrão, madeiras carbonizadas, folhas de ferro soldadas, plástico queimado. Gama alargada de texteis suportes, da serapilheira (usada) à tela

---

<sup>652</sup>Do catálogo da Exposição de Manolo Millares na Galerie Pierre Matisse, New-York, 1961.

<sup>653</sup>Dado como o precursor mais relevante do movimento da *Arte Povera* (Arte Pobre), guru demiurgo e émulo estimulante dos artistas desse movimento.

industrial, e aos mais estranhos tecidos e substâncias (estopa, vários linhos, jutas, panos crus e serapilheiras), com cobertura cromática plástica inesperada, vermelhos, negros, esporádicos cinzas, paleta alargada de ocres e terras queimadas. Deliberados *craclé(s)*. Destroços, desagregações, decomposições, deteriorações, destruições, degradações, danos, corrupções, putrefacções, são as percepções imediatas conseguidas, sugerindo visões desesperadas do caos e da crise contemporâneos. O pessimismo existencial como razão ontológica para o azedo comentário simbólico (abstracto).<sup>654</sup>

A França terá também alguns artistas expoentes do expressionismo abstracto, como é o caso de Georges Mathieu, considerado o líder da sensibilidade francesa do movimento, um gestualista de «fúria expressiva espontânea», de enorme e caótica energia, marcada por fluida rapidez impulsiva, em que o gesto demiúrgico de grande e exuberante afirmação marca a superfície de suporte da obra com o toque directo dos tubos de tinta, dispensando os pincéis. Uma concentração à maneira dos praticantes das milenares artes marciais orientais, seguida de uma instantânea explosão plástica com marcas de um pendor caligráfico *zen*. As exuberantes performances criativas do artista, assistidas, várias vezes, por *voyeurs* interessados e filmadas em registos surpreendentes, lembram as práticas de meditação e os exercícios de ginástica ritual propostos pelos mestres *zen* orientais. O pintor intervirá sobre grandes formatos de fundo neutro monocolor, com intensa e veloz acção pictórica gestual, organizando uma mancha com uma espécie de “escrita” não-legível, entre grafismos cromáticos que lembram sugestões lineares dos fluidos caracteres da caligrafia arábica e uma grafitação instantânea e pulsional.<sup>655</sup> A sua técnica anti-convencional proporciona insólitas e inéditas soluções da relação acção-fundo. «A Fúria de Ser» chamará o próprio artista a essas explosões criativas, designadas também, apropriadamente, como exercícios de «não-figuração psíquica» e de «abstracção lírica», nos vários ensaios que escreveu e publicou e que lhe creditam fama de teórico da arte.<sup>656</sup>

---

<sup>654</sup> O pessimismo e o desalento desesperado, detectados na simbologia (de distante referencialidade) das obras de A. Burri, serão melhor compreendidas à luz do conhecimento das circunstâncias biográficas do autor, preso quando prestava serviço militar no exército italiano do Norte de África, nos últimos anos do conflito mundial, depois enclausurado num campo de concentração de prisioneiros do Eixo em Hereford, Texas. Foi durante o seu concentracionário cativo que experimentou um fascínio pelos materiais degradados, que elegeu para exclusivos protagonistas das suas obras expressivas, antes dessa vivência mais inclinadas para a figuração convencional. A mudança radical de materiais e matérias implicou a rejeição da perfeição textil industrial das telas comerciais, adquirindo os seus suportes relevos, volume e espessuras diversas e inéditas texturas estranhas e inabituais.

<sup>655</sup> Que, mais tarde, haveremos de ver, em muito semelhante registo gráfico, nos «tags» avulsos dos graffitis erráticos, furtivos, anónimos, clandestinos, dos muros das cidades de hoje.

<sup>656</sup> Georges Mathieu publicará em 1963 o ensaio *Au dela du Tachisme*.

Outro expoente do expressionismo abstracto de feição francesa é Pierre Soulages, pintor, escultor, gravador, vitralista, cenógrafo, figurinista, designado que foi «o pintor do preto», por ter explorado como ninguém os contrastes surpreendentes entre pretos mates e pretos brilhantes, assumindo a luz um protagonismo visual de surpreendente qualidade de valores lumínicos. A sua pintura revela uma densidade expressiva invulgar, conseguida pelo uso de lacas, entre opacos de intensa densidade cromática saturada e desvelamentos e transparências monocromáticas. Paleta sóbria de negros variados, castanhos sombra, *black-blues*, lacas azuis escuras. Influenciado inicialmente por Cézanne e Picasso, desenvolveu uma gramática formal e cromática de depurada abstracção, com detectável marca autoral e temáticas próprias, aludindo longinquamente a remotos monumentos arcaicos pré-históricos ou outros romanos da sua região natal, Auvergne, ou às madeiras negras que povoaram as suas memórias mais primordiais. Deixou um registo gestual caracterizado por largas massas de tinta negra pintada na tela com gestos precisos de tinta aplicada com trinchas e pinceis largos espatulados, em impressiva e afirmada gestualidade de granda escala. São também muito sugestivas visualmente as suas elegantes formas caligráficas de uma linguagem poética minimal, com advinhado sentido pseudo-alfabético, lembrando caprichosos mas depurados caracteres de uma qualquer estranha escrita oriental, no extremado contraste de branco e preto, revelando grande liberdade no manuseamento das pinceladas, espontaneidade cerebral de gestos e equilíbrio intuitivo de composição. O artista cria signos apelativos que resultam de operações instintivas e rápidas, enfatizando sempre os fortes contrastes entre a intervenção do gesto e os fundos monocromáticos, acrescentando assim óbvias mais-valias expressivas. As suas obras primam por ter especiais qualidades perceptivas de imagem e um forte efeito visual, sem necessidade da habitual procura identificadora de significados e mensagens. As suas mais citadas obras-primas são a pintura *Painting 1/31/1964* de 1964 e *Pintura 16* de 1965, trabalhos de manchas produzidas por amplas e largas pinceladas de tinta preta vertical preenchendo no primeiro caso a totalidade da superfície da tela, definindo uma impositiva mancha negra, e, no segundo caso, uma forte afirmação plástica, pelo contraste absoluto dos negros caligráficos com o fundo branco imaculado da tela suporte. O seu trabalho estendeu-se pelas últimas décadas do século passado, tendo chegado aos nossos dias sem sinais de saturação.<sup>657</sup>

---

<sup>657</sup>As suas últimas exposições retrospectivas realizaram-se em Outubro de 2009 e Março de 2010, no Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Beaubourgue, Paris, Em 2010 fez-se também uma exposição

São ainda relevantes do movimento em França os percursos de artistas como Jean Fautrier, Henri Michaux e Jean-Paul Riopelle.

Pintor e escultor imediatamente identificável como um informalista do Tachisme foi Jean Fautrier, embora alguns autores o aproximem de Jean Dubuffet e do seu movimento da Art-Brut. As suas obras são caracterizadas por empastes de grande afirmação volumétrica, de grossa e rude expressão informal, mas sugerindo vagamente rostos humanos disformes, anatomias e vagas formas antopomórficas, coloridas a partir de uma paleta de cores cinzas, verdes secos, ocres, terras, amarelos de nápoles e carnações.<sup>658</sup>

Henri Michaux é outro nome a acrescentar à lista restrita e exclusiva dos expressionistas abstractos franceses. Pintor, desenhador, artista gráfico, mas também ensaísta, escritor e poeta, de origem franco-belga, explorou, de maneira muito pessoal, o rico imaginário provindo do seu mais íntimo psiquismo (a sua actividade onírica, as fantasias, os fantasmas), mas ainda também os registos das “viagens” alucinatórias, conseguidas nas experiências com tóxicos adicionantes. A todos estes estímulos, potenciadores de uma criação artística peculiar, acrescentou inúmeras alusões abstractizantes, que denunciam um consciência sentida da violência do sofrimento humano, das décadas desastrosas de 30 e 40, explicitando, tanto graficamente, como por uma escrita sibilina, a sua denúncia cívica e ético-política de contestação aberta da desumanidade reinante.<sup>659</sup> São de um registo muito peculiar e com evidente marca autoral, os seus desenhos, invariavelmente monocromáticos, a negro de tinta de nanquim, de uma sensibilidade nervosa invulgar, alguns lembrando vagamente os caracteres fenícios da escrita cuneiforme. A sua obra gráfica, não sendo abertamente figurativa, não deixa de ser muito sugestiva: manchas negras entre o gesto deliberado e o acaso imponderável (com o aproveitamento plástico de

---

antológica da sua obra no Museu de la Ciudad de México, na capital mexicana.

<sup>658</sup>J. Fautrier que expôs colectivamente a primeira vez em 1923, na Galerie Fabre, em Paris, naturezas mortas, nus e paisagens de influência cubista cezanneana, expondo individualmente no ano seguinte na Galeria Visconti, só entre 1937 e 1943 retornará à pintura a par da escultura. Resistente à ocupação alemã da França, fugiu em 1943 de Paris, perseguido pela Gestapo, refugiando-se no *resort* turístico de Tignes, onde foi instrutor de esqui. Foi autor das gravuras para uma edição da *Divina Comédia* de Dante Alighieri e ilustrou ainda *Alleluiah* de Georges Bataille.

<sup>659</sup>Como cultor das Belas-Letras, H. Michaux descobre ainda muito jovem a escrita proto-surrealista de Lautréamont, publicando em 1922, *Cas de Folie Circulaire*, em 1923, *Rêves et la Jambe*, e em 1927, *Qui je Fu*. Foi articulista da revista *Le Disque Vert*, de Franz Hellens, tendo ainda publicado textos em publicações de vanguarda como *Commerce* e *Bifur*. A sua obra escrita mais relevante está publicada pela Editora Gallimard, embora tenha também publicado pequenas antologias de textos seus, ilustradas com os seus próprios desenhos, em pequenas editoras e em tiragens reduzidas.

derrames inesperados e desastrados pingos de tinta), os seus grafismos sugerindo multidões de pequenos seres humanos, vistos de longe.<sup>660</sup>

J-P Riopelle foi outro relevante cultor do movimento expressionista abstracto em França. Pintor francês de ascendência canadense, aproximou-se inicialmente dos «riscos e rabiscos» do seu contemporâneo Henri Michaux, mas com uma paleta aberta e contrastante de cores. Melancólico, apaixonado e tumultuoso, enveredou mais tarde para um *dripping* pessoal, com óbvia influência de Jackson Pollock. Sugestivas são ainda as suas experiências litográficas como em *Les Hiboux* e *Les Oiseaux*.<sup>661</sup>

Como sínteses dialécticas dos sinais recorrentes do devir artístico recente, são detectáveis influências inevitáveis, incontornáveis, que se conjugarão no ecletismo estético deste novo expressionismo: o expressionismo histriónico dos primeiros trinta anos do século XX, o conceptualismo irracionalista do dadaísmo, o onirismo e a insólita abjecção do surrealismo, ou, sobretudo o modo paradoxal de crescer uma simbólica significação à irreferencialidade abstracta.

As novas ideias estéticas irão ambientar-se num caldo cultural motivado, desperto e mobilizado animicamente pelos entusiasmos reconstrutores da retoma civilizadora do pós-guerra, por um voluntarioso sentido anímico optimista, que apenas se realizará plenamente nas décadas seguintes, mas que abre uma dinâmica circulação de ideias, de conhecimentos, de saberes, de sabedorias, de ideais, como sinal esperançoso da consciência adquirida do fim de um dos ciclos mais nefastos da história universal da humanidade. Abertura que é, contudo, vigiada sorrateiramente, por proximidade encapotada, pelos agentes estaduais, tutelados pelo poderoso Senador McCarthy.<sup>662</sup>

Mas paulatinamente irá generalizar-se a desejável abertura de fronteiras, tanto políticas como culturais (e mesmo ideológicas), abrindo visões de um panorama

---

<sup>660</sup>H. Michaux exporá, com surpreendente participação de público em 1978, no Museu de Arte Moderna de Paris e no mesmo ano, no Museu Guggenheim de New-York.

<sup>661</sup>J-P Riopelle está representado na colecção permanente do Montreal Museum of Fine Arts. Em 2006, foi inaugurada nesse museu uma grande exposição retrospectiva póstuma, com assinalável êxito, tendo tido depois uma sequência itinerante, a apresentada que foi também no Hermitage de San-Petersburg, na Rússia e no Museu Cantini, de Marselha, em França. J-P Riopelle foi membro do grupo *Les Automatistes* e signatário do Manifesto *Refus Global*.

<sup>662</sup>A CIA, Central Intelligence Agency, agência responsável pela segurança nacional dos EUA, via o movimento artístico, aparecido na segunda metade da década de 40 e primeira metade da década de 50, como genuíno resultado da liberdade cultural americana, (alegado) paraíso de livre pensamento e livre mercado, como contraponto competitivo desafiante dos vários neo-realismos e realismo-sociais que ainda predominaram, durante algum tempo mais, entre a inteligência e os mercados da arte europeus. A CIA alegadamente financiou exposições e organizou a promoção dos expressionistas abstractos americanos como parte importante da sua propaganda cultural nacional virada para o estrangeiro (como, por exemplo, no congresso *For a Cultural Freedom*, 1950).

mundividente alargado e multifacetado, celebrando tradições e rendendo-se a inovações, abraçando saudável vocação inter-activa entre as noções de raiz e utopia, «glocal» (o global projectado no local, o local influenciando no global), divulgando os modelos dos centros pelas abrangentes periferias, apontando projecções para um porvir a imaginar, a construir, a criar de novo. Assim, espalhou-se o estilo expressionista abstracto, originalmente circunscrito à Escola de Nova-Iorque, por todos os EUA, e sobretudo pela Califórnia e Baía de São Francisco. Na segunda metade da década de 40 foram galerias pioneiras que divulgaram os trabalhos inovadores dos artistas expressionistas abstractos, significativamente designados *New-York Vanguard*, a «The Art of This Century», a «Galerie Pierre Matisse» e a «Julien Levi Gallery». Um segundo foco da prática plástica do estilo, feito aculturada moda artística «à-la-page», foi Paris, divulgando-se a tendência estética depois por toda a Europa culta.<sup>663</sup>

As taxinomias não podem ser vistas como tabelas categoriais taxativas, irreduzíveis, assertivas, porque ainda controversas e não totalmente pacíficas, não aceites com cabal segurança de juízo crítico e total rigor noético. São, todavia, esforçadas tentativas de classificação que valem o que valem, enquanto reconhecido esforço conceptual. Muitos dos movimentos artísticos na diversidade intrincada dos múltiplos “ismos” mais recentes são, pela sua contemporaneidade e espírito epocal e

---

<sup>663</sup>Listando todos os artistas cultores do que é considerado o primeiro grande movimento de vanguarda genuinamente americano, a que se filiaram posteriormente vários outros artistas no velho continente, alinham-se, a saber: os americanos Jackson Pollock, Willem De Kooning, Elaine De Kooning (mulher de Willem), Franz Kline, Hans Hartung, Mark Tobey, Sam Francis, Dieter Borst, Elaine Hamilton, Lee Krasner (mulher de Jackson Pollock), Norman Lewis, Joan Mitchell, Charles Seliger, Harold Shapinsky, Joe Stefanelli, Cy Twombly, James Brooks, Richard Pousette-Dart, Albert Kotin, Adolph Gottlieb, americano de origem askenazin, Michael Goldberg (idem), Paul Klee, suíço naturalizado alemão (autor de um percurso individual peculiar, mas que alguns críticos e taxinomistas incluem no expressionismo abstracto), os alemães Fred Thieler (Fritz Wilhelm Richard Thieler), Helen Frankenthaler, Karl Otto Götz e Bernard Schultze o americano de origem arménia Arschile Gorky, os franceses Pierre Soulages, Jean Fautrier, Jean-Paul Riopelle, Henri Michaux e George Mathieu, o italiano Albert Burri, os alemães naturalizados americanos Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) e Hans Hofmann, os espanhóis Antoni Tàpies, Manolo Millares e Antoni Saura, o japonês Taro Yamamoto ou o chinês Zao Wou Ki. São ainda considerados com uma estética afim aos expressionistas abstractos americanos Robert Motherwell, Clyfford Still e Mark Rothko (das primeiras obras). E são ainda arroláveis, com seguro juízo crítico, como influenciados pela estética expressionista abstracta, considerados como elementos de (alguma) transversalidade dos «ismos», os artistas da geração seguinte, que se pode definir como (proto) pop-art: Robert Rauschenberg (as suas obras iniciais), Jim Dine (algumas obras suas dos anos 60) ou Jasper Johns (as suas obras dos inícios dos anos 60). O Expressionismo Abstracto Americano foi a corrente artística da modernidade mais recente que conseguiu pela primeira vez na história da arte uma aceitação rápida (quase imediata) e incondicional dos críticos e historiadores da arte, que antes eram mais frequentemente neofóbicos, só depois do segundo pós-guerra mundial se mostrando mais imediatamente abertos às inovações estéticas que traziam as novas gerações de artistas. A grande divulgação do movimento artístico, tornada em poucos anos de generalizado conhecimento internacional, deveu-se à cumplicidade intelectual que resultou da relação privilegiada dos críticos da mesma geração, como Harold Rosenberg, John Canaday, Meyer Schapiro, Leo Steinberg, Clement Greenberg, a que se associaram os críticos de uma geração posterior, como Michael Fried, Rosalind Krauss ou Robert Hughes. A primeira vez que expuseram em New-York foi a mostra designada «The Art of This Century», a 20 de Outubro de 1942. Foi organizada por Peggy Guggenheim na sua galeria, no prédio 30w.57th Street, 7º andar de um edifício ocupado pelas *midtown arts*. Nesse edifício estavam sediados o museu da *New-Objectiv Painting*, o Helen Rubinstein of New Art Center e várias outras galerias de arte comerciais.

geracional, de afins e simultâneas trocas de desideratos, fusões de objectivos comuns e/ou (dísparos) complementaridades. Porque apesar de diversos e plurais, são versáteis, plásticos, osmóticos, dialécticos e sobretudo sinérgicos: podem ser interpretados, por analogia, como conjuntos significantes que se intersectam. São interpretados e classificados em categorias e sub-categorias diferentes e diversificadas de acordo e conforme a específica perspectiva teórica, o particular ponto de vista crítico, o alinhamento especializado dos vários analistas, críticos de arte, historiadores de arte, teóricos da estética. Chegando mesmo, por vezes, alguns artistas a ter obras suas incluídas em vários e distintos movimentos, segundo os diversificados critérios classificativos utilizados, ou outros ainda verem as suas obras serem ajuizadas como difíceis de integrar e classificar (“catalogar”) em qualquer deles. Tecem-se estas considerações a propósito de algumas classificações que não conseguiram ainda o pacífico consenso geral dos críticos e da crítica.

#### – 4.4.11– Nova-Figuração Expressionista do Pós-Guerra.

É o caso da designada Nova-Figuração Expressionista do Pós-Guerra. A também chamada Nova Figuração Existencialista. Tendência artística que pode ser considerada paradoxal e em contra-corrente ao espírito geral da arte ao tempo, aparecendo como antagónico contraponto (do outro lado do oceano) ao expressionismo abstracto americano. Uma complementar e antitética forma de registar denúncias, ora escondendo ora mostrando com ênfases de registo (quase) obsceno<sup>664</sup>, comentários críticos lúcidos sobre os conturbados tempos acabados de viver. É esse fenómeno artístico que alguns poucos especialistas e críticos de arte apontam como uma sensibilidade de uma «nova-figuração», designação apropriada para a obra de artistas das décadas de 50 e 60, não alinhados com os mais relevantes movimentos artísticos que predominaram nessas décadas: Francis Bacon, Lucien Freud, Vladimir Vellikovic, ou Balthus (Balthazar Klossowski Di Rola), António Lopez Garcia, ou ainda Paula Rego, entre outros. Estes mesmos artistas serão também identificados com outra corrente artística, embora esta se tenha consagrado, com outros artistas, nas décadas seguintes: *ugly realism*. E alguns outros, muito poucos autores críticos apontam também para eles a designação de «figuração existencialista» e «realismo existencial».

---

<sup>664</sup>No sentido etimológico de coisa que devia ficar fora de cena. Obsceno é um vocábulo do mundo do teatro, que «esconde» e retira do palco performativo temas ligados a Eros e a Thanatos (o sentido estimulante do erotismo e a visão traumática da morte), vistos como aceleradores de desequilíbrio do concerto social.

Exuberante liberdade crítica, cabal consciência autoral, reivindicado livre-arbítrio estético, propositada expressão subjectiva, lúcido irracionalismo individual que capta, de modo perspicaz e arguto, os mais obscuros sinais do irracionalismo colectivo, significação ontológica questionadora, especulação metafísica não mítica e anti-mística, profundo realismo materialista existencial, retrato cru e desapiedado da mais violenta, extrema e brutal crueldade humana, registo da libertação da besta interna que se manifesta nos comportamentos comuns dos homens em incondicionado livre-arbítrio, sem regras nem obediências. Retrato cruel da «selva humana», detectada a quase nula diferença que o género humano tem com a restante animália, mormente nas funções básicas da existência e na competição feroz pelas condições da vida e domínio violento dos outros, ou sobretudo pela igual solidão mórbida que antecede o derradeiro e inevitável fim. Discurso estético que se revela também de alcance ético, e se revela no cepticismo, no pessimismo, no desespero, na amargura, na angústia, na melancolia irónica de um olhar de escatológica lucidez sobre a precaridade, a agressividade, a violência extrema do viver humano dos tempos mais recentes. Uma denúncia aberta e desbragada, despudorada, dos excessos e das misérias constantes (quotidianas e triviais) do devir último do mundo e dos homens. Denúncia feita por meio de uma figuração peculiar, de uma sensualidade exuberante e mesmo de uma sexualidade obscena, que se mostra, também, como registo referencial do recorrente sentido fantástico descoberto na realidade mais banal. Tais serão alguns dos predicados substantivos atribuídos, na generalidade, a todos os atrás citados autores, artistas muito activos nas duas décadas imediatamente posteriores aos anos «holocáusticos», e mesmo, na sequência continuada da evolução dos seus percursos individuais, nas seguintes décadas.

Francis Bacon é o artista proeminente desta particular sensibilidade estética, um pintor de um «realismo sórdido»<sup>665</sup>, escatológica e abjecta figuração, uma carnalidade excessiva, despudorada e obscena, registada com um audaz gestualismo contido, com uma paleta cromática de bem definida identidade, significativamente autoral (de gama de cores recorrente e não muito alargada), um depurado acabamento técnico, conseguido com uma muito competente prática oficial. Denunciando, reportando, relatando, retratando, transfigurando, de modo bizarro e cruel, impiedoso, o angustiante pesadelo do generalizado niilismo axiológico dos

---

<sup>665</sup> Discurso directo. F. Bacon dirá, numa entrevista conduzida por David Sylvester: « Gostava que os meus quadros dessem a impressão de que um humano passou entre eles, como um caracol, deixando a marca da presença humana e uma memória indelével do passado, como o caracol deixa um rasto de baba». (in *Bacon – monstro de pintura*, de Christophe Domino, 1996).



tempos mais recentes<sup>666</sup>, por intermédio de uma metafórica manifestação exuberante de carnes humanas, materialmente despidas de quaisquer sinais de transcendência redentora. Uma carnalidade grotesca que encarna a sua visão desencantada, desesperada, do niilismo espiritual da humanidade recente e dum alegado esquecimento do sentido último da compaixão existencial. Espécie de «ficção de pesadelo», céptica e pessimista, uma crua visão da humanidade, comentário agressivo, que reconfigura um «mundo bruto», pela mais desbragada provocação, pelo extremo choque, pelo mais vivo escândalo: fantasias masoquistas convivendo com o desmembramento de corpos e com sanguíneas carcassas de talhos, uma aberta violência viril (denunciando subliminar tensão homo-erótica), registos de práticas de dissecação forense, imagens de impressionantes operações cirúrgicas, revisita às «lições de anatomia» da história da pintura, autópsias e outras derradeiras operações próprias do ambiente macabro das morgues, ou dos matadouros. Uma atracção impulsiva, instintiva, obsessiva, pela representação obscena do corpo violentado. Um fascínio indisfarçado pelos fluidos naturais, físicos, fisiológicos: sangue, bílis, urina, esperma. Uma inclinação obcecada por tudo o que possa conter uma pulsão transgressiva, seja no sexo, na religião, na ideologia, ou em vários tabus culturais. Uma afirmação icónica que se desembaraça, com ágil solução edificante, dos interditos sociais, das censuras antropológicas, dos imperativos morais das religiões e das ideologias.

A amargura interiorizada perante o autoritarismo envolvente na sua juventude, (do severo meio familiar e das comunidades próximas, ao encontrado no todo da sociedade, atravessada que estava esta pelas iminentes ameaças guerreiras dos anos entre as duas guerras mundiais), foi para Francis Bacon, condição experiencial definível como fundadora. À explosão “catártica” de muitos sentimentos recalçados de angústia perante a violência generalizada, tanto a surda como a gritante, testemunhada nas grandes metrópoles onde viveu, depois de sair da sua Irlanda natal, acrescentou um natural sentido de bravata, de provocação, e um pendor para a expressão aberta e plena da liberdade de espírito, passível de se expressar sem a mínima censura inibidora prévia e com a mais desbragada intemperança dos sentidos. Tudo potenciado com desenvoltura voluntariosa e uma tenacidade persistente.

---

<sup>666</sup>Do seu próprio trabalho diz também Bacon: «... um caminho que não leva a lado nenhum!». (*idem, ibidem*).

Vértice da tríade crítica da sua pátria insular (completado o triângulo com Oscar Wilde e James Joyce), Francis Bacon adquire uma sólida cultura humanística, cultivada por ecléticas leituras e convívios intelectuais, das leituras da boémia libertária de Paul Verlaine e Jean-Arthur Rimbaud à poesia «nocturna» de Charles Baudelaire, das plateias entusiastas dos *Bailados Russos* de Sergei Diaghilev, ao escuro temeroso das salas de projecção do filme *Um Chien Andalou*, da dupla Louis Buñuel e Salvador Dali, ao conhecimento familiar dos conteúdos inovadores da Escola da Bauhaus, à admiração e empatia estética com inúmeros artistas das artes visuais, da arquitectura, do design, da pintura e das artes gráficas.<sup>667</sup>

Julgado de modo erróneo e redutoramente como mero artista autodidacta, por não ter tido uma instrução formal inicial, Francis Bacon foi, contudo, um estudante de artes de rigoroso e metódico labor cultural e oficinal, de pertinente curiosidade intelectual e artística, de acrescentada inteligência visual e plástica. São múltiplas e diversificadas as fontes iconográficas e as imagens matriciais, referenciais, que contribuem para o enriquecimento exponencial do seu fértil imaginário criativo. Um *Desenho* de P. Picasso de 1927, *O Massacre dos Inocentes*, de Nicholas Poussin, 1631, alguns gouaches com *Ideias p/ Esculturas*, de Henri Moore, 1928, a *Quimera*, de Max Ernst, 1928, filmes de Sergei Eisenstein, ( o celebrado fotograma, na escadaria de Odessa, da ama atingida por um projétil nos óculos, o sangue escorrendo dos vidros partidos pela face, a boca aberta num esgar de dor, do filme *O Coraçado Potemkine*, 1925), os muitos fotogramas experimentais de captação do movimento anatómico de Eadweard Muybridge, várias pinturas da fase neo-figurativa de P. Picasso, Diego Velazquez (e a fixação obsessiva e recorrente no retrato de *Inocência X*, pintado em 1650, por aquele pintor do século-de-ouro tenebrista espanhol), Francisco de Goya (e a sua estranha e bizarra fase da «pintura negra»), ou ainda o *Retábulo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, 1516, e a *Crucificação* de Bevenuto di Giuseppe Cenni di Pepo, florentino, dito Cimabue, da Igreja de San Domenico d'Arezzo, 1271 ou a outra *Crucificação*, um pungente *Christo na Cruz*, ainda ao gosto arcaico tardo-bizantino, da Basílica de Santa Croce, Florença, 1288. Mas são as bizarras carnes abertas, e os seus coloridos de vermelho sangue, carnações e amarelos-de-nápoles, expostas, ao seu olhar curioso e sensual, nas montras dos talhos, que serão o mais frequente motivo referencial das suas feias

---

<sup>667</sup>Marcel Breuer, Le Corbusier, Walter Gropius, Naum Gabo, Moholy-Nagy, Pierre Chareau, Charlotte Perriaud, Ben Nicholson, Jean Arp, Jean Lurçat.

pinturas<sup>668</sup>, na invenção de um estranho e insólito universo, no qual se verificará que o seu criador demiurgo não ignora nem os sortilégios icônicos neutros da abstracção formal, nem a experiência do acaso inesperado, introduzida pelos surrealistas, nem um claro apego à figura humana (deformada pelo seu peculiar gestualismo contido, mas de expressiva violência imaginal). Para Francis Bacon, a imagem que é privilegiada como seu particular “assunto”, recorrente e “identitário”, marcadamente autoral, distingue-se tanto da abstracção não referencial, de significado nulo, incapaz de escapar à menor, prosaica e trivial função decorativa, como da representação estritamente imitadora, primariamente analógica, banalmente descritiva, que ele refuta liminarmente como mera e inócua ilustração.<sup>669</sup> O seu realismo é *sui generis*. É ancorado num conhecimento de arguta acuidade visual da realidade, numa intuição físico-sensorial da experiência perceptiva que supera a mera imitação da aparência acertória do representado. O ambiente espacial das suas obras é (algo) abstractizado, porque nunca é uma descrição óbvia, mas antes uma impressão expressiva. Que resulta de um processo de rejeição tanto da incomunicabilidade da abstracção decorativa, que se contenta com a plasticidade festiva da pasta matéria cromática e se perde num vocabulário retórico visual sem consequências; como da preocupação estritamente testemunhal que partilha a fotografia (quando não consegue estatuto icónico superlativo e algum mistério de decifração) com a pintura figurativa de registo menor, de mera ilustração narrativa, vulgar. O assunto das suas obras, sem deixar de ter um registo verista, vai-se afirmar em oposição a esses processos de representação banais, devedor que é de uma formulação figurante deformada, exagerada, fragmentária, retalhada, despedaçada, e com uma leitura de significado complexo (algo críptico), apesar de se apresentar em forma de evidência realista, tautológica. Estando incontornavelmente ligado a uma longa tradição figurativa, as suas obras chocam pela insólita violência e despudor carnal. E o tratamento da imagem é-lhe exclusivo: o gesto contido, que executa com um arrastamento de pigmentos muito sugestivo. É nesse particular registo artístico que se exprime, de

---

<sup>668</sup>A cultura popular também identificará a fealdade das obras de Francis Bacon. O cineasta Tim Burton, no filme *Batman* (1989), fará uma citação explícita ao gosto bizarro, feio, do Jocker (interpretada por Jack Nicholson), figura do mal, quando, na cena em que aquela maléfica personagem manda destruir o Museu de Gotham City, decide preservar excepcionalmente da destruição de todos os quadros a obra de F. Bacon, *Painting* 1946 (uma macabra cena de «crucificação» com peça de talhante, citação de tema comum a Rembrandt Van Rijn e Chaim Soutine – a carcassa de boi aberta – por trás de uma figura lúgrube, com a boca aberta num esgar horrível, acoitando-se sob um guarda-chuva negro, rodeado com uma cerca com carnes): «Este não, que deste eu gosto».

<sup>669</sup>Isso mesmo afirma, assertiva e explicitamente, numa entrevista conduzida por David Sylvester, citada in *Bacon – monstro de pintura*, de Christophe Domino, 1996.

uma forma tão estranhamente peculiar, a grande pintura de brutal testemunho existencial de Francis Bacon.<sup>670</sup>

O reconhecimento (amplamente merecido) da sua “estranha” obra pelo meio artístico, pelos colecionadores, pelas instituições, pelas pinacotecas e museus, pelo público fruidor no geral, é conseguido pela consistência continuada do visionamento (cada vez mais familiar) das suas bizarras obras, cruamente questionadoras, apresentadas num encadeamento regular de exposições sucessivas, por entre exaltadas críticas exacerbadas em controvérsias constantes, permanentes, entre admiradores e detractores, e por um empenhamento militante de alguns apreciadores de sempre. A sua crescente consagração é consolidada por um périplo de exposições supreendentes nas mais conceituadas galerias britânicas.<sup>671</sup>

Significativo registo do ambiente propício ao seu processo criativo é o caos oficial do seu atelier de South Kensington, onde estabelecerá o seu local de trabalho, desde 1961 até ao fim dos seus dias de constante labor. Uma espécie de ambiente icónico revelador de um envolvimento de caos inicial, (paradoxalmente) propiciador da epifania da suprema ordem artística, independentemente de qualquer juízo do gosto sobre a sua bizarra substância temática. Pela vontade e pelo talento do artista demiurgo. Sítio esconço e estreito, no topo de umas escadas íngremes, incómodo, pouco confortável e sujo, a poeira inundando, com o habitual tom cinza, tudo o que vai sendo acumulado. Amontuado desordenado de uma parafrenália de utensílios díspares, utilizados como referência evidente, documentada no pleno acto de criação plástica: objectos insólitos, heteróclitos, ecléticos, improváveis, inabituais, livros com estampas referenciais, fotogramas e radiografias, imagens rasgadas, velhos jornais com fotografias do seu particular e ideossincrático interesse, catálogos ilustrados de cirurgia, folhas com ilustrações anatómicas, velhos catálogos de museus e galerias. Tudo convivendo pacificamente com centenas de pinceis usados, enfiados em inúmeras latas, tubos encertados e boiões de tintas, improvisadas paletas, pratos e malgas com restos de tinta, um enorme espelho circular mosqueado pelo tempo (e por pingos de tinta), impressionantes ensaios de cor por sobre toda a área das paredes.

---

<sup>670</sup> Em entrevista a David Sylvester, em 1974, (recolhida com outras entrevistas feitas ao pintor no ensaio crítico *Interviews with Francis Bacon*, 4th ed 1993, Tames & Hudson, London, 1993, pág.194) dirá, com melancolia lúcida: «A vida não tem sentido. Mas nós damos-lhe um sentido enquanto existimos».

<sup>671</sup> A primeira exposição individual realizou-se na Lefreuve Gallery, em Londres em 1945, tendo provocado um grande choque, de espanto, desconcerto, repulsa e escândalo, porque as pessoas estavam fartas dos desatinos da guerra, dos seus consequentes horrores e só queriam ver serenidade e paz. E o seu posterior percurso de mostras públicas passou pela Hannover Gallery, pela Malborough Fine Arts, a sua galeria exclusiva a partir de meio da sua carreira, até á sua jubilação, realizada nas exposições retrospectivas do Museu Gugenheim, New-York, da Tate Gallery, Londres e do MoMA, New-York.

Uma total e caótica desarrumação que é, para o artista residente, seu habitante de horas criativas sem fim, um ecológico ambiente, expressivo e identitário.<sup>672</sup>

Francis Bacon é um artista com uma personalidade contraditória, pois acompanha, com a mais lúcida consciência, o seu crescente sucesso no exigente e exclusivo universo particular das artes, mas afasta com desdém ostensivo o reconhecimento social e a mundanidade frívola, snob, leviana, vã, que lhe anda habitualmente a par, com as tradicionais condecorações consagradoras oficiais, institucionais, mas, contudo, adora ganhar muito dinheiro e ainda mais gastá-lo com ele próprio, prodigamente, ou generosamente com os seus amigos, com quem aprecia partilhar os momentos de ócio e vivência hedonista.

De comportamento social desregrado, desconcertante, (quase) errático nos afectos e nos humores, é, contudo, de uma disciplinada e metódica organização no trabalho, com uma única regra inviolável, imperativa, a que se sujeita voluntariamente, a de uma festiva luta pela subversão das mentalidades e dos gostos estéticos comuns, por meio do seu peculiar discurso icónico de permanente provocação temática (e formal), assim como um persistente “combate” com a matéria (a técnica pictórica, as cores, os pinceis, o tratamento da tela suporte); e com a ideia (o conteudal, de uma explícita e eloquente atitude anti-metafísica radical).

Exercício apaixonado da arte de pintar, energia obsessiva concentrada no trabalho oficial, disciplina severa e regular na sua rotina laboral, rigorosa exigência estética, virtuoso saber plástico. Um perfeccionismo obstinado: não se concede nem repouso nem tréguas até aceitar plenamente o resultado final da obra que tem em mãos, o quadro em *working progress*. Se se apercebe que não chega a aceitar plenamente a sua resolução, destroi-o sem remorsos, implacavelmente.

A imagem, o ícone substantivo aberto a uma inevitável vocação de choque e provocação, seu desiderato artístico último, é encontrada no acaso plástico do progressivo evoluir da obra, na plena semi-consciência espontânea de um grande instinto pictórico, sem premeditações ou prévias ideias finais. Os temas habituais são-lhe sugeridos pelas referências memoriais das mais ecléticas fontes. E encetados sem hesitações nem arrependimentos (sem «pentimentos»), numa afirmação plástica de grande segurança. Sem evidentes rupturas de reportório nem dúvidas maiores de identidade. Com ideias de uma depurada coerência interior, que se afirmam,

---

<sup>672</sup>Recentemente, o caótico atelier de Francis Bacon, de South Kensington, foi refeito, exactamente como o artista o deixou no momento do seu passamento, numa das salas da Tate Gallery. Suprema consagração póstuma do pintor, pela musealização do seu carismático espaço criativo.

desenvolvem e continuam numa linearidade de grande inteligência plástica e consistência autoral, não afectadas por crises ou bloqueios criativos. Abrindo o diálogo crítico às novíssimas questões específicas da pintura que cada última tela levanta invariavelmente de novo, surpreendentemente. Um universo visual de marcada identidade, de evidente reconhecimento, de identificação imediata. Sem a mínima hesitação.<sup>673</sup>

Outro eminente pintor desta sensibilidade neo-realista existencialista foi Lucian Freud. Herdeiro de um ADN famoso e relevante, de reconhecidos genes excepcionais, neto do pensador, neurocientista e psiquiatra, o Dr. Sigmund Freud, fundador da psicanálise.

É considerado, pela maioria dos críticos e historiadores de arte, o mais escatológico e desencantado pintor realista do século XX, com um registo icónico de um categorial sentido transfigurador das precaridades mais significativas da condição humana, na sua carnalidade abandonada e desprotegida, revelando sempre um genuíno e lúcido relato, de expressão universal, despido de qualquer sentido assertório (e/ou anedótico). Um registo de corpos humanos retratados em poses prosaicas, comuns (mas nunca banais), distantes, absortas, pensativas ou adormecidas, que representam ícones que superam a sua individualidade de representados, para se tornarem expressão geral e inteira de verdadeiros arquétipos da uma humanidade desesperada. Daquilo que o filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche, referência axiológica do pintor, designou por um retrato «... humano, demasiadamente humano».

Inicialmente a sua pintura foi identificada com um insólito surrealista particular, “habitando” cenas incomuns, estranhas, completamente inabituais,

---

<sup>673</sup> São obras expoentes da fealdade da história mais recente da pintura os quadros, de grande estranheza e bizarria, criados entre os meados da década de 40 e os anos finais da década de 80, por Francis Bacon, a saber: o tríptico, (processo canónico de organização de pintura fragmentada em três painéis, característica da idade média tardia, reaproveitado sob nova motivação estética pelo artista) *Três estudos de Figuras na Base de uma Crucificação*, 1944, do qual fará segunda versão *Três Estudos para uma Crucificação*, 1962, e outra muito posterior *Tríptico* de 1988, ou a *Crucificação*, 1965, os seus deliberadamente deformados auto-retratos, *Cabeça II*, 1949, e os outros *Self-Portrait*, 1958, *Self-Portrait*, 1971, *Sef-Portrait*, 1973, *Quatro Estudos para um Auto-Retrato*, 1976, ou *Estudo para Auto-Retrato*, 1982, os outros retratos, de conhecidos, de conhecidas, de amigos, de companheiros, *Miss Muriel Belcher*, 1959, *Três Estudos para um retrato de Lucian Freud*, 1963, *Estudo para um Retrato de Henrieta Moraes*, 1964, *Três Estudos para a Cabeça de Isabel Rawsthorne*, 1965, *Retrato de Isabel Rawsthorne numa Rua de Soho*, 1967, *Tríptico de Homenagem a George Dyer*, 1971, ou as duas séries *Estudos para um Retrato de John Edwards*, de 1986 e 1988, outras pinturas extra séries, *Painting*, 1946, *Homem junto ao Lavatório*, 1950, *Estudo de Babuíno*, 1953, *Édipo e a Esfinge, segundo Ingres*, 1983, os estudos de corpos humanos transfigurados pela sua peculiar deformação, *Duas Figuras*, 1953, *Duas Figuras na Erva*, 1954, *Segundo Muybridge. Estudo do Corpo Humano em Movimento*, 1965, *Três Estudos de Corpos Humanos*, 1967, *Estudo do Corpo Humano*, 1982, ou ainda as representações de citação dos mestres, *Papa*, (Segundo *Inocência X*, de Diego Velázquez), 1951, *Estudo segundo Velázquez, Retrato de Inocência X*, 1953, ou *Figura com Peças de Carne*, 1954 (citando duplamente, Rembrandt, *O Boi Esquartejado*, 1655 e Velázquez, *Inocência X*, 1650).

materializadas por uma técnica pictórica bastante magra e um cromatismo contido<sup>674</sup>. Seguiram-se os primeiros retratos, em ambientes que denunciam a influência do realismo expressionista da *Die Neue Sachlichkeit* alemã dos anos 20<sup>675</sup>. Mas, a partir de meados da década de 50, o pintor enveredou por um realismo de lúcida captação (e penetração) psicológica, com um virtuoso desenho e uma técnica mais espessa e densa de empaste. O retrato e o nu, como único gênero pictórico, com uma quase exclusão de tudo o mais, pela anulação de qualquer acertorioridade de pormenor, na assunção plena de uma essencialidade surpreendente e de um respeito zeloso pela dignidade dos retratados. Os retratos e as cenas de nu no atelier são o corolário de uma pintura de “obrigatório” modelo vivo, que transfigura a realidade com um sentido fidedigno e um revelador verismo matérico, que se revelam, contudo, insólitos e surpreendentes. As suas cenas habituais representam geralmente nus lânguidos, no chão ou na cama, ocasionalmente em velhos sofás, absortos na sua aparençialidade estática, muitas vezes adormecidos pela continuidade da pose, acompanhados em alguns casos por “animais de companhia” (escanzelados canídeos), com um “*décor*” feito de triviais drapeados de trapos e “panos de atelier” ou outros poucos elementos “pobres”, que estimulam visualmente uma maior identificação espacial e tornam cúmplice o olhar para o sentido proposto de desencanto crítico e geral degradação.<sup>676</sup>

Os temas constantes de L. Freud são caracterizados por poses não ensaiadas, prosaicas e desprendidas, melancólicas, austeras, adormecidas, de pessoas que o

---

<sup>674</sup>Características desse período inicial são as suas obras *The painter's room*, 1943, *Quince of blue table*, 1944, *Dead Heron*, 1945, *Still-life with Horns*, 1947, ou *Still-life with Squid and Sea Urchin*, 1949.

<sup>675</sup>Características das citadas influências, marcando um inteiro período, anos finais da década de 40 e inícios da década de 50, são as pinturas *Girl with a kitten*, 1947, *Girl with Roses*, 1948, *Interior in Paddington*, 1951, *Girl with a white dog*, 1952 ou (o retrato de) *Francis Bacon*, 1952.

<sup>676</sup>São obras relevantes, denunciadores do pessimismo estético e da sensibilidade desencantada do pintor, que pela sua estranheza de verismo reprodutivo, podem ser arroladas como de um realismo-feio (*ugly realism*), por exemplo as citações/paródias *Large interior W.11 (After Watteau)*, 1983, *After Cézanne*, 2000, ou *After Chardin (small)*, 1999; os auto-retratos expressivos, como *Man' head (self-portrait)*, 1963, *Interior with hand mirror (self-portrait)*, 1965, *Reflection (self-portrait)*, 1982, *Reflection (self-portrait)* 1983, *Reflection (self-portrait)* 1985, *Painter working, Reflection (all body self-portrait)*, 1993, *Reflection (self-portrait)*, 2002; o gosto peculiar pelos excessos carnisais, «gordura é formosura», materializado nos retratos da obesa Big Sue Tilley, *Benefits Supervisor Resting*, 1994, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, ou *Sleeping by the lion carpet*, 1996; o gordo Leigh Bowery, seu modelo preferido, *Leigh Bowery (seated)*, 1990, *Nude with leg up*, 1990, ou *Naked Man (back view)*, 1992; cena de casal adormecido, homem gordo e mulher magra, *And the Bridgroom (Leigh Bowery, Nicola Bateman)*, 1993; homens e mulheres com cães, *Double portrait (woman with dog)*, 1986, *Triple portrait (woman with two dogs)*, 1987, *Pluto and the Bateman sisters*, 1996, *Sunny morning – Eight legs (man with dog and other man)*, 1997; a filha Belle retratada desnuda, *Naked portrait with reflection*, 1980 e *Naked portrait II*, 1980; o retrato da mãe e da filha desnuda, *Large interior, W. 9*, 1973; outros temas e retratos, *John Deakin*, 1964, *Naked man with rat*, 1978, *Painter and model*, 1987 e *Two men in the studio*, 1989, *Lying by the rags (naked portrait in the floor by draped rags)*, 1990; por último, com forma de homenagem ao exemplo insólito de Marcel Duchamp, *Two Japanese Wrestlers by a sink (wc)*, 1987 e *Armchair by the fireplace*, 1987.

próprio pintor conhece bem: ele próprio (auto-retratos), família, amigos, amores, crianças, alguns modelos disformes e sempre recorrentes.<sup>677</sup>

Ao contrário da formação inicial do seu colega das artes mais próximo, F. Bacon, aprendizagem autodidata, L. Freud estudou em várias escolas de arte<sup>678</sup>, e também ensinou.<sup>679</sup>

Na última década do século XX conseguiu grande notoriedade internacional e geral consagração, sucedendo ao seu citado parceiro da Escola de Londres, Francis Bacon, como o pintor vivo com maior cotação do mercado, tendo recebido prémios relevantes,<sup>680</sup> conseguindo que lhe fossem organizadas importantes exposições antológicas retrospectivas.<sup>681</sup> Pela excepcional peculiaridade da sua arte, de um realismo estranho e surpreendente, a contra-gosto dos modernos tempos abstractizantes e conceptuais, afirmou-se como um dos mais conhecidos e consagrados pintores da actualidade artística internacional. É hoje considerado, justamente, um dos maiores pintores do século XX, a par de Francis Bacon, protagonizando com ele a dupla de expoentes da chamada Escola Inglesa do Século XX, conhecida que ficou por a *Escola de Londres*.<sup>682</sup>

Arroláveis pela mesma sensibilidade estética, neo-figurativa expressionista existencialista, apesar de a maioria dos autores taxinomistas os considerarem desligados de qualquer movimento corrente ou sensibilidade vanguardista, são também os já citados: Vladimir Velickovic, Balthus, António Lopez Garcia, excepcional realista novecentista espanhol, ou ainda Paula Rego, pintora portuguesa, mas desde sempre identificada com a Escola Inglesa.

A pintura do sérvio Vladimir Velickovic,<sup>683</sup> marcada que é por uma enorme violência, caracteriza-se por uma figuração de grande exuberância formal do corpo

---

<sup>677</sup> Discurso directo do pintor: « (...) os assuntos dos temas são, em geral, autobiográficos, auto-vivenciais. Tudo tem sempre a ver com esperança e memória, sensualidade e envolvimento! (...) Eu pinto as pessoas, não precisamente pelo que elas parecem, não exactamente pelo que elas são, mas como deveriam ser». Citado por John Richardson, «Lucian Freud and his models», in *Sacred Monsters, Sacred Masters: Beaton, Capote, Dali, Picasso, Freud, Warhol ans More*, Jonathan Cape, London, 2001. Para o crítico britânico Herbert Read, Lucian Freud foi «...o Ingres do Existencialismo», *Arte e Alienação*, 1967.

<sup>678</sup> Estudou desenho e pintura na Central School of Art, de Londres, na Cedric Morris' East Anglian School of Painting and Drawing of Dedham, na Goldsmiths University, Tolnes, Deron e na Bryanston School.

<sup>679</sup> Foi professor visitante na Slade School of Fine Arts da Universidade de Londres de 1949 a 1954.

<sup>680</sup> Recebeu em 1989 o prestigiado Prémio Turner, conferido pela Tate Modern.

<sup>681</sup> Em 1996, na Abbot Hall Art Gallery, Kendal e em 2002, a grande exposição retrospectiva na Tate Britain, em Londres.

<sup>682</sup> Foram artistas relevantes da Escola de Londres, para além dos dois citados, Francis Bacon e Lucian Freud, e da portuguesa radicada em Londres, Paula Rego, também Frank Auerbach, Robert Colquhoun, Ronald B. Kitaj, ou os companheiros deste último agrupados na Pop-Art britânica, no IG (Independent Group), em 1952, David Hockney, Peter Blake, Peter Phillips, Richard Hamilton, Allen Jones, Alison e Peter Smithson, ou ainda Reyner Banham.

<sup>683</sup> Nascido em Belgrado, em 1935, na antiga Jugoslávia, formado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Belgrado, mais tarde naturalizado francês. Foi, durante os últimos treze anos do século passado, professor da École National Supérieure de Beaux-Arts de Paris. Revelado em 1967 por uma exposição na Galerie



humano, desenhado com virtuoso registo anatómico em gestuais movimentos de corrida, de grande qualidade gráfica, num registo de ambientes e situações de grande dramatismo, cruel violência e lúgubre espaço cénico de paisagens desoladas. Acusado de estetizar em excesso e sem decoro (nem escrúpulos de ética da imagem) o horror da agressividade violenta e da morte, as suas pinturas retratam corpos humanos de músculos tensos e retesados, as cabeças pouco visíveis, confrontados com ameaças aterrorizantes, ou em fuga desesperada, porque atacados por ratos enormes, anatomias de desespero fugindo sempre de ameaças súbitas, a fuga (para lado nenhum...) ou submetidos a agressões atrozes, mutilados, as cabeças degoladas, esqueletos (simulando acções e movimentos de vida), ou já carne humana despedaçada, anatomias jazentes (como em citação do Cristo morto de H. Holbein), restos de corpos, sangue, deformações e feridas expostas, provocadas por uma violência cega, ou crucificados, sendo debicados por corvos, muitos corvos, outros necrófagos de rapina e demais animais abjectos, associados a arame farpado, os negros realçando desastres sinistros, ou apontamentos esporádicos a vermelho sangue, tudo encenado com a maior crueldade verista e impiedosa, com registo de expressivos signos cinéticos e métricos contextualizantes, de muito peculiar registo autoral: cruces, Xs, e setas, registos gráficos de réguas, como símbolos adicionais, para melhor enfatizar a violência das cenas representadas, encenadas. O vermelho, o branco, o negro e os cinzentos sombrios são as cores de uma paleta de grande contraste. Um cinetismo gráfico de virtuoso gestualismo, registado de modo plásticamente muito conseguido, enfatizado por uma métrica e uma sinalética peculiares, que acrescentam substância semântica às cenas registadas. Na sua visão desesperada e pessimista da geral destruição humana, materializada pelo seu imaginário abertamente escatológico, os corpos, retratados nas suas cenas, são um experimental campo de investigação de insuportáveis dissecações e agressões de excessivo sadismo. Provável comentário acusador das descobertas macabras dos campos de extermínio nazis, duas décadas antes. Tudo o que é convocado pelo imaginário do pintor conformando um universo iminente agressivo, macabro, escatológico, é determinado pela sua desencantada representação do mundo e dos homens, qual metáfora edificante, expressão de uma moral condenatória que denuncia as barbaridades desumanas acabadas de ser vividas. E vivenciadas pelos registos fotográficos preservados para memória futura.

---

du Dragon, Paris, é considerado um dos artistas mais importantes do movimento da neo-figuração narrativa, dita expressionista existencialista.

Outro grande pintor de similar sensibilidade, mas de mais sereno e tranquilo registo iconográfico, embora muitas vezes de inquietantes cenas, ambientes inabituais e reportório imagético desconcertante, é Balthus,<sup>684</sup> artista polaco, naturalizado francês, que sempre recusou ter uma biografia pública laudatória. De uma ideossincrasia muito peculiar, rejeitou as convenções institucionais estabelecidas pelo mundo restrito e exclusivo da arte. Com uma precoce convivência com pintores, poetas e escritores,<sup>685</sup> cedo se interessou pelo mundo das artes e das humanidades, mas não mostrou nenhum interesse pelo cubismo. Antes se deliciou, por altura dos seus jovens dezoito anos, a copiar frescos de Piero della Francesca, sua enorme influência, assim como têmperas e frescos das pinturas murais da Igreja da vila suíça de Beatenberg.

Foi paulatinamente sendo conhecido e mais tarde consagrado, contra a sua própria sensibilidade anti-mundana, ao ser citado com admiração por personalidades como André Breton ou Pablo Picasso, apreciadores incondicionais da sua pintura, ou pelo seu círculo alargado de amigos de Paris.<sup>686</sup>

As suas pinturas de muito demorada feitura e acabamento, representam cenas subtis, mas estranhas e sensuais, em ambientes geralmente sombrios, de poses eróticas ingénuas (!) de púberes meninas (Lolitas), com forte sentido voyeurista, algumas vezes em companhia de gatos despertos e atentos, sossegados. Revelando, muitas delas situações insólitas, enigmáticas, de significado ambíguo e intrigante. A sua obra *Guitar Lesson*, 1934, causou enorme controvérsia na primeira exposição em Paris, por causa da representação impúdica, sexualmente explícita de uma menina de costa arqueadas sobre o colo da professora, cujas mãos são posicionadas sobre a menina como para tocar guitarra, uma perto da sua virilha exposta, outra segurando-lhe o cabelo. Obras de um ambiente de grande estranheza são *La Rue*, 1933-35, *La*

---

<sup>684</sup>Pseudónimo que não é mais do que abreviatura ou *Nick-name* do seu próprio nome - Balthasar Michel Klossowski de Rola (1908-2001), conhecido como *The King of the Cats* (O Rei dos Gatos), pela enorme afeição por esses animais de companhia, que pintou em inúmeras telas. Nascido no seio de uma aristocrática família de condes polacos, também artistas, os Condes Klossowski de Rola, Erich Klossowski e sua mulher Baladine Klossowska, irmão primogénito de Pierre Klossowski, escritor, tradutor, desenhador e aquarelista de estranha figuração de cenas eróticas e sado-masoquistas, autor de inúmeros *Tableaux Vivants*.

<sup>685</sup>A convivência da família Klossowski foi com uma plêiada de grandes intelectuais e artistas da época: Rainer-Maria Rilke, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Henri Matisse, André Gide, Jean Cocteau, entre outros.

<sup>686</sup>os escritores Pierre-Jean Jouve, Antoine de Saint-Exupéry, Pierre Leyris, Henri Michaux, Michel Leiris, René Chair, o fotógrafo surrealista Man Ray, o pensador, ensaísta e romancista Albert Camus, o dramaturgo Antonin Artaud, os pintores André Derain e Joan Miró, o escultor Alberto Giacometti. Albert Camus irá convidá-lo a desenhar e pintar os cenários e figurinos para a sua peça *L'État de Siège* (Estado de Sítio), dirigida por Jean-Louis Barrault. Desenhou também cenários e figurinos para as adaptações cénicas de Antonin Artaud, *Percy Bysshe Shelley's*, de A Cenci (1935) e *Delitto all'isola delle Capre* (Crime em Goat Island), de Ugo Betti (1935), ou para a adaptação de Jean-Louis Barrault de *Julius Caesar* de William Shakespeare (1960).

*Toilette de Cathy*, 1933, *Alice dans le Mirroir*, 1933, *La Montaigne*, 1937, *Nudez frente a um Espelho*, 1955.

Ainda identificável como artista pintor de uma peculiar fealdade artística, de enorme intensidade expressiva, é o espanhol António Lopez Garcia, um dos mais significativos mestres realistas do século XX<sup>687</sup>, senhor de uma percepção aguda do sentido icónico das cenas que entende retratar: a trivialidade banal (mas ao mesmo tempo misteriosa) das cenas quotidianas domésticas. Realista de formação artística de excelência, mas insusceptível de ser confundido com um perfil de academismo, e plasticamente muito versátil<sup>688</sup>, foi o que se pode chamar um criador «vidente», de um expressivo «realismo melancólico» de evidente registo autoral, imediatamente identificável, que traduz um olhar desapiedado e frio, de um estranho verismo escatológico. É geralmente confundido, por alguns leigos, com os artistas do movimento americano do hiper-realismo, pelo rigor oficial posto na execução analógica fidedigna de tudo o que é representado, ou ainda, por outros, com a *arte povera*, ou mesmo com a *pop-art*, pela alegada aproximação temática<sup>689</sup>. A valorização serena, mas virtuosa do seu ofício de pintor e do probo e continuado trabalho de atelier<sup>690</sup>, denuncia, no seu rigoroso sentido plástico oficial, um crescente interesse pela representação extremamente verista de objectos, pessoas (e mesmo ambientes), independentemente da sua específica carga narrativa. Uma referência constante é a do mestre do «Século de Ouro» espanhol, Diego Velázquez, ou do contemporâneo deste, Francisco de Zurbarán, assim como, nas suas obras da segunda metade dos anos 60 e inícios dos 70, é referenciável a sua admiração (generalizável a tantos artistas novecentistas) pelo esteta subvertor que foi o dadaísta Marcel Duchamp, de que as suas obras *Lavabo e Espelho*, 1967, e *Sanitas e Janela*, 1968-1971, entre um extremo realismo *trompe-l'oeil* e um sentido estético de escolha temática bizarra e escatológica, são homenagem citadora da célebre *Fonte*, R. Mutt, 1917, obra seminal daquele artista *dada*. Referenciado é, de modo literal, aquele provocador mictório invertido, naquelas duas obras representando insólitos e inusuais ambientes com louças sanitárias: um lavatório acompanhado do habitual

---

<sup>687</sup>A sua pintura de excepcional recorte exclusivo e irredutível de autónomo percurso individual foi tema do filme *El Sol del Membrillo*, de Victor Erice, 1992.

<sup>688</sup>Autor de obras de excelente registo nas mais variadas técnicas e disciplinas plásticas, do desenho a grafite à pintura a óleo sobre tábuas, ao baixo relevo em gesso, às esculturas em bronze, ou em madeira policromada, ou a duas enormes esculturas extremamente veristas, esculpidas (demoradamente) em madeira de abedul (*bétula pendula*), homem e mulher, em escala real, *Casal de Nus*, 1968-1990.

<sup>689</sup>Exemplos dessa alegada aproximação às temáticas pop são as obras *Frigorífico aberto*, 1966 e *Geleira*, 1966.

<sup>690</sup>Trabalhava longamente cada obra, considerada sempre inacabada, a algumas das quais chegou a dispensar o seu labor continuado de 20 anos, como foi o caso de algumas conhecidas esculturas, como, por exemplo, *Casal de Nus*.

espelho e da prateleira de vidro com os pertences da higiene pessoal, de uma velha e suja *toilette*<sup>691</sup>, ou uma sanita e um ralo de chuveiro do mesmo imundo compartimento, com os sinais de degradação evidentes, nos escorridos de água ferrugenta a marcar os azulejos e no chão de ladrilhado sujo. Também identificadas com esta sensibilidade realista bizarra são as suas obras *Roupa de molho*, 1968, *Coelho esfolado*, 1972 e *Restos de comida*, 1971. Obras de uma superlativa fealdade artística, seguramente.

Paula Rego, Maria Paula Figueiroa Rego, (1935-...), é a mais relevante pintora portuguesa do Século XX. Frequentemente identificada como artista britânica, é, porém, portuguesa de nascimento e nacionalidade, nascida que foi no seio de uma família tradicional do nosso país<sup>692</sup>, mas de mentalidade liberal e ideais democráticos. Cedo conseguiu convencer os seus a financiarem a sua educação artística fora do seu país, escolhida a Inglaterra pela reputação de excelência do seu ensino artístico superior. Radicou-se desde muito nova em Londres, onde fez toda a sua formação artística,<sup>693</sup> mas sem nunca perder a sua peculiar identidade criativa,, singular, muito pessoal, ou ainda as suas exclusivas raízes culturais, tendo mantido genuíno um imaginário muito rico e sugestivo, que radica notoriamente na cultura portuguesa mais profunda.<sup>694</sup> E é a artista portuguesa mais reconhecida de sempre. Exposta a sua obra em centenas de mostras públicas.<sup>695</sup> Consagrada internacionalmente e mesmo considerada, pelos historiadores e críticos, figura cimeira da cena artística londrina e expoente maior da Escola Inglesa de Pintura do

---

<sup>691</sup>Também denunciando o mesmo sentido de escolha temática insólita de um outro enorme realista seu contemporâneo, Lucian Freud, se considerada a sua citação da obra provocatória de M. Duchamp, *Two Japanese Wrestlers by a sink (wc)*, 1987.

<sup>692</sup>Residiu durante a infância e adolescência no Estoril, estudando inicialmente na St. Julian School, de Carcavelos, passando ainda temporadas estivais na Ericeira.

<sup>693</sup>Estudou estética, filosofia, psicologia e sociologia das artes, história da arte, desenho, pintura, gravura e demais disciplinas do múltiplo, na Slade School of Fine Arts, reputado Colégio das Artes da Universidade de Londres, uma das mais famosas e creditadas escolas de ensino superior artístico britânico. A mesma instituição onde, mais tarde viria a ser Professora Convidada.

<sup>694</sup>Foi várias vezes bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, como investigadora da área das artes plásticas, mas as temáticas estudadas foram sempre sobre elementos identitários da cultura portuguesa. Nos anos 70 fez pesquisa sistemática sobre os contos infantis da grande tradição portuguesa.

<sup>695</sup>Expôs regularmente em Portugal, em Lisboa, no início dos anos 60 e mais tarde no Porto. Mais expôs ainda, em Bristol, Amesterdão, Milão, Nova-Iorque, Paris, Lima, São Paulo, Bruxelas, Madrid, Cidade do México, etc. Mas foi em Londres, onde vivia e trabalhava que realizou o maior número de exposições individuais, como obviamente se compreende. Em 1961 expôs pela primeira vez em Portugal, integrada numa grande mostra colectiva, a II Exposição Geral da Gulbenkian. A primeira exposição individual em Portugal foi na Galeria da Arte Moderna da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1966. Em 1978, participou com onze obras (pinturas com colagens e técnica mista) na exposição colectiva «Arte Portuguesa desde 1910», *Art Portugais d'après 1910*, Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, *Portuguese Art since 1910*, Royal Academy of Arts, Londres. Em Maio de 1997, o CCB, Centro Cultural de Belém, em Lisboa, apresentou uma importante exposição retrospectiva da sua obra (136 trabalhos, cobrindo trinta e seis anos de actividade). Em Outubro de 2004, o Museu (de Arte Contemporânea) de Serralves, Porto, acolheu uma selecção de 150 obras da artista, assim como os seus desenhos preparatórios, produzidos de 1997 a 2004, que puseram em evidência a importância crescente do desenho (a partir de modelo vivo) na sua obra.

Século XX, a Escola de Londres, a par de Francis Bacon, Lucian Freud, David Hockney, Peter Blake ou Ronald B. Kitaj.<sup>696</sup>

Senhora de uma obra artística de grande consistência narrativa, de uma surpreendente coerência estética, de uma crescente afirmação de virtuosismo gráfico, de uma gradualmente alargada paleta cromática, de um progressivo acerto plástico.

Inconformista, inconformada, rebelde, mesmo considerada uma artista de reprovável atitude insolente, a sua obra é marcada por um invariável confronto directo com as convenções, pela empenhada desconstrução deliberada dos inúmeros interditos, censuras, intolerâncias, e tabus estético-artísticos dominantes ou ainda das consequentes marginalizações, exclusões e ocultações inclassificáveis, que reinaram em algumas (mais que equivocadas) concepções de modernidade. Óbvia e compreensível consequência: a artista verá a sua obra, original, inédita, de desconcertante expressividade, ser marcada por constantes escândalos e por uma visceral rejeição liminar, resultantes da recepção irracional estupefata, abertamente hostil às suas temáticas, tidas por excessivamente estranhas, e sobretudo incómodas, inconvenientes.

Invariavelmente consideradas as suas surpreendentes obras por muitos como bizarras, inquietantes, controversas, impertinentes. E mesmo até abertamente provocatórias e conflituais. O seu invulgar reportório apresenta-se como uma deliberada afirmação desafiante, difícil de digerir para alguns agentes institucionais mais convencionais e intolerantes do *mainstream* artístico. A constante estranheza das suas narrativas, a frequente ambiguidade de muitas cenas, a violência contida, latente em tantas outras, os irreverentes devaneios de imaginação de todas elas, serão mal aceites pelo público mais conservador e neo-fóbico.

As suas plurais e diversificadas obras das suas várias séries têm em comum o respeitável desafio “apocalíptico” do descolar da sua figuração realista (de meio percurso e meia carreira) das obedientes formulações “integradas” das belas-artes consideradas (mais) modernas e actualizadas, num saudável arrepio qualitativo a

---

<sup>696</sup>Reconhecida e consagrada no estrangeiro a um nível superlativo que não atingiram outros grandes artistas nacionais que também foram buscar além fronteiras conhecimento, saberes oficiais, currículo e fama, como Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Maria Helena Vieira da Silva, Júlio Pomar, Eduardo Luís ou António Quadros, os artistas do grupo KWY, ou mesmo, mais recentemente, Julião Sarmento ou ainda Joana Vasconcelos. Foi muito aplaudida e admirada pelo público que acorreu sempre em grande número às suas inúmeras exposições, elogiada pelos críticos especialistas, adquiridas as suas obras por colecionadores e por museus, galerias nacionais e instituições oficiais da maior grandeza. Pode ser considerada (sem risco de excessivo elogio) a maior de entre todos os pintores portugueses do século XX. A generalizada divulgação internacional da sua obra será intensificada com o contrato de exclusividade que a artista estabeleceu com a Malborough Fine Art London – Central London Gallery, de Londres. Paula Rego é considerada no eixo Londres – Nova Iorque, como uma das mais relevantes artistas plásticas da segunda metade do século XX. E actualmente considerada por críticos internacionais como uma criadora consagrada entre os melhores pintores vivos do mundo.

tanta insignificância e rotina entediantes (se não mesmo de deliberado engano e fraude descarada) trazidas por alguma produção “artística” (?) mais recente (e sua contemporânea).<sup>697</sup>

A assertividade frontal e verrinosa da sua visão crítica da vida e do mundo, da sua activa atitude militante de «arte de intervenção», de exemplar comentário visual sobre o “desconcerto do mundo”, atenta que está aos instantes sinais dos tempos, reagindo de modo imediato e intenso às iniquidades que presencia, causam resistência, reprovação e hostilidade por parte de muitos frequentadores das suas exposições (que a quereriam mais serena e neutra). Mas não deixam de fascinar outro meio-mundo. Por causa da sua subliminar sensualidade libidinal, pelo não-dito e apenas sugerido em cenas enigmáticas de uma perversidade exuberante e (não raro) obscena e *voyeur*, pela violência interna nunca assumida abertamente, mas sempre presente em ameaçadores ambientes e acções sugeridas de iminente perigo, pela densidade narrativa resultante da superior vocação ilustradora<sup>698</sup> da artista, pelo perspicaz reconhecimento do fantástico que consegue brotar sempre da realidade mais trivial, pelo registo sibilino do lado mais negro das acções humanas, pelo relato frontal dos aspectos mais brutais e sombrios do comportamento de homens e

---

<sup>697</sup>Num confronto directo e frontal com alguns postulados vãos de um ultra-vanguardismo excessivamente cerebral, sectário, maniqueísta, niilista (na estreita requentada do extremismo iconoclasta do dadaísmo histórico da longínqua segunda década novecentista), os quais caracterizam a evolução artística mais recente como um processo evolutivo de determinista e inelutável progressão linear para o fim da arte e a negação da pintura, pretendendo cortar-lhe cerce os laços presentes da contiguidade com a arte do passado histórico e com o que deste resiste como constante e transtemporal actualidade. As obras da artista recuperam a possibilidade antiga, agora tornada recente, de emocionar, de seduzir, mas também de questionar e promover o questionamento, de inquietar e promover a inquietação, contrariando abertamente as tácticas balofas que predominam no «circo» das artes-plásticas mais actuais, enformado que é este por uma gestão indiferenciada e errática, «cool», eufemizadora das rupturas, incentivadora perversa dos revivalismos estéreis, assépticos e esterilizados, veiculadora de linguagens herméticas, insignificadoras e insignificantes, prenes de total indiferença comunicativa e de um grau-zero de significação, e logo, portanto, divorciadas do prazer sensorial e da (desejada) empatia dos públicos fruidores habituais da arte.

<sup>698</sup>Que não sejam tidas, excepcionalmente neste caso particular, as palavras ilustração, ilustrativa, ilustradora, como juízo crítico veiculando a sua habitual conotação pejorativa (como é costumeiro, quando aplicada ao discurso das artes plásticas). Porque as narrativas de matriz ficcional não se sujeitam, no caso desta autora, a pretextos literários exteriores à plasticidade natural da sua pintura, não se subordinam a nenhum papel de secundário arremedo de texto ( ecorrespondente assunto) estranho aos propósitos autónomos, estritamente iconográficos, do seu próprio reportório. As suas sugestivas narrativas, mais do que meras ilustrações servis de grandes obras literárias, são antes oportunidades de desafio criativo à veia crítica da artista. São ficções reinventadas, de exemplar efeito satírico e forte carga psicológica. E o que é certo (e assumido, porque creditado mesmo nas designações das obras) é ter a artista ido buscar muitos temas de sugestivo sentido narrativo da sua pintura à grande literatura, com um critério muito diversificado e eclético, escolhendo escritores portugueses a par de glórias das letras mundiais, autores tão díspares como Honoré de Balzac, Eça de Queiroz, Alexandre Herculano, Emily e Charlotte Brontë, George Orwell, Franz Kafka, Jean Genet, Agustina Bessa-Luís ou Almeida Faria. Também a inspiram os contos populares coligidos pelos Irmãos Grimm (particularmente «visitados» pelo olhar de fantasia BD de Walt Disney), os contos e estórias da narração tradicional portuguesa, ou as *Nursery Rhymes*, de autor anónimo. O que poderia erroneamente sugerir mera intenção «ilustrativa» nestas suas imagens, fortes de iconicidade, ganha novas e determinantes significações no contacto directo com a sua pintura, por via da transposição para a grande escala, com o confronto físico entre os corpos e os olhares das figuras e/ou os da cumplicidade expectante dos observadores fruidores, com uma intensidade quase insuportável. Que o mesmo não acontece nos pequenos esboços e gravuras, inspirados nas mesmas fontes e neste caso mais próximas das habituais pequenas ilustrações (muitas vezes de autoria de artistas de grande gabarito) publicadas em algumas das obras dos citados autores.

mulheres comuns, pela perversa mente congeminadora que todos têm. Também ainda pelos sinais mais explícitos da consciência lúcida da sexualidade poderosa das mulheres.

Sibila escatológica de um discurso de uma beleza grotesca, sacerdotisa de um ritual de abjecção estética, feito liturgia de uma celebração da superlativa beleza-feia, Paula Rego revela-se como a excêntrica autora de obras extravagantes, tanto pela temática narrativa como pela composição e pela escolha de cenários sombrios, pelos ambientes sinistros que integram estranhos adereços de sentido misterioso, enigmático. Pintora de indesmentíveis recursos iconográficos e plástico-discursivos, a artista cria imagens fortes, de grande impacto, muito estranhas e frequentemente ambivalentes. Mas credíveis na sua densidade psicológica. E com uma formulação iconográfica surpreendentemente dramática. Feiticeira de um universo de ambiguidades narrativas, retrata as mais triviais cenas de costumes, em instantes relatos, tornados sublimes narrações ficcionais, frequentemente sublinhadas com ênfases caricaturais. A par da invenção dos mais insólitos melodramas e das mais alucinadas atitudes passionais. Sofrimentos e angústias, medos e humilhações, vergonhas e inibições, libertadoras violências de catarse, gritos ou ameaças abafados, são tratados com uma bizarra sensibilidade e ilustrados com uma digna simplicidade narrativa, em construções figurativas formalmente austeras e rigorosas, com uma estrita economia de cenários, a qual torna ainda mais realistas e pungentes as cenas representadas.

Mas os seus inúmeros trabalhos, que foram surgindo ao logo do percurso da sua obra multidiversa, com reformulações significativas, mudanças iconográficas radicais e viragens de reportórios completamente inesperadas, conseguem percorrer todas as modas, todas as sensibilidades, todos os estilos, todas as correntes estéticas, todos os movimentos artísticos da segunda metade do século XX.<sup>699</sup> À semelhança de Picasso. Também como ele, completamente a par dos seus parceiros geracionais mais alinhados, mas com autónomo e independente espírito de expressão, sem seguidismos exclusivos de grupo, nem condicionalismos mais imperativos de adesão. Com a maior liberdade criativa e arbítrio de estilo. Actividade imaginativa de grande

---

<sup>699</sup>Paula Rego foi inicialmente muito influenciada pelo surrealismo e sobretudo pelo expressionismo, sendo esta última corrente e sensibilidade a marca mais constante e persistente da sua peculiar figuração, ainda que num registo marcadamente autoral. Depois de ter passado pelo expressionismo abstracto, a *art-brut*, a figuração narrativa do pós-guerra, a *pop-art*, a *bad-painting*, envereda por uma figuração histriónica (com familiaridade iconográfica com Balthus) e termina finalmente numa virtuosa figuração (a partir de modelo vivo, com detectada influência de Lucian Freud), em cenas de grande estranheza psico-escatológica, numa sensibilidade e estilo que podem, com rigor taxinómico, ser classificados de «realismo feio».

subjectividade e consciência autoral. De aberta, descomplexada e afirmativa livre-escolha estética. De expressão muito própria, peculiar, individual e subjectiva, inimitável e irreduzível.

As suas obras podem ser caracterizadas como insólitos produtos saindo directos de um deliberado e inusitado irracionalismo, transpostas que são as suas «estórias» para um mundo muito especial, entre a encenação fantástica e o registo fidedigno, prosaico e trivial, de estranhos objectos que o seu capricho iamginante colecciona em verdadeira parafrenália fetichista, no seu atelier, conseguindo criar assim, uma inédita figuração de grande escala. De explícito sentido narrativo

Com ainda a denunciada vontade de conseguir significação existencial questionadora, na busca de um perfil ontológico genuíno, radical e edificante. De especulação não mítica e anti-mística.. De agudo poder de observação da vida e das suas múltiplas facetas, no sentido de captar exaustiva e cabalmente a ideia completa de um retrato humano inteiro, na sua dualidade estética e ética, gente de caleidoscópica variedade, homens e mulheres simultaneamente bonitos e feios, heróis e vilões (conforme a circunstância e ocasião propícia a uma e outra coisa). Capazes que são das melhores e das piores coisas. Das mais edificantes heroicidades às mais iníquas vilanias. Com todos os seus hábitos, costumes, mundanidades, vaidades, carnalidades, vergonhas, humilhações, sonhos, pesadelos, vícios, virtudes, angústias, ansiedades, amarguras, desânimos, desesperos, euforias, desencantos, sofrimentos, melancolias, desalentos, dúvidas, medos, coragens, revoltas, conflitos, confrontos, audácias, ousadias, ambições, fantasias, vontades, fobias, filias, alegrias, paixões, desejos, prazeres, desprazeres, utopias, paraísos (mas também, mais frequentes, infernos e purgatórios). Somatório intricado inter-activo e dinâmico de enganos e desenganos! Retrato cabal da vida, feita que esta é de raros encontros, de ainda menos reencontros, dos muitos desencontros e ainda de alguns encontrões!

Portanto, uma pintura povoada. Onde desfilam as pessoas vulgares e as mais desvairadas gentes. Entes comuns misturados com avatares imaginados. Personagens da rua ao lado de criaturas bem mais caseiras. Monstros públicos em convívio plácido com beldades privadas.<sup>700</sup>

Desde as primeiras obras, marcadas por um peculiar expressionismo narrativo, nas quais se notam marcadas influências dos históricos surrealistas

---

<sup>700</sup>O bestiário da comédia humana, toda a desvairada e geral fauna humana, e mais ainda a outra metade animal da criação mundanal, as bestas irracionais, domésticas ou, mesmo, selvagens. Ocasionalmente inter-agindo em perversos convívios bestiais. Um zoo completo e alargado.



(particularmente de Graham Sutherland e Roberto Matta) e expressionistas (sobretudo os da *Neue Sachlichkeit*), pouco depois, fase expressionista abstracta (próxima da sensibilidade *Art Brut* e do movimento *CoBrA*), ainda depois a figuração narrativa, próxima da *Pop-Art*, logo a seguir a *Bad-Painting*<sup>701</sup>, por fim a nova figuração existencialista e uma singular figuração narrativa de alegada influência de Balthus, o conde polaco Balthazar Klossovsky De Rola, ou ainda do inclassificável pintor da «Espanha Negra», José Gutierrez Solana (1886-1945), tendo-se a seguir desdobrado e desenvolvido num progressivo evoluir iconográfico para o que poderemos designar por um virtuoso «realismo feio», à maneira de outro expoente da “sua” escola inglesa, Lucian Freud. Pelo evidente parentesco com a fisicalidade intensa dos corpos pintados por este último mestre.

As primeiras obras são de desenho criativo de origem imaginada e tratada com propositada rudeza, de acordo com a sua sensibilidade expressionista, depois e por influência indesmentível do fascínio pela obra do pintor e escultor Jean Dubuffet<sup>702</sup>, cria figurações abstractizantes de um brutalismo assumido festivamente. Seguem-se, pelos fins dos anos 60 e anos 70 outras novas figurações que lembram, curiosamente, algumas obras de um estilizado figurativismo inicial de Wassily Kandinsky, (invulgares no contexto mais conhecido da obra deste mestre). Depois um hiato episódico marginal ao seu habitual bem-fazer pictórico; a sua fase *bad-painting*. E em meados dos anos 80 resolve dar uma viragem radical nas suas temáticas modificando os ambientes e personagens das «suas estórias» encenadas: a série *A Menina e o Cão*.<sup>703</sup> Seguem-se, por fim, as várias séries de trabalhos mais recentes, com as suas figurações mais depuradas, sempre executadas a partir de modelo vivo e de representação visual fidedigna do real, na esteira da já citada influência dos dois grandes mestres realistas do Século XX, Balthus e Lucian Freud.

Os seus primeiros trabalhos são a óleo, a que junta mais tarde colagens e processos plásticos de técnica mista, recortes e repinturas a óleo sobre cartão sobre tela, e posteriormente, nas mais recentes pinturas, de virtuosa e ilusionística técnica de pastel sobre papel colado em folha de alumínio. São seus trabalhos iniciais, das décadas de 50 e 60: *The Birthday Party*, 1953, *Under Milk Wood*, 1954, *Day*, 1954,

---

<sup>701</sup> Coincidindo com uma fase muito depressiva da sua biografia, quando acompanhava o marido em fase de doença terminal, nos anos 80. Nesta série de obras detectam-se semelhanças iconográficas com as figurações rudes de A.R.Penck.

<sup>702</sup> Que conheceu na adolescência, ainda antes de se radicar em Londres, e que foi uma referência sua determinante nos idos finais da década de 50 e nos primeiros de 60

<sup>703</sup> Neste registo serial, a menina é transfigurada numa personagem que domina e comanda o animal, e com o qual se envolve em jogos de sugerida ludicidade perversa. A menina é aqui o arquétipo, o ícone simbólico de síntese para mãe, amiga, enfermeira, amante, no jogo ambíguo de interacção e sedução, de domínio, de poder invertido.

*Night*, 1954, *Life Painting*, 1954, dos anos entre 1959 e 1969, óleos sobre papel, *Portrait of a Lady*, 1959, *Gluttony*, 1959, *Apparition*, 1959, *Schmidt's Restaurant*, 1959, *The Eating*, 1959, *Untitled*, 1959, *Untitled*, 1959, *Hurry for the Ding Dong*, 1960, *Trophy*, 1960, *Salazar vomiting The Homeland* (Salazar a vomitar a pátria), 1960, *Onder Has Been Established*, 1961, *Allways at your Escellency's Service*, 1961, *Popular Proverb*, 1961, *Queen*, 1961, a óleo com colagens e técnica mista, *Anatomy of Love*, 1960, *Mr. Vicent and his Wife* (O Sr. Vicente e a sua mulher), 1961, *When we had a House in the Country*, 1961, *Iberian Dawn*, 1962, *The Exile* (O Exílio), 1963, *Nursery Violence* (Enfermagem Violenta), 1963/64, *Snow*, 1964, *Gorgon*, 1964, *Centaur*, 1964, *Manifesto*, 1965, *Regicide*, 1965, *Stray Dogs*, *The Dogs of Barcelona* (Os Cães de Barcelona), 1965, *Julieta*, 1965, *Warrior* (Guerreiro), 1965, *The Firemen of Alijó* (os Bombeiros de Alijó), 1966, *The Martyrs* (Os Mártires), 1967, *The Punishment Room*, 1969, *Hydra*, 1969, *Mussel Beach*, 1969. Os trabalhos dos anos 70, inspirados nos contos populares portugueses: *Old Women* (Velhas Senhoras), 1970, *Branca-Flor. The Devil and the Devil's Wife*, 1973, *Branca-Flor. Boy gambling with the Devil*, 1974, *Three Little Devils in White Thread*, 1975, *Branca-Flor. Two Doves Bathing*, 1975, ou outras obras, em semelhante registo, *Two Men separated by a River of Blood*, 1975, *Hampton Court*, 1977, *Domestic Scene with Green Dog*, 1977, *The Annuntiation*, 1981, *The Bride's Secret Diary*, 1981.

Seguiu-se uma produção excepcional<sup>704</sup>, caracterizada por alguma rudeza na figuração grotesca, tosca, de animais com características onomatopaicas<sup>705</sup>: acrílicos sobre tela ou sobre papel colado em tela, de alegada inspiração no animalismo metafórico da fábula *Animal Farm*,<sup>706</sup> de George Orwell, ou nas delirantes fantasias

---

<sup>704</sup>Ao arrepio do apuramento iconográfico que já tinha demonstrado e que mais tarde se irá revelar do modo ainda mais vincado no habitual virtuosismo gráfico e apuro oficial da artista.

<sup>705</sup>Significativamente coincidente com os anos da *Bad-Painting*, inícios da década de 80, com detectadas semelhanças formais de despreocupação oficial com a má-pintura de um A. R. Penk.

<sup>706</sup>*O Porco Triunfante* (1946), *O Triunfo dos Porcos* (1976, 1990, 1996) ou *A Quinta dos Animais* (2009), foram as traduções do nome daquela obra nas várias edições portuguesas. Aquela fábula política, novela satírica, foi publicada originalmente sob aqueles citados nome e pseudónimo, em 1945, pelo notável escritor e jornalista britânico Eric Arthur Blair. Naquela sua obra paradigmática, faz uma crítica feroz às diversas formas perversas de gregarismo social dos sistemas políticos do meio século europeu e mundial, com uma precoce consciência lúcida da desumanidade brutal dos sistemas totalitários das duas anti-utopias que dominaram o mundo e se digladiaram frontalmente e de modo fraticida, na II Guerra Mundial, o Nazi-Fascismo e o Comunismo Soviético. Por meio da denúncia das inúmeras iniquidades “surdas” do chamado «socialismo real», numa sátira “bestial” onomatopaica à política estalinista, considerada esta uma traição autoritária ao espírito libertário dos primeiros anos da Revolução Proletária da Rússia de 1917, do poder de base dos Soviéticos e da rebelião libertária de Konstradt. Eric Arthur Blair, intelectual orgânico e alegado militante anarquista, voluntário combatente das milícias internacionalistas pela República Espanhola na Guerra Civil de 1936-1939, era um activista adepto da auto-gestão, da democracia directa, do direito à indignação cívica, da desobediência civil. Ficou muito conhecida uma expressão irónica, tornada proverbial, retirada daquela sua sátira mordaz: «Todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais que os outros».

(também com animais “humanizados”) de Lewis Carroll,<sup>707</sup> a série (mundo do) *Macaco Vermelho*, 1981, *Coelha grávida a contar aos Pais*, 1982, *Aida*, 1983 e *The Prole’s Wall* (Muro dos Proles), 1984.<sup>708</sup> Ou ainda a série *Vivan Girls*, 1984 e *Na Praia*, 1985, *Paraíso*, 1985.

Muito estranha é a série seguinte, *A Menina e o Cão*. Pelas temáticas bizarras, pelos ambientes teatrais e dramáticos, ou sobretudo pela perversidade das acções encenadas, apenas sugerida subliminarmente. Começada em 1987,<sup>709</sup> irá revelar-se uma das mais inquietantes e insólitas séries criadas pela pintora, com uma filiação indelével nas obras estranhas de um soberbo *out-sider*, o pintor franco-polaco Balthus; a ela pertencem as obras, *Snare*, 1987, *Two Girls and a Dog* (duas raparigas e um cão), 1987, *The Little Murderess* (as pequenas assassinas), 1987, *The Maids* (as criadas), 1987, *The Soldier’s Daughter* (a filha do soldado), 1987, *The Policeman’s Daughter* (a filha do polícia), 1987, *The Cadet and his Sister* (O cadete e a sua irmã), 1988, *Departure* (o penteado), 1988, *The Family* (... ou as meninas), 1988 e *The Dance*, 1988.<sup>710</sup>

Dos inícios da década seguinte são os *Tales from the National Gallery*, 1990-91, quadros de uma série de “diálogos” pictóricos com algumas obras-primas do acervo daquele museu. Ou ainda a decoração parietal do mural do restaurante daquele mesmo museu, com a obra de citação transformadora, *Crivelli’s Garden*, 1990. Da mesma década são ainda, com o mesmo espírito inquieto e inquietante, *The Bullfighter’s Godmother* (a madrinha do toureiro), 1990, *The Fitting* (a prova do vestido), 1990, *Time – Paste and Present*, 1990-91, *Joseph’s Dream*, 1990.

E logo inicia um novo olhar e um novo perfil iconográfico, agora sob influência de Lucian Freud<sup>711</sup>, e com o contributo determinante do suporte visual a

---

<sup>707</sup>Pseudónimo do escritor, romancista, poeta e matemático britânico Charles Lutwidge Dodgson, autor das duas conhecidas obras fantasiosas com animais falantes, *Alice’s Adventures in the Wonderland* (Alice no País das Maravilhas), 1865, e *Alice Through the Looking Glass* (Alice no outro lado do Espelho), 1871.

<sup>708</sup>Grande painel de 244x1220 cm, hoje pertença do acervo do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>709</sup>Coincidindo no tempo com a agonia terminal do seu companheiro de vida, de interesses, e do mesmo mister de arte, o seu marido, Victor Willing, falecido no ano seguinte.

<sup>710</sup>Na aberta, frontal e feroz contestação do patriarcalismo autoritário *paterfamiliae*, a artista alinha uma sulfurosa selecção de “estórias” de revolta feminina “surda”, de inquietante sentido provocatório. Empunhando, fático, o pincel da sua arte, retrata, com sugestivo e histriónico recorte, o universo particular da fêmea contestatária, animada com os habituais traços viris de sexo forte. Com a consciência sábia do poder dominante do *gineceo* nos jogos das emoções, dos afectos, dos sentidos, e sobretudo no jogo sexual, cujas regras aquele poder comumente desrespeita, subvertendo mesmo a interdição ancestral dos seus vários tabus, do incesto à homofilia e aos demais totems carnis de velhíssimas proibições atávicas. Tudo retratado com alguma perversidade *voyeur*, em cenas de forte impacto, pontuadas por símbolos de associação irracional, corporizados nos mais enigmáticos objectos de um fetichismo hermético, de enigmática explicação.

<sup>711</sup>Esta alegada influência está na origem da ideia generalizada de ser a pintura de Paula Rego resultante da estética da grande figuração, característica da Escola Inglesa de Pintura do Século XX, a célebre Escola de Londres, da qual Lucian Freud é um dos grandes expoentes. Contudo, a temática narrativa das obras da pintora nunca deixa de denunciar subliminarmente uma essência simbólica de raiz portuguesa, todo um imaginário (tanto

partir do modelo vivo, pinturas a acrílico (acompanhadas de gravuras a água-forte), de 1990 a 1993 a série *Peter-Pan*, superlativa ilustração da personagem e da obra homónima de James Matthew Barrie (1902): *The Never Land*, 1992, *The Fairy*, 1992 e *Wendy sewing on Peter's Shadow*, 1992. Sob a mesma influência, e continuando a estratégia (de crescente aposta forte) de registo motivador visual fidedigno a partir de modelo, as obras de pintura acrílica em papel colado em tela, *The First Miss in Brazil*, 1993, *The Artist in her Studio*, 1993, *Caritas*, 1993-94, ou ainda *The Barn*, (o estábulo), 1994<sup>712</sup>. Seguem-se novas obras com semelhante espírito histriónico e expressionista, mas com o surpreendente domínio virtuoso de uma nova técnica de tradicionalmente considerada de muito difícil execução: o pastel.

Uma série marcante, *Dog-Women* (as mulheres-cão) 1994, vários pastéis em tela de grandes proporções, em que dispõe as suas mulheres.<sup>713</sup>

Ainda dessa década, a caricatural série *The Dancing Ostriches (from Disney's «Fantasia»)* (as avestruzes bailarinas), 1995, oito painéis montados em alumínio.<sup>714</sup> Já o ano de 1996 traz a série *Contos Tradicionais*, como a série Branca de Neve<sup>715</sup>, *Snow White*, 1995, *Swallows the Poisoned Apple*, 1995, *Snow White and her Step Mother*, 1995, *Snow White playing with her Father's Trophies*, 1995.<sup>716</sup> Como também a série Pinóquio<sup>717</sup>: *Gepetto washing Pinocchio*, 1996, *The Blue Fairy Whispers to Pinocchio*, 1996 e *Hey-diddle-dee. Un Actor's Life of Me*, 1996.

---

o de origem popular como o erudito) que foi sendo absorvido pelas suas vivências, recordado pela artista com a curiosidade efabulante que manteve desde a mais tenra idade.

<sup>712</sup>Grande natureza-morta, denunciando similar ambiência de *La Vucciria* (1973) obra de Renato Guttuso (1911-1987), ambos devedores dos excelentes exemplos de natureza-morta profusa e variada, dos pintores DE GENERE holandeses e flamengos do século XVI, maneiristas, que retratam de modo sugestivo, talhos de viandas e mercados de legumes, Pieter Aertsen (1508-1575), Joachim Beuckelaer (1533-1574) e Franz Snyders (1579-1657). A obra pertence ao acervo da coleção Joe Berardo, actualmente no CCB, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

<sup>713</sup>Em inusitadas atitudes de canina violência, retrato violento da fêmea, que em vez de cão de guarda do lar, de bicho doméstico de estimação de esperada fidelidade canina, é contrariamente, vista como uma cadela irada, rosnando com raiva ao seu “senhor”o ser responsável pela sua prostada condição. Série com suporte de modelo. Desde 1988, sempre a mesma modelo favorita e habitual, Lila Nunes, portuguesa, como a pintora também cedo radicada em Londres, enfermeira que acompanhou, com esmerados cuidados paliativos, a doença terminal do seu marido. A ela ligou a extremada afeição que geralmente se encontra entre criador e criatura, pigmalião e galateia outros.

<sup>714</sup>Surpreendentes cenas de dança de insólitas bailarinas, com os seus pesados corpos vestidos com *tou-tous* semi-transparente de tule preto, paródia de extremo contraste à temática de obsessão lírica de um Edgar Degas, nele elegante ambiente de bailarinas “outras”, esbeltas e imaculadamente brancas. Um desconcertante *balet* sombrio, de uma valsa lenta e cadenciada, acompanhando o som lúgrube de um DE PROFUNDIS derradeiro, final!

<sup>715</sup>Conto de fadas, *Schneewittchen* (no ideoma original), compilado com outros contos da tradição popular alemã, pelos Irmãos Grimm, entre as anos de 1812 e 1822.

<sup>716</sup>Uma invulgar Branca de Neve nada conforme com o seu conhecido estereótipo, nem inocente, nem pura, nem fria, mas antes com laivos de um comportamento freudiano. Antes diana caçadora, de irracional pulsão incestuosa sugerida (o troféu paterno entre as pernas abertas), numa perversão subversiva dos tradicionais imperativos da moral comum e dos bons costumes, apanágio habitual das histórias de encantar.

<sup>717</sup>Personagem da ficção homónima *Gli Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (As Aventuras de Pinóquio. História de uma marionete), criada por Carlo Collodi (pseudónimo do jornalista e escritor italiano Carlo Lorenzini), em 1883. *Pinocchio* é um vocábulo regionalista típico do linguajar toscano que significa «pinhão» (no italiano padrão *pinolo*).

O ano de 1997 irá trazer nova série, drama de costumes, inspirada numa obra carismática de Eça de Queiroz, *O Crime do Padre Amaro*, com as obras *The Company of Women*, 1997, *The Cell*, 1997, *The Ambassador of Jesus*, 1997, *The Coop*, 1997. Antecipando certamente a mais instante e radical crítica social e política ao preconceito conservador, por visa de denúncia artística, por altura do referendo português da IVG (interrupção voluntária de gravidez, vulgo «aborto»), a série *Abortion*, 1997, Vários *Untitled*, #1a<sup>718</sup>, e um extraordinário tríptico com a mesma temática «fracturante», em tons dourados, *Triptych*, 1998.

Paródia prosaica e actualizante às três marias bíblicas é *Martha, Mary, Magdalene*, 1999. O ano de 2000 e os imediatamente seguintes irão trazer alguns painéis de grande, multiplicada, estranha e profusa figuração, de pormenores críticos de grande interesse e sugestão, como *The Interrogator's Garden*, 2000,<sup>719</sup> *Celestine's House*, 2000-1001, *Bertha's Monkey*, 2002. Também desta última década é a poderosa imagem de citação kafkiana, *Metamorphosing after Kafka*, 2002, ou ainda *La Fête* (acordeonista), 2003. Invulgar é comunhão na mesma cena de metáfora dramática de bonecos animalistas e modelos de figuração humana de *War* (guerra), 2003.<sup>720</sup> Também desse ano é *A Sereiazinha*, 2003<sup>721</sup>, Do ano seguinte é *Cake Woman*

---

<sup>718</sup>Sobre estas obras e a sua instante actualidade chegou a dizer a autora: «Fiz estes trabalhos para Portugal, revoltada com o que se passou no referendo sobre o aborto». Terrível de realismo brutal é *O Anjo*, 1998, uma mulher (Lila Nunes) vestida com um trage de seda preto e dourado, ampla saia comprida de largo e rodado pregueado, em atitude ameaçadora, armada de um comprido punhal na mão direita e uma esponja na mão esquerda, num ambiente abstracto, escuro e lúgubre. Égeralmente apontado o mesmo prosaísmo de um Caravaggio, ao retratar entes sobrenaturais e milagrosos com a trivial aparência de pessoas de carne-e-osso. No caso desta cena a iconografia escolhida reveste-se de particular sarcasmo, porque pretende representar uma «abafadeira», uma «tecedeira de anjos», eufemismo sádico e cruel, nome dado na obra de Eça de Queiroz, «O Crime do Padre Amaro», à parteira abortadeira clandestina, responsável por muitas mortes de mulheres em intervenções mal sucedidas de abortos de vão de escada. A série *Abortion*, transfigurando um até então tema tabu das temáticas «bem-comportadas» da grande pintura, obsceno assunto, social-e-politicamente-fracturante para a ditadura semântica patriarcal dominante, é visto pela artista, entre a mágoa, a espera ansiosa e a revolta contra o preconceito sexista, como possibilidade subversiva de escandalosa afirmação despudorada de uma recém-conquistada liberdade autodeterminação sexual feminina e reforça a convicção da artista no crescente poderio da fêmea, (nem que seja por aquele seu poder último de destruição: a negação de novas vidas). As mulheres que transfigura nas suas telas, não são já as tradicionais figurantes passivas, que se queixam, por lamúrias inconformadas e impotentes, da fatalidade do seu destino num mundo adverso. São agora lutadoras, recuperados ânimos viris das antigas *Amazonas*, com o olhar provocador e os traços assertivos dos rostos denunciando dignidade, determinação e desafio.

<sup>719</sup>Estranhíssimo retrato de personagem com boné e blusão militar camuflado (Lila Nunes travestida de homem, bigode postiço), de calções e com as pernas nuas, calçada de rudes botas galochas pretas, com luvas vermelhas de borracha nas mãos, segurando no colo uma forquilha, sentada junta a vários sacos de plástico (de lixo?) e um pequeno borrego branco de focinho preto, ao fundo uma jovem de vestido comprido e de silhueta revivalista lírica, no primeiro plano um pequeno vaso com cacto de cultura. Significado enigmático e inquietante. Sentido provocador e perturbante.

<sup>720</sup>Uma mascarada de bonecos coelhos e outros animais, a coelha mãe, máscara sobre cabeça de corpo feminino, segurando nos braços boneco com outra máscara de cabeça de coelho manchada de tinta vermelha, simulando sangue, em ambiente sombrio e tenebroso, cena de forte dramatismo e significado simbólico arquetípico. Uma fantasia metafórica retratando um mundo de terror bizarro e incompreensível. Comentário feroz que traduz o horror sentido pela artista perante a desumanidade reinante.

<sup>721</sup>Estranha banhista deitada de modo descomposto, na areia da praia entre rabos de peixe retalhados pela maré-viva, algas atiradas para a praia pelo mar revoltoso, barcos de brincar, baldes e pás infantis, louça das caldas com motivos marinhos, um bule de chá, um boneco insuflável no primeiro plano.

(mulher dos bolos), 2004.<sup>722</sup> Desse mesmo ano é a série de trabalhos *Possession* (violação), 2004 e *The Pillowman*, 2004, tríptico bizarro, estranhíssimas cenas com igualmente estranhos bonecos vestidos com roupas usadas (pertencentes ao pai da artista), enigmático sentido hermético.

Por fim, oito quadros são a produção conhecida do ano de 2006. Ainda pasteis sobre papel colado em folha de alumínio, como todas as suas obras desde 1994. Pertencem ao ciclo da Vida da Virgem, e foram criados propositadamente para a Capela de N.ª Sr.ª de Belém, do Palácio de Belém, sede da Presidência da República. E são uma encomenda do Presidente da República Dr. Jorge Sampaio.<sup>723</sup> Ainda do mesmo ano de 2006 é o terrível e ameaçador tríptico *Vanitas*, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, por alturas da publicação do conto *Vanitas, 51, Avenue d'Iéna*, de Almeida Faria (introdução de Eduardo Lourenço), No âmbito da comemoração do 50ª Aniversário da Fundação.<sup>724</sup> Mas estas já são obras do Século XXI e ultrapassam cronologicamente o arco temporal restrito, proposto para esta investigação.

#### – 4.5 – Artistas independentes dos “ismos”.

Para uma completa estética da fealdade na pintura do século XX, incontornável é ainda, também, citar alguns artistas novecentistas, em que parte significativa da sua obra remete de modo óbvio para um juízo de valor enquadrável por aquela identificação axiológica. Artistas que têm em comum ter produzido obra autónoma e demarcada dos diversos movimentos artísticos do século, preferindo enveredar por percursos individuais, de independente e singular protagonismo autónomo. Assim alinhe-se uma lista que compreende algumas obras marcantes de autores como Marc Chagall, Friedensreich Hundertwasser, Arnulf Reiner, Joseph Beuys e Pablo Picasso.

---

<sup>722</sup>Estranha mulher obesa (Lila Nunes?) de branco vestida, com açafate tabuleiro de sortido de bolos variados, no ambiente de ar-livre do que parece ser uma praia (portuguesa?, o Estoril ?, reconhecível pelo seu castelejo sottomayor), rodeada de ainda mais estranhas criaturas bizarras, uma delas com uma assustadora máscara branca macabra e traje de riscas de cores.

<sup>723</sup>Trabalhos de desenho virtuoso, de grande rigor anatómico (como já nos habituou a artista), paleta cromática de grande impacto, numa conseguida síntese entre sagrado e profano, entre a sugestão bíblica e a perspectiva prosaica (de uma anti-mítica e quotidiana trivialidade natural).

<sup>724</sup>Realizado a partir do conto de Almeida Faria, que evoca a relação do escritor com o seu sentido colecionista e com o seu particular gosto pela pintura. O tema, pintura DE GNERE de grande tradição histórica, apresenta três retratos inquietante de Lila Nunes, com um vestido com larga roda de drapeados, amarelo (cor geralmente associada, pelos semiólogos da cor, aos sentimentos de angústia e desespero), rodeada de objectos macabros, bonecos inanimados, caveiras lembrando o culto festivo da morte dos mexicanos, um pequeno e esquisito acompanhante com ar sinistro de estupor, relógio de mesa, máscaras, uma cobra de fantasia, uma guitarra, objectos tradicionais do reportório habitual das *vanitas*. E no painel de leitura final, o da direita, Lila com rosto severo, cenho carregado, segurando nas mãos uma foice gadanho ameaçadora.

Marc Chagall judeu russo asquenazim, artista emigrado em Paris, fugido dos *progroms* anti-semitas da sua terra, Vitebsk, foi um pintor que se veio a revelar um *para-fauviste* estridentemente policromático, um criador onírico, narrador etnográfico algo efabulador, retratando de modo ingénuo e lírico a vida quotidiana rural das comunidades russas natais de onde proveio, um pintor de um poético expressionismo, muito particular, de registo marcadamente autoral, com sentido memorial. Irracionalista místico, genuíno «sonhador acordado», Chagall revelou sempre uma identidade peculiar, cheio de humana compreensão pelas grandezas e misérias dos “seus”, mas também de todos os “outros”, os *gentios*.

O austríaco Friedrich Stowasser, conhecido que ficou pelo nome artístico de Friedensreich Hundertwasser<sup>725</sup>, foi o excêntrico criador de uma excepcional pintura, próxima de um expressionismo psicadélico, com afinidades comuns com a Art Brut e o movimento CoBrA, um imaginário esquizoide de exuberante cromatismo lúdico e ingénuo, de alto contraste, insólita figuração histriónica, intrincados grafismos coloridos, labirínticas formulações planificadoras, mas ainda autor de um processo de construção inovador de uma arquitectura orgânica de invulgar criatividade estrutural, com assumidas preocupações ecológicas, integradora que é de elementos naturais e com uma exuberante formulação ornamental de grande originalidade nas coberturas parietais, pela cor e texturas inéditas e mesmo pela recuperação das técnicas construtivas mais tradicionais e artesanais.

Outro artista austríaco se destaca no que poderemos considerar um espírito enquadrado plenamente numa sensibilidade estética feia: o informalista “destruidor” Arnulf Reiner<sup>726</sup>, artista esteticamente influenciado pelo surrealismo, mas também muito próximo do *actionism* vienense, caracterizado que é por um particular gestualismo eliminador, feito de intervenções com tinta negra (esporadicamente vermelha) sobre imagens de rostos, de bustos, de corpos, numa deliberada destruição controlada de figuras, de ícones, de imagens, por *blackenings*, *overpaintings*, *maskings* de fotos, (à maneira do encobrimento da identidade de marginais, meliantes e prostitutas), sugerindo semelhante sentido significante da latina DAMNATIO MEMORIAE.

---

<sup>725</sup>Ou «Friedensreich Regentag Dunkelbunt HundertWasser», como também se auto-denominava. Hundertwasser foi neto do filósofo austríaco Joseph Maria Stowasser.

<sup>726</sup>Fundador do *Hunsgruppe* (Grupo Cão) em 1950, com Ernst Fuchs, Arik Brauer e Josef Mikl. Em 1978 recebe o Grande Prémio das Artes austríaco. Foi em 1978 e 1980 o artista seleccionado para representar o seu país na Bienal de Veneza. De 1981 a 1995 leccionará uma cátedra na Academia de Belas-Artes de Viena, a instituição de onde saíu sem concluir estudos, por insatisfação pelos arcaicos métodos pedagógicos em tempos aí praticados.

Ainda classificável como artista da fealdade artística novecentista de percurso autónomo, individual e desligado de movimentos,<sup>727</sup> foi o andarilho aventureiro alemão Joseph Beuys, (1921-1986), uma das referências maiores do generalizado questionamento radical da arte mais recente<sup>728</sup>. A sua extraordinária e surpreendente inovação estética manifesta-se efusiva e histrionicamente em ecléticos e holísticos eventos artísticos multidisciplinares de vários e diversificados meios e técnicas artísticas, mas privilegiando o happening, a performance, a instalação, o vídeo, para além do desenho (como desígnio de previsão de acções), da escultura (talvez melhor dizendo do objecto, descontextualizado e recontextualizado). Afirmando com desassombro que a arte deve desempenhar um papel activo de agitação e militância denunciadora e reformadora na sociedade, propôs provocatórias acções artísticas do que poderemos designar por “acontecimentos” de *Action-Art* e *Art-Pathos*, que o próprio artista afirma serem «*chaos and potential for the spiritual transcendence*». Trabalhos seus carismáticos e muito conhecidos são *Cadeira com Gordura*, 1963, talvez o maior ícone metafórico pessimista da condição humana mais recente, *Como explicar Desenhos a uma Lebre Morta*, 1965, performance/instalação em que o artista deambula erráticamente pela galeria em que estão expostos desenhos seus, com o rosto coberto de mel e ouro, carregando no colo uma lebre morta com quem fala, *Casaco de Feltro*, 1970, um casaco de feltro exposto pendurado num cabide de arame<sup>729</sup> ou ainda *Eu amo a América e a América ama-me*, 1974, performance em que o artista se envolve num cobertor de feltro, com uma bengala empunhada acima da cabeça, brincando com um coioete, durante sete dias.

---

<sup>727</sup>Se exceptuarmos a sua (alegada) ligação, como “associado” (pouco mais que «*compagnon de route*») ao Grupo *Fluxus*, («fluxo» em latim), movimento artístico eclético, caracterizado por uma alargada mescla transdisciplinar das mais diferentes manifestações e práticas artísticas, predominantemente visuais (enquanto performativas) mas ainda da música e da literatura. A sua maior actividade eclodiu nas décadas de 60 e 70, com o desiderato comum de afirmação radical de anti-arte (uma espécie de neo-*dada* com cumplicidade repartida com a coeva *pop-art*) e de negação total da ideia de objecto artístico tradicional, considerado como um perverso veículo fetichista de uma vulgar mercadoria financeiramente especulativa. Organizado inicialmente pelo lituano George Maciunas (1931-1978), em torno da Revista *Fluxus*, espalhou a sua influência pelo mundo geo-cultural dito Ocidental, USA, Europa e Japão. Outros artistas percussores iniciais foram George Brecht, John Cage (o músico autor da célebre composição *4m33''* de silêncio), Jackson Mac Low e Toshi Ichijianagi, autores intempestivos de surpreendentes palestras, música anti-convencional, poesia visual, *happenings* e *performances*. Mais tarde, com semelhantes atitudes estéticas se associaram Gustav Metzger, Dick Higgins, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono e Joseph Beuys. Já tempos antes, tinham sido Allan Kaprow e Marcel Duchamp os pioneiros criadores dos primeiros *happenings* e das primeiras *performances*.

<sup>728</sup>A sua influência carismática sobre toda uma geração seguinte de artistas plásticos controversos e de obras de grande inovação contestatária, rompendo com artificiais fronteiras entre disciplinas artísticas acentuou-se na década de 80, devido à grande repercussão que teve o impacto da grande exposição retrospectiva da sua obra, no Museu Guggenheim, de New-York.

<sup>729</sup>Alega-se que a recorrência do bizarro uso de feltro e gordura por J. Beuys se deve às vivências traumáticas por que passou na II Guerra Mundial, nomeadamente a um incidente ocorrido nos trâmites bélicos daquele conflito. Em que foi piloto aviador de uma esquadra da Luftwaffe, tendo sido alvejado quando sobrevoava a Crimeia, acabando por ser resgatado por Tártaros.



Um destaque especial, particular, excepcional, tem de ser feito, de entre todos os atrás citados artistas. É o caso de Pablo Picasso. Porque podemos encontrar entre as suas obras dos finais dos anos 20, dos anos 30, 40 e 50, os exemplos maiores e mais significativos da fealdade estética sublime do século XX. E essa parte da obra, de certa maneira a mais carismática (e provocadora da neo-fobia generalizada de uma multidão de leigos), contribuiu decisivamente para o labéu de estranheza bizarra com que foi brindada, por largos sectores de pessoas (de todas as camadas sociais e dos mais diversos graus de instrução, literacia, informação, conhecimento e cultura humanística) toda a arte novecentista, numa generalização linear e grosseira, mas que denuncia o impacto fortíssimo dessas novas formas visuais em mentalidades marcadamente conservadoras e neo-fóbicas.<sup>730</sup>

Pablo Picasso (1881-1973) foi, podemos dizê-lo sem receio do mínimo erro de análise, avaliação, juízo estético, o maior artista plástico novecentista, o autor mais inovador e influenciador das artes plásticas das mais diversificadas disciplinas, (modelo émulo de centenas de artistas de gerações posteriores), trabalhando obsessivamente e de maneira incansável<sup>731</sup>, desde os precoces idos de menino, 1890, criança de nove anos, até às vésperas do ano da sua morte, 1973, vida longa de actividade criativa prodigiosa. Pintor, escultor, gravador, desenhador virtuoso, ceramista de excepção, mas também cenarista (e mesmo aventurando-se pelas belas-letras, autor que foi de peças dramaturgias, de avulsos poemas, de sugestivos aforismos).<sup>732</sup>

---

<sup>730</sup>Exemplo desse sentido neofóbico patente nas expressões da cultura popular, denunciador, ainda assim, da enorme visibilidade e repercussão das suas obras provocadoras, é o caso relatado por vários etnólogos, autores de recolhas do nosso artesanato alentejano. Escreveram eles que «picasso» era o nome habitual dado pelos oleiros de Extremoz a qualquer peça de figurado tradicional da sua olaria que saía do forno deformada, torta, retorcida, imperfeita, «feia», e que era prontamente arredada do resto da produção oleira que saía perfeita. Curiosamente conseguiram esses «picassos» um crescente interesse por parte de coleccionadores sofisticados, de gostos suficientemente bizarros, para quem tinham um valor especial (de excepção estranha) e pelos quais davam, para júbilo festivo dos oleiros bafejados, avultadas quantias. Outro exemplo do generalizado conhecimento da alegada «bizarria iconográfica» picassiana, designada como «disparate com olho em cima e olho em baixo», é uma óbvia corruptela plebeia de alusão directa ao nome de Picasso dada ao pintor António Quadros, também poeta e pedagogo (o poeta Grabato Dias). Escrito e grafado de maneira tósca, à laia de cartaz, anúncio, informação, apareceu um dia à porta da casa daquele artista da Escola do Porto. Ele o recolheu, plastificou e colocou galhardamente do lado de fora da janela do seu quarto, virado para a rua. Dizia o escrito: «Aqui mora um tal Picardo [sic] que pinta uns monos e uns grandes sardões».

<sup>731</sup>São-lhe atribuídas sentenças obreiristas: «A inspiração, quando vem, tem que me encontrar a trabalhar» e «Concordo com Doñ Quixote: o meu repouso é a batalha!». Considerações citadas por Christian Zervos, o seu biógrafo mais atento e exaustivo, e o seu exclusivo especialista catalogador, «Conversations avec Pablo Picasso, Le Process Criative», *Cahiers d'Art*, 7/10, 1937. C. Zervos foi o autor do *Catalogue Raisonné* de P. Picasso, publicado em 34 volumes, em Paris, de 1949 a 1978.

<sup>732</sup>Escreveu, para além de inúmeros poemas, duas peças de teatro, *Les quatre petits-fils* (1949) e *Le désir attrapé par la queue*, escrito em três dias, 14 a 17 de Janeiro de 1941, no seu atelier do Le Bateau Lavoir, célebre edifício no Montmartre, 18º Arrondissement de Paris, nº 13, Rue Ravignan, Place Emile Goudeau, famoso para a história da arte e da cultura, por ter sido a residência e o local de encontro de notáveis vanguardistas, artistas e poetas, pintores e homens de letras, pessoas do teatro, negociantes e coleccionadores de arte. Picasso encenou a peça e levou-a à cena para o seu grupo mais íntimo de amigos, que incluía a nata da *intelgentzia* parisiense, numa leitura célebre no Salão Leiris, a 19 de Março de 1944, com Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel e

Espanhol de raiz e cultura matricial (malaguenho de origem), universal na utopia da obra, foi, indubitavelmente, um dos artistas mais relevantes, interventivos e versáteis da história da arte dos últimos tempos, tendo criado milhares de obras de maravilhoso traço gráfico, desenhos de inultrapassável virtuosismo, deslumbrante pintura inovadora. E foi ainda o autor prolixo de uma panóplia dos mais diversificados trabalhos de uma profusão de outras disciplinas artísticas, inovador radical em todas elas<sup>733</sup>.

Foi reconhecido por todos, seguidores e (alguns poucos) detractores, um *primvm inter pares*, o primeiro de todos, «O» Mestre Maior da Arte do Século XX. O superlativo criador que marcou, vertiginosamente, de forma inovadora, indelével e incontornável, a visualidade generalizada que percorreu as várias décadas daquela pretérita centúria.<sup>734</sup>

---

Louise Leiris, Jean Aubier, Raymond Queneau e Dora Maar em papeis chave, perante um público composto por intelectuais de enorme craveira, como Albert Camus, Jacques Lacan, Jean Louis Barrault, Georges Bataille, Georges Braque, Valentine Hugo, Henri Michaux, Pierre Reverdy, entre outros. No seu atelier do citado edifício Le Bateau Lavoir, pintou Picasso, em 1907, a sua obra-prima carismática *Les Femmes d'Alger (O Versão O)*, considerada pelo filósofo Jean-François Lyotard a «certidão de nascimento» da pós-modernidade (o século XX) (*A Condição Pós-Moderna*, 1978).

<sup>733</sup>São também de grande excelência artística, de notável ousadia estética, as suas obras de escultura, de cerâmica, das diversas gravuras (ponta-seca, água-forte, água-tinta, monotipia, litografia, serigrafia), do objecto, de cenário teatral, de adereços e estruturas de cena, do cartaz. É ainda de sobremaneira artística a sua pose habitual como modelo de inúmeros fotografos, hipnotizados pela sua personalidade carismática, pelo seu perfil estético único, pelo seu genial estatuto de criador de excepção. Exemplo paradigmático do que acaba de ser dito é o espirituoso retrato, fotografia de Robert Doisneau, capturado em Vallauris, na sua Villa La Galloise, em 1952: «Pablo Picasso com dedos de pão» (retrato do artista com uma atitude de melancólica ironia, encostado à mesa posta para o pequeno-almoço, junto a dois pães com formas semelhantes às mãos cubistas que desenhou em tantas obras anteriores, vestido com a camisola de riscas que se tornou emblemática do seu estilo descontraído mas elegante).

<sup>734</sup>Picasso e Marcel Duchamp são considerados, pela generalidade dos críticos e historiadores da arte do século XX, os dois artistas mais influentes e que mais significativos desenvolvimentos inéditos e revolucionários trouxeram às artes plásticas e de modo lato à visualidade actualizada dos novos tempos. Picasso pela desconstrução visual, pela subversão perspéctica do espaço representado e da captação da tridimensionalidade, pela reformulação geral da linguagem simbólica, pela nova leitura icónica dos mitos, os antigos e os modernos, pelo arrojo audaz da criação de novas e desconcertantes formas; Duchamp, raposa astuta, velho cínico, nihilista cheio de ironia conceptual, questionando interiormente o próprio estatuto sublimado da Arte. Actuando nas primeiras décadas do século, os seus anos de ouro, plena afirmação surpreendente, foram os dois criadores com maior influência nos seus pares, os responsáveis máximos pela evolução extraordinária acontecida nas mais diversas disciplinas artísticas plásticas e visuais, pintura, escultura, gravura, múltiplos, cerâmica, objecto, ou mesmo o inefável e indelével contributo conceptual da imagem posteriormente explorada pelos novos *media*. De realçar ainda que para além de ser um dos iniciais e descomplexados inventores da colagem como meio artístico de pleno direito, a par do mesmo uso plástico avançado por dadaístas e expressionistas, foi ainda um dos primeiros artistas da modernidade última a fazer uma pioneira aproximação à iconografia infantil e à criatividade visual das crianças, vindo a explorar a inocência do seu grafismo ingénuo e do seu extraordinário instinto cromático, com a maior candura e expressividade. Para Picasso, senhor de um olhar curioso e sábio, o desenho de criança representava um universo totalmente novo, aproveitável pela sua cada vez mais desejada e saudável representação subjectiva da realidade. E como a sua muito precoce aprendizagem gráfica e plástica, com mestre em casa (o seu próprio pai) nos seus primeiros anos de afirmação, nunca lhe tinha permitido a oportunidade de desenhar, tósca mas expressivamente, como qualquer criança normal, foi com júbilo festivo que se dedicou a este novo e apaixonante interesse. Mas foi só nos anos 30, sob a influência da ideia de capricho casual deliberado, ou do automatismo psíquico, propostos como estratégia criativa nova pelos artistas surrealistas, que Picasso começou a desenhar do modo inspiradamente infantil. Os surrealistas, por esses mesmos anos, tinham já ido longe na busca inédita e na perspicaz compreensão das possibilidades imaginadoras extraordinárias da expressão primordial das crianças, ainda não deformada pela normalização e consequente banalização cultural, ou pelo (educado e disciplinado, leia-se inibido) psiquismo adulto, descobrindo o universo intocado da virginal visão do mundo das crianças. Esta faceta de Picasso veio a impô-lo entre uma pleiade de criadores, que a taxinomia artística designou denotativamente como «autores da regressão gráfica e cromática», classificação que engloba

Foi o fundador e um dos dois expoentes criadores de um novo e revolucionário movimento artístico, um dos mais significativamente seminais e determinantes do século, o Cubismo, vanguarda que superou a estrita unicidade visual herdada do sistema perspéctico do renascimento italiano, quatrocentos anos de idade (e rotina), abrindo novos horizontes à visualidade hodierna, revolucionando irreversivelmente a maneira tardo-naturalista de representar visualmente a realidade, considerada até então o único modo aceite de representar o mundo e a vida. Mas foi ainda o constante e persistente *compagnon de route* (independente, autónomo, mas atento e curioso), de todos os mais decisivos movimentos artísticos e correntes de vanguarda contemporâneas, “acompanhante” das mais variadas “sensibilidades” estéticas que se foram sucedendo, de modo (algo) inesperado e acidental, no paulatino decorrer das décadas que viveu. Pablo Picasso foi um artista de dimensão estética tão formidável, tão incomensurável, que não coube num só estilo, abraçando todos os estilos.<sup>735</sup> Picasso foi (de certa maneira) a súpula artística do Século XX, tudo e todos num só criador,<sup>736</sup> a pluralíssima multiplicidade de atitudes estéticas, modas, gostos, reunidos num só artista demiurgo genial.<sup>737</sup>

Picasso iniciou em tempos muito precoces uma carreira artística, menino prodígio das artes, revelando desde a mais tenra idade uma curiosidade e uma acuidade visual muito mais amadurecidas que as do geral das crianças da mesma idade, demonstrando na infância e adolescência uma precocidade artística única e

---

criadores geniais como Joan Miró, Paul Klee, Jean Dubuffet, Karel Appel, Asger Jorn e mais uns tantos artistas dos movimentos CoBrA e Art Brut. A propósito desta realidade, que é um dos indícios certos e indesmentíveis do juízo estético conservador que rejeita muita da obra picassiana porque feia e “mal feita”, é repetidamente citada uma desconcertante observação do artista, registada pelo seu já citado biógrafo Christian Zervos: «Leva muito tempo a tornarmo-nos jovens. Eu, aos treze anos desenhava como Raphael e levei a vida inteira a tentar desenhar como as crianças». C. Zervos, *idem, ibidem*.

<sup>735</sup>O próprio artista, em discurso directo: «Os diferentes estilos que tenho usado na minha arte não devem ser vistos como uma evolução ou como passos na direcção de uma desconhecida pintura ideal. Tudo o que fiz até agora, foi feito para o presente e com a esperança de que no presente permaneça. Sempre que quis dizer qualquer coisa, disse-o da maneira que achava dever dizê-lo. (...) uma pintura não é preconcebida nem predeterminada; enquanto está a ser feita, segue a inconstância da ideia». Citado no *Catalogue Raisonné*, Christian Zervos. A sua variedade de interesses e versatilidade de modos e expressões é impressionante e única, inultrapassável, tudo encontramos na sua obra que poderemos chamar «pansémica».

<sup>736</sup>O seu nome como epítome estética do Século XX aparece mesmo no título escolhido para a súpula artística da História da Arte do Século xx, escrita por Pierre Cabanne, e publicada pela Editora Gallimard, em 1992: *Le Siècle de Picasso*.

<sup>737</sup>O seu nome de registo é tido como premonitório da sua abertura à multiplicidade de sensibilidades estéticas vividas, e às diversas correntes artísticas que se foram sucedendo e dialecticamente confrontando no decorrer tempestuoso da inteira centúria, às quais o artista se foi convertendo no decorrer plural da sua longa vida. São catorze os nomes próprios e apelidos que ostenta o documento notarial: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Maria de los Remedios Cipriano de la Santíssima Trinidad Ruiz y Picasso. Assinou, até 1901, Pablo Ruiz y Picasso e depois dessa data só Pablo Picasso, P. Picasso ou mesmo só Picasso. Pode-se dizer do Mestre que foi desenhador humorista, modernista, pós-impressionista, cubista, figurativo neo-clássico, expressionista, dadaísta, surrealista, neo-figurativo narrativo e, por último autor influenciador da *bad-painting*. Um *compagnon de route* de todos esses movimentos, mas sempre com uma distância autoral bem vincada, que contudo não inibe o sentido enquadrador dos taxinomistas, sempre interessados de classificar o irredutível nos seus juízos classificadores.

excepcional, um desenho seguro e rigoroso e uma competente pintura à maneira realista, que superou muito cedo a destreza do seu pai.<sup>738</sup> Mas foi no início da sua idade madura, de jovem de vinte anos que, já em Paris, depois das estadias de aprendizagens, fugazes e interrompidas, em Barcelona e Madrid<sup>739</sup>, que alargou o seu conhecimento do mundo exclusivo das artes, pelo acrescento das últimas novidades vanguardistas, actualizando (em proveito próprio) o seu reportório iconográfico, estudando os artistas emergentes e já (de algum modo) consagrados naquela metrópole centro-europeia, o influenciador centro artístico mundial da época. Influenciaram-no, seguramente as várias e diversificadas sensibilidades artísticas dos vanguardismos em voga, os movimentos da Art-Nouveau, da Art-Deco, ou ainda os pós-impressionistas, os proto-expressionistas e os simbolistas finiseculares,<sup>740</sup> superando assim os resquícios de bisonhos gostos estéticos periféricos que lhe restariam, abrindo um trajecto novo para o seu próprio percurso, com a ousadia visionária de conquistar caminhos inéditos para as artes e vontade de singrá-los afoitamente, com assertiva segurança. Depois de várias estadas fugazes em Paris, que visitou pela primeira vez em 1900, por alturas da Exposição Mundial, para a qual tinha sido escolhido um quadro seu, exposto no Pavilhão de Espanha, aí se fixou em 1904 definitivamente, ficando irremediavelmente marcado pela actualidade festiva

---

<sup>738</sup>Doñ José Ruiz Blasco, também pintor (de modesto desempenho artístico), também desenhador, professor de artes.

<sup>739</sup>Deixando a terra natal, Málaga, por imposição da família, o pai sendo contratado como professor em Barcelona, foi esta capital do levante ibérico a primeira estação intermédia do seu inicial percurso entre a pintura académica convencional e a pintura moderna inovadora da sua obra posterior. Em 1895, com apenas 14 anos começou a estudar, mais formalmente, na escola catalã de La Lonja, sendo admitido antes da idade normal de frequência, pelas provas de maturidade precoce apresentadas – um ano antes tinha impressionado vivamente o júri de admissão ao estudo superior de belas-artes. Breves estadas em Barcelona e Madrid, onde também estudou na Academia de São Fernando, visitando também assiduamente o Museu del Prado, onde copiou os grandes mestres (El Greco – Domenicus Theotokopolus, Diego Velázquez, Francisco de Zurbaran, Francisco de Goya) e ganhou um conhecimento técnico artístico-oficial e estético de enorme alcance para a futura obra. Mas logo revelou um incontornável tédio pela aprendizagem formal clássica, feita que era esta de convenção e estreito cânone, desenho e pintura do corpo humano a partir de modelos de gesso ou esporadicamente de modelos ao vivo, apelo ao aprumo rígido da instrução e trabalho académico, sem a mínima margem de manobra para o experimentalismo visionário. Por isso cedo abandonou essa aprendizagem formal da Academia complementada com o Museu, para se juntar aos «modernistas», jovens artistas e intelectuais da vanguarda espanhola de Barcelona. Porque o início da sua revolução visual foi feito verdadeiramente nas tertúlias do café Els 4 Gats, daquela cidade, cujo modelo adoptado tinha sido o café parisiense dos artistas, Le Chat Noir. Como aquele émulo parisiense também promovia exposições, concertos, espectáculos de *cabaret*, jogos de sombra, teatro de marionetes. E expunha revistas internacionais de divulgação da arte mais recente que se fazia na França e Alemanha. Aí conviveu, aprendeu, interiorizou experiências novas e polemizou em tertúlias de um já verdadeiro centro difusor das ideias de vanguarda. Naquele café ímpar se juntava o grupo boémio de artistas e intelectuais adeptos das mais recentes correntes modernas internacionais de arte. Foram seus amigos mais íntimos nessa época o poeta Jaime Sabartés, que viria a ser o seu secretário ao longo dos anos, os pintores Junyer-Vidal e Carlos Casagemas, que em breve o acompanhariam a Paris, onde este último, por questões passionais, se veio a suicidar, passado pouco tempo, contribuindo esse acontecimento trágico para a conhecida fase pessimista e melancólica de Picasso, conhecida por Período Azul.

<sup>740</sup>As alegadas influências do início da sua estadia em Paris, referenciáveis pelas obras então criadas, foram para além dos clássicos espanhóis (Velázquez, Zurbaran, El Greco e Goya) que também podia ver no Museu do Louvre, ainda Toulouse-Lautrec, Edouard Manet, Edvard Munch, ou ainda um expoente do romantismo Jean-Battiste-Dominique Ingres.

da cena artística parisiense e pelo ritmo de vida veloz da grande cidade. Ávido de novidade, absorveu apaixonadamente as formas emergentes do clima intelectual efervescente do ambiente parisiense do tempo, os sinais epifânicos de uma novíssima arte e as primícias culturais de uma nova leitura do mundo, liberta já da disciplina excludora das atávicas mentalidades conservadoras da sua Espanha natal.

Pintou, desenhou, experimentou diversas práticas artísticas novas, técnicas inovadoras, ideias conceptuais ousadas, formulações iconográficas visionárias. Com um intuído sentido futurante. Transformando tudo em que tocou em algo profundamente inovador e diferente de tudo o que existia antes. Coisa radicalmente inédita. Antecipando práticas artísticas que originaram novos movimentos, novas ideias iconográficas, novos conceitos visuais. A par de consistentes contestações dos cânones convencionais. Conflituando estéticas. Polemizando e combatendo recuadas mentalidades, reaccionários costumes, obsoletos gostos, atávicas culturas. Com o mesmo ritmo veloz e vertiginoso da vida, que acontecia à sua volta num mundo em profunda e rápida mudança.

E, obviamente, viveu e conviveu. Conheceu gente interessante, intelectuais de gabarito, privou com novas caras e, sobretudo, com novas ideias, “tertuliou” com os seus pares, “cosmopolitizou-se” (leia-se, socializou o seu viver e alargou as suas anteriormente estreitas convivialidades), travando novos conhecimentos e firmando amizades para toda a vida).<sup>741</sup>

«Monstro» prometaico, surgindo triunfador sobre o fatal olvido do tempo e da história, qual Minotauro das lendas mediterrânicas, obsessão mitológica do seu imaginário delirante, o seu fecundo, prolixo, plural trabalho, resultou numa imensa obra caleidoscópica, de densa substância polissémica, poli-iconográfica, que se expandiu fractalmente em múltiplas, inéditas e diversificadas formas icónicas, modelos certos de muitos outros criadores (seus seguidores, “vencidos” discípulos). Criou uma obra carismática e surpreendente, feita de uma miríade de temas e de uma enorme diversidade de técnicas e formas, onde se detectam as suas insuperáveis qualidades gráficas, mas também plásticas e cromáticas, caracterizadas por um desenho afirmado com o maior virtuosismo e elegância gráfica, por um cromatismo

---

<sup>741</sup> Picasso conviveu com inúmeros intelectuais vanguardistas, artistas pintores, poetas, músicos, filósofos e escritores, a viver em Paris nos bairros onde viveu e os quais sempre frequentou, Montmartre e Montparnasse, a saber: Georges Braque, Henri Matisse, André Derain, Kees Van Dongen, Fernand Léger, Juan Gris, Maurice Vlaminck, Max Jacob, André Breton, Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Leo e Gertrude Stein, Peggy Guggenheim, Daniel-Henry Kahnweiler, Ambroise Vollard, Igor Stravinsky, Cole Porter, Ernest Hemingway, Zelda e Scott Fitzgerald, Serge Diaghilev, Jean Cocteau, Erik Satie, Jean Hugo, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jacques Lacan, entre outros.

exuberante, por um peculiar uso dramático da cor, pelos contrastes de grande impacto. Criando ora atmosferas sinistras e ameaçadoras, ora aprazíveis ambiências de ternura e serenidade, conjugando sempre introspecção e espiritualidade cerebral com sensualidade corpórea e sensorialismo físico. Subliminarmente condicionado pelas entidades míticas mentoras de *Eros* e *Thanatos*, entre erotismo desbragado e reflexão existencial interior.

Com intensidade ética e densidade psicológica, criará um genial retrato inteiro e completo de humanidade. A sua obra compreende toda a humana mundividência: alegrias e tristezas, euforias e depressões, desencanto, (mas também jovialidade), ironia, sátira, (esporadicamente mesmo algum sarcasmo), comédia, tragédia, tragi-comédia (e citação explícita da *commedia dell'arte*), mas também o registo simples da trivialidade quotidiana. Ainda cepticismo, desconfiança, pessimismo, indignação, contestação, denúncia, protesto, rebeldia, revolta, agitação, militância, radicalidade, inquietação e desassossego, liberdade, ousadia, audácia, vontade, serenidade (e alguma exaltação), êxtase mas também agonia, violência, agressividade a par de contenção pacífica, tranquilidade compaginando-se com fúria indignada. Na fronteira do interdito, entre o dito e o não-dito, advinhamos o seu “combate aberto” pelo incorrupto, pelo genuíno, pelo puro, pelo cristalino, pelo essencial, pelo brutal que doi mas questiona, pelo verdadeiro e absolutamente identificador, por tudo o que pode construir a “beleza maior” que supera e transcende o sofrimento cruel da realidade vivida. Uma Beleza nunca procurada com “esforços” de pesquisa, mas antes descoberta, casualmente “encontrada” pela intuição criadora de *xamã*n visionário<sup>742</sup>. Entre o inconsciente e o consciente, entre o irracional e o racional, entre os impulsos viscerais e a contenção cerebral, entre *Dionysus* e *Apolo*, entre o sombrio interior e o luminoso exterior, entre o obscuramente invisível e o claramente visível. Grande e magnífica, a sua obra é uma súpula de um alargado retrato, que o artista seu autor quis o mais abrangente e aproximado da vida (ela mesma). «Vida em paralelo», paralela, em diferido (muito) próximo.

---

<sup>742</sup>Picasso é considerado um atento “sonhador acordado”, sugestionado frequentemente pelas argutas, inventivas, vivazes, deambulações da sua formidável actividade imaginante e pela não menos formidável formulação simbólica criativa, cosequência certa de uma muito perpicaz capacidade de estabelecer nexos visuais de grande ineditismo. A sua *trouvaillé* mais conhecida, a simbólica afirmação da identidade espanhola, «cabeça de toiro», espirituosa junção de um selim e de um guiador de bicicleta envelhecida, é geralmente associada a uma afirmação eloquente citado pelos seus vários biógrafos e também registada pelo já citado C. Zervos: «Je ne cherche pas, je trouve» (eu não procuro, encontro). C. Zervos, *Catalogue Raisonné*, 1949/1978. Entre o acaso e a contingência o seu nexos criativo é feito de casuais encontros de invenção e felicidade imaginativa. A *trouvaillé* (que poderemos traduzir por achado, descoberta) é a característica criativa mais emblemática do artista, encontrada “em boa hora” por aquilo que ele próprio designa de «*heureux hasard*» (acaso feliz).

O mais impulsivo, ousado e voluntarioso demiurgo das artes dos tempos mais recentes, propôs-se inová-las radicalmente, com o registo inteiro e cabal da vida. Não descurando aventurar-se aos extremos, perto do *limes*, do limiar do desconhecido e das trevas mais temidas, rente ao abismo, abeirado sem volúpias ou vertigens, ousando temerariamente. E criando, por isso, uma obra fascinante de registo iconográfico de uma *imago mundi* renovada<sup>743</sup>. O seu percurso artístico foi completamente marcado pela vida mesma, influenciado que foi tanto pela tempestade como pela bonança, tanto pelos acontecimentos mais desesperantes e trágicos como pelos eventos mais felizes, alegres, auspiciosos, todo um século que perfez, quase coincidentemente, os muitos anos do longo tempo da sua vida activa. A sua arte soube traduzir e retratar, com verismo exaltado, tanto as luzes mais cativantes como as mais temerosas trevas daqueles anos tumultuosos, marcados que foram por inúmeros genocídios, por duas sangrentas guerras mundiais, e pelas erróneas ideias antagónicas que moveram as duas anti-utopias, duas distopias colectivas totalitárias. A sua arte é um instrumento de luta<sup>744</sup> contra as iniquidades e as permanentes desumanidades da vida, por uma lúcida e mais generalizada consciência da necessidade premente de um maior e mais fraterno humanismo. Um instrumento conducente à visão anunciadora de uma teleológica redenção plena da humanidade, pela inteira e completa fraternidade entre todos os homens, de todas as latitudes, de todas as longitudes. Ele próprio, em desencantada reflexão autoral, considerou o seu trabalho «um minguado contributo para a urgente correcção moral e ética da humanidade». Acrescentamos nós, um exaltado juízo de condenação ético-político, intempestivo (inocualemente simbólico que se julgue), dos defeitos, vícios, finitudes, dos infortúnios, das adversidades, do viver humano em comum. E contra a loucura fútil do belicismo, contra todos o sofrimentos sem razão que viu acontecer à sua volta. Denunciados e combatidos por uma atitude artística reveladora de uma exemplar militância cívica. Olhados com um olhar «cru», cruel, brutal<sup>745</sup>, mas cheio de compaixão. Com uma saudável atitude de questionamento permanente do mundo e da vida. E do sentido último da existência. E com um registo de verdadeiro sentido

---

<sup>743</sup>Picasso definirá certamente o seu mandato próprio de “artista interventivo”: «Expor a vida pelos seus vários significados sociais e políticos, articular o mito, gerar imagens amplamente memoráveis, questionar as visões do mundo e transformar o registo artístico delas». C. Zervos, *Idem*.

<sup>744</sup>Disse Picasso, por alturas da ocupação nazi de França (registado pelos seus vários biógrafos): «Não, a pintura não é feita para decorar paredes, é um instrumento de guerra, ofensivo e defensivo, contra o inimigo» (*Conversas com Christian Zervos, «Conversations avec Pablo Picasso, Le Process Criative», Cahiers d'Art, 7/10, 1937*).

<sup>745</sup>Picasso, instado a comentar a violenta composição, em que expõe simbolicamente o horror da guerra civil de Espanha e a destruição implacável da cidade basca de Guernica, comentou: «A Arte Moderna vive da denúncia da brutalidade do facto». Christian Zervos, *idem*, *ibidem*.

fidedigno da realidade.<sup>746</sup> Uma obra gigantesca, em número e género, rompendo galhardamente todos os cânones e convenções, acumulando inquietações artísticas (que são também formas expeditas de questionamento estético, mas também ético, moral e político<sup>747</sup>), singular especulação existencial, feita por uma edificante denúncia e mordaz crítica social, que supera, pela sublimação transcendente da sua epifania icónica, a alegada impotência reformadora e redentora da obra de arte.

Os historiadores de arte do século XX, biógrafos, críticos especialistas da obra picassiana, costumam documentar catorze ou quinze fases distintas da sua obra<sup>748</sup>,

---

<sup>746</sup>São citadas a este propósito as expressões paradoxais de Picasso: «A Arte é a Mentira que nos permite conhecer mais intimamente a Verdade», ou ainda «A Arte é a Mentira que faz ver com mais cruzeza e lucidez o alcance da Verdade». Christian Zervos, *idem, ibidem*.

<sup>747</sup>Não deixou de combater frontalmente, com sentido claramente político e figuração narrativa explícita, a tirania dos sistemas políticos que presenciou e que viveu (exilado da sua pátria republicana na sua Paris ocupada), pelos quais foi rispidamente combatido e “indexado”. O Nazismo irá considerar a sua obra dos anos 30 e 40, contemporânea do seu tirocínio despótico de doze anos, o epítome da «arte degenerada», pejoração que pretendia englobar todos os criadores intelectuais, artistas, jornalistas e escritores opositores políticos, contrários totais do seu iníquo e desumano poder.

<sup>748</sup>São geralmente referidas as ditas fases criativas distintas, balisadas cronologicamente do seguinte modo: 1881/1890, Málaga, La Coruña, menino mais remota; 1890/1895, Período da Juventude, primeiras obras precoces, academismo e realismo; 1895/1900, Período da Formação, Madrid e Barcelona, estudo na Academia Real de San Fernando (Madrid) e Escola de Belas-Artes Lotja, de Barcelona, desistência dos estudos académicos por os considerar obsoletos e decadentes, tertúlias de El 4 Gats, modernismo e humorismo; 1900/1901, Primeiro Período Parisiense, influências várias, Art-Nouveau, Art-Deco, Pós-Impressionismo, Simbolistas, Cripto-Expressionistas, alegadas influências de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Edourd Manet e Edvard Munch; 1901/1904, Período Azul, fase de privações iniciais em Paris, fase depressiva e melancólica, abordando, à maneira dos géneros dos *memento mori*, a morte, a doença, a fome, a solidão, para a qual contribuiu o suicídio por questões passionais, do seu amigo boémio, Carlos Casagemas; Período Rosa, primitivismo, alegada influência de Paul Gauguin, da arte circense e da *commedia dell'arte*; 1906/1907, Período Primitivista, influência da escultura africana (objectos de culto, ídolos de rituais, máscaras tribais), objectos pré-colombianos ou da antiguidade egípcia; 1907, período do proto-cubismo, criação da obra-prima seminal *Les Femmes d'Alger*, influência africana, conjugada com composição à maneira de El-Greco, e com sugestão cromática e temática de Jean-August Dominique Ingres (*Banho Turco*); 1907/1909, Período do Cubismo, primeira fase cubista dita do cubismo cezaniano, influência do recentemente falecido mestre, Paul Cézanne (1839-1906), na sequência do impacto da sua grande exposição retrospectiva póstuma de Paris, no Salon d'Automne (1907), alegada influência dos desenhos «cubicados» dos corpos, de Giovanni Battista Bracelli (desenhador e gravador italiano, activo em Florença, Roma e Nápoles, entre 1624 e 1649), da «cubicagem» dos estudos anatómicos de Albrecht Dürer, influência das artes primitivas, nomeadamente as africanas e a escultura arcaica ibérica; 1909/ 1911, Período do Cubismo Analítico, influência de Cézanne, da escultura ibérica e dos frescos catalães do século XII, e alegadamente de Paolo Ucello (*Bataglia de San Romano*, 1456); 1912/1914/ 1916, Período do Cubismo Sintético, descoberta e aplicação plástica da colagem, ensaios tridimensionais com materiais insólitos, heterodoxos, ecléticos, aproximação à incomunicabilidade abstracta, mantendo sempre, todavia, sinais sugestivos de complexidade iconográfica perceptível, como simulações de vidro, das letras do papel de jornal, dos papeis de parede ou de textura das madeiras em fingimentos; 1917, Período das Artes Paracénicas, pano de cena, cenário para *Parade*, têmpera sobre pano de cena/tela de grandes dimensões; 1917/1918, Período Neo-Clássico, alegada influência dos artistas italianos antigos Arnolfo di Cambi (1232- 1310) e de Masaccio (Tommaso di Sir Giovanni Simone Cassai) (1401-1428); 1918/1927, Período tardo-Cubista e lírico-Primitivo, com suspensão do tempo/memória num espaço irreal, aproximação aos reportórios plásticos e temáticos do Surrealismo e do Expressionismo; 1927/28, Período Cubo-Surrealista-Expressionista, desenhos, pinturas e esculturas cubo-surrealistas e abstractizantes-expressionistas; 1929/1935, Período da Nova-Figuração (dita) Egípcia, cubo-expressionista, iconografia esquemática tipo (figura de perfil com os dois olhos visíveis), alegada influência dos expressionistas alemães, mormente os artistas da *Neue Sachlichkeit*; 1935/1937/1942/1946, Período da Nova-Figuração Expressionista, série gráfica a água-forte *Minotauro maquia* (1935/1938) e as duas gravuras *Sueno y Mentira de Franco* (1937), estudos gráficos preparatórios para a sua obra-prima *Guernica* (1937), (45 desenhos preliminares e seis versões, registadas fotograficamente pela sua companheira da época, Dora Maar, fotógrafa e pintora), execução do enorme ícone, o quadro mais famoso do século XX, painel de 349,3x776,6 cm, presente no Pavilhão de Espanha, na altura controlado pelos Republicanos Espanhóis, da Exposição Universal de Paris, *Natureza Morta com Cabeça de Touro* (1939), a *trouvaille*, objecto feito a partir de um volante e um selim de bicicleta antiga *Cabeça de Toiro* (1942), naturezas mortas com sentido de *vanitas* e *memento-mori*, *Natureza morta com crâneo de Bovino* (1942), série litográfica de doze versões de Toiro, experiências no estúdio do maior litógrafo de Paris, Fernand Mourlot (1945), série de pinturas com o tema *Alegria de Viver* (1946), *Natureza morta*



muitas delas registando uma subliminar influência biográfica, auto-vivencial<sup>749</sup>, definindo o espírito total da obra como um processo evolutivo paralelo e de rara fidelidade no relato “retrato” da história contemporânea, de fidedigna mas inovadora leitura da realidade, nas suas facetas de grandiosa mudança social pelos seu marcos sociais e culturais determinantes, como também das faces mais triviais, banais, quotidianas, do viver moderno.

É dito atrás que é particularmente relevante um determinado período da sua carreira e obra (período de bizarria estranha, surpreendente, desconcertante) para a fama de fealdade artística que logrou para si enquanto criador de obras de muito difícil aceitação imediata (e até mediata) e, por arrastamento generalista grosseiro, para quase todo a arte novecentista: o inteiro e variegado conjunto eclético, heterodoxo, dos seus trabalhos dos fins dos anos 20 e das décadas de 30 e 40, ou ainda as suas duas obras-primas, marcantes da revolução estética novecentista, separadas por trinta anos, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) e *Guernica* (1937). Assim como *Les Demoiselles d'Avignon* foi a ignição do mais significativo e relevante motor icónico revolucionário do século XX, o Cubismo, a *Guernica* afirma-se como marca fundadora do «estilo picasso», que se desdobrou em inúmeras obras de arte, de multiplicadas variantes, porém todas com um ar familiar e um registo autoral imediatamente identificável. Obras essas que, de um modo geral

---

*com crâneo humano e lâmpada de óleo* (1946); 1947/1949 a 1953/65, Período Litográfica de das Cerâmicas de Vallauris, trabalho com o ceramista Georges Ramié e sua mulher Suzanne, na Fabrica de Madoura, em Vallauris, Sul de França, perto da Côte d'Azur; 1949/1952, Período da Nova-Figuração de Militância Cívica-Política a par do Período das Esculturas (1949/1950/1951 e 1961/1965) e das Paródias das obras *a Lição dos Mestres* (E. Manet, D. Velázquez, J.-A. D. Ingres, T. Géricault, E. Delacroix, 1957/1962), desenho da *Pomba*, para a sua filha Paloma, escolhido por Louis Aragon para cartaz do Congresso Mundial dos Combatentes pela Paz (*Congrès Mondiale des Partisans de La Paix*, 20,21,22,23, Avril, 1949, Paris), *Massacre da Coreia* (1951), inspirado no *3 de Maio (de 1808)*, de F. Goya e no *Fuzilamento do Imperador do México, Maximilian de Habsburg*, de E. Manet (1951), grandes painéis *Guerra e Paz*, de Vallauris (1952); esculturas *Menina Saltando a corda* (1950) *A Cabra* (1950), *Babuino e Cria* (1951), *Coruja* (1951); 1965/ 1968/1969/1970, Período da Bad-Painting, fase da série *O Pintor e o seu Modelo e O pintor e o seu Cavalete*, da série de temas eróticos e *Homem e Mulher* (1969), *O Beijo* (1969), *A Família* (1970), *Artista e Modelo* (1970); 1973, Ano da Morte, a 8 de Abril, na sua Villa, em Mougins, França.

<sup>749</sup>São consideradas influências significativas e determinantes no evoluir paulatino da sua obra as suas tumultuosas relações sentimentais com as suas oito companheiras, as mulheres da sua vida, autênticas musas inspiradoras, a saber: Fernande Olivier (1904-1912), Eva Gouel (1911-1915), Olga Kokhlova, Balilarina Russa da Companhia Ballets Russes de Sergei Diaghilev, com quem casou, mãe do seu filho Paulo Picasso (conhecido por Pablito), falecida em 1955 (1917-1935); Marie Thérèse Walter (1923-1943), mãe da sua filha Maya, Dora Maar (1936-1944), Françoise Gilot (1943-1953), mãe dos seus filhos Claude e Paloma, Jaqueline Roque, sua segunda mulher (1952-1973, este último, o ano da morte de Picasso), casada a 2 de Março de 1961, falecida em 1986, por suicídio com arma de fogo. E ainda Geneviève Laporte (anos 50, de 1953 a 1959), amante secreta de Picasso desde 1950, ainda vivia maritalmente com Françoise Gilot, continuando esta relação mesmo depois de o pintor conhecer, se relacionar intimamente e já viver maritalmente com a que viria a ser sua segunda mulher, Jaqueline Roque. De todas estas companheiras, suas alegadas musas, fez variadíssimos retratos, retoricizados segundo a sensibilidade estética dominante na altura da relação, entre o cubismo mais ortodoxo, o seu pessoal expressionismo e a sua muito característica nova-figuração. Picasso disse um dia: «Pinto tudo, as coisas, as pessoas, como as imagino, não como as vejo» (Christian Zervos, *Catalogue Raisonné* de P. Picasso, publicado em 34 volumes, em Paris, de 1949 a 1978).

abrangente, poderemos designar sem grande risco taxinómico, como «cubo-expressionistas» e «cubo-surrealistas», criadas que foram nos anos tumultuosos da II Guerra Mundial, produção picasseana de entre os anos de 1937 a 1952, como sombra crítica e manifesto acusatório, reflexão icónica (que é estética, mas também ética) da Grande Crise Política Europeia. Com *Guernica*, Picasso alcança o arquétipo imagético que estabelece a sua peculiar (e carismática) linguagem formal (e temática), identificada imediatamente pelo nosso espírito fruidor e crítico como um cânone excêntrico e anti-convencional, saído da mente explosiva do criador demiurgo de excepção que ele reonhecidamente foi. Mesmo em anos posteriores àquela última data as suas obras que costumam ser identificadas como neo-figurativas tiveram um impacto fortíssimo nas visualidades contemporâneas, como facilmente detectamos na linha estilística adoptada pelas artes gráficas, pelo design de comunicação ou ainda mesmo pela BD e pelo cinema de animação da década de 60. E mesmos as suas obras tardias, correspondentes a uma natural e compreensiva decadência de génio geronte, revelam-se fonte inspiradora dos novos expressionismos da década de 80 e da designada *Bad-Painting*. Picasso revelou-se um criador dualista paradoxal. Dois princípios opostos de representação da realidade coexistem com sabedoria icónica e equidade criativa na obra picassiana: a “dissociação” e a “figuração”, formas expeditas de nomear vontades de «arte-fonte» *versus* vontades de «arte-canal», comunicabilidade indirecta e mediata a par de comunicabilidade directa e imediata, espelucção imagética abstracta *vs.* visualidade imagética sensorial. Mas é sempre a visualidade figurativa provocadora que mais impacto consegue e mais facilmente suscita o juízo conotador de feio artístico. E, no caso de Picasso, é a sua pulsão destructora das harmonias fisionómicas da sua característica figuração, no seguimento das novas formas de representação iniciadas pelo experimentalismo cubista, experienciada pelo gosto recuado de uma larga comunidade de leigos em arte (e por ela repudiada) que decisivamente irá contribuir para o generalizado juízo de «fealdade picassiana» que dominou a condenação neo-fóbica por uma “preguiçosa” estética conservadora da segunda metade do século XX. E são arroláveis como obras do «estilo picasso» indubitavelmente feias, por exemplo, as cubo-surrealistas: os 9 desenhos 9 de *O Malabarista da Forma*, 1925/1936, *Banhista*, 1928, os desenhos do *Livro de Notas nº 95*, 1927, *Banhistas na Praia*, 1928, *Banhista à Beira-Mar, folha 2*, 1928, *Banhista à Beira-Mar, folha 3*, 1928, *Banhista (Metamorfose) I*, 1928, *Banhista (Metamorfose) II*, 1928, *Banhista sentada*

à *Beira-Mar*, 1930. Ou as suas inúmeras obras cubo-expressionistas: *Mulher com véu*, 1929, *Cabeça*, 1929, *A Crucificação (segundo Grünewald)* grisaille, 1932, *A Crucificação*, 1930, *Cabeça de Mulher*, 1931, *Banhista*, 1931, *Cabeça de Mulher (Marie-Thérèse Walter)*, 1931, *Busto de Mulher*, 1931, *Figuras à Beira-Mar*, 1931, *Banhista à Beira-Mar*, 1932, *Corrida de Touros*, 1934, *Mulher com Vela, combate entre Touro e Cavalo* (desenho a caneta e tinta-da-china) 1934, *A Minotauromaquia*, (água-forte), 1935, *Minotauro a Cavalo*, 1935, *Minotauro (Maquete para a Capa da Revista «Minotaure»)* (colagem, desenho, técnica-mista), 1935, os vários esboços e estudos de desenho preparatórios para a *Guernica*, 1937, as duas pranchas de gravura a água-forte e água-tinta *Sueños ey Mentiras de Franco, I e II*, 1937, *A Suplicante*, 1937, *Mulher em Lágrimas*, 1937, *Mulher com Galo*, 1938, *Homem com Copo de Vinho*, 1938, *Homem com Chapéu de Palha e com Copo de Vidro*, 1938, *O Galo*, 1938, *O Marinheiro*, 1938, *Mulher sentada numa Poltrona*, 1938, *Mulher sentada num Jardim*, 1938, *Mulher com Chapéu Cor de Malva*, 1939, *Natureza-Morta com Cabeça de Touro*, 1939, *Pesca de Noite em Antibes*, 1939, *Cabeça de Mulher*, 1939, *Busto de Mulher com Chapéu de Riscas*, 1939, *Gato a apanhar Pássaro*, 1939, *Gato a devorar Pássaro (Gato com Pássaro)*, 1939, *Mulher a pentear-se*, 1940, *Mulher com Chapéu sentada numa Poltrona*, 1941, *Mulher sentada (Dora Maar)*, 1941, *Cabeça de Touro em cima de uma Mesa*, 1942, *Cabeça de Touro* (objecto feito com guiador e selim de uma bicicleta velha), 1941, *Natureza-Morta com Crânio de Boi*, 1942, *Mulher de corpete azul (Dora Maar)*, 1942, *Retrato de Mulher*, 1942, *Caveira (Tête-de-mort)*, crânio humano, escultura de bronze, 1943, *Mulher de Verde*, 1943, *O Touro*, 1945, *Cenas de Corridas de Touros*, 1945, *Folha de Estudos de Touros*, 1946, *Retrato de um Pintor (segundo El Greco)*, 1950, *Cabra*, escultura de bronze, 1950, *Menina com corda*, escultura em bronze, 1950, *A Macaca com o filho*, escultura em bronze, 1951, *Crânio de Cabra, Garrafa e Vela*, escultura de bronze, 1952, *As Meninas nas Margens do Sena (segundo Courbet)*, 1950, as duas pinturas *Crânio de Cabra, Garrafa e Vela*, 1952. E ainda *A Guerra* e *A Paz*, dois grandes painéis pintados em Vallauris, 1952.

Picasso foi um artista com tal envergadura autoral e independência criativa que rompeu com todas as classificações parcelares com que o esforço taxinómico dos críticos de arte o quiseram enquadrar. Se tem, nas suas muitas e diversificadas fases, similitudes iconográficas e sentidos estéticos afins com os movimentos artísticos seus contemporâneos, não deixa nunca de se mostrar exterior à disciplina gregária

desses mesmos movimentos. Uma espécie de independência criativa, mas curiosa e atenta aos sinais do tempo, percorre todo o seu longo percurso artístico, deixando-nos a ideia indelével de uma personalidade multifacetada que abarca o *fluir* estético do novecentismo, o artista que reúne todas as sensibilidades envolventes em si próprio. Picasso não pertenceu a todos os movimentos que conheceu durante a sua longa carreira, o contrário, de certa maneira, é o de que todas as novidades dos movimentos artísticos tiveram eco na sua prolixa obra.

#### – 4.6 – Mais vanguardas (segunda metade do século XX).

«É possível que os nossos descendentes sejam capazes de ver na Campbell's Soup uma religião, (de facto uma forma paralela da religião ou, talvez mais rigorosamente, uma mitologia moderna), e possam interpretar a sociedade de consumo como uma grande manifestação de superstição».

In *Os Movimentos POP*, Umberto Eco, 1979.

#### – 4.6.1 – Pop-Art.

A *Pop-Art* (arte popular urbana dos anos 50/60) é o mais significativo dos últimos movimentos artísticos internacionais do século XX, à luz da sua coerência estética interna e coesa condição geracional. Movimento artístico internacional de vanguarda, correspondente simbólico e testemunhal, porque contemporâneo, do recente optimismo superador dos traumas do segundo pós-guerra e do *boom* consumista das sociedades capitalistas avançadas, posteriores à segunda revolução industrial, a *Pop-Art* assume-se como que “uma fruta da época”, um sinal da *mimesis* icónica que provoca a generalização e banalização cultural.

É uma forma explícita de figuração, pela arte, dos sinais civilizacionais generalizados da chamada «Aldeia Global»<sup>750</sup>

«A *Pop-Art* nasceu duas vezes, simultaneamente, mas de maneira independente, na Inglaterra e nos USA, em Nova-Iorque».<sup>751</sup> Movimento artístico oriundo da cultura anglo-saxónica, conseguiu aceitação imediata nos finais da década de 50, e consequente internacionalização, e divulgação generalizada (conseguindo mesmo desenvolvimentos paralelos por toda a arte ocidental) na década seguinte.

Reflexo contrário, antagónico, do estado das coisas no mundo da arte, a *Pop-Art* reagiu aberta e frontalmente contra uma saturação de valores estéticos,

---

<sup>750</sup>Conceito avançado em 1968, por Herbert Marshall-McLuhan, muito antes do actual «pensamento único» banalizador do paradigma da (chamada) *Globalização*. H. Marshall-McLuhan, *War and Peace in the Global Village*, (1968).

<sup>751</sup>Lucy R. Rippard, *A Arte Pop, (Pop Art)*, (1966).

caracterizada pelo esvaziamento semântico radical dos discursos artísticos da imediata geração do segundo pós-guerra.

Os artistas do movimento *Pop*, de maneira espontânea e (inicialmente) não organizada, não concertada, reagiram com energia e frontalidade, contra o incontornável divórcio que os artistas das décadas anteriores estabeleceram e acentuaram, entre as artes visuais eruditas, as belas-artes (e entre elas a pintura, a escultura, o desenho, a gravura, a serigrafia...), e a larga comunidade de fruidores da arte, desorientados porque leigos em especulações estético-conceituais, e avessos aos abstraccionismos generalizados e aos variados informalismos, que inundaram a arte das décadas de 40 e 50, e desejosos de pontes de inteligibilidade e entendimento com as novíssimas formulações da arte.

Contra o domínio total do “autismo” de comunicação das repetidas abstracções, cada vez mais experimentais e incomunicantes, contra a destruição deliberada das composições artísticas (e da sua consequente legibilidade) pelos vários informalismos, contra a (quase) «não intencionalidade» (a radical aplicação do acaso no automatismo psico-sensível postulado pelo surrealismo) dos artistas do expressionismo abstracto, do *dripping* e da *action painting*, provocando um natural e previsível cansaço e indiferença, sucede, como total contrário de aceitação imediata, uma arte de comunicabilidade directa, automática, de identificação primária, óbvia, porque inundada de imagens e de significados imediatamente reconhecíveis.

Como o dirá, com lucidez, Andy Warhol, o líder incontestado do movimento: «os pintores da *pop-art* produzem imagens que qualquer pessoa que caminha na Broadway conseguirá reconhecer numa fracção de segundo – vinhetas da BD, mesas de esplanada, vitrinas de lojas, cartazes publicitários, fotografias de celebridades, imagens das estrelas de Hollywood, embalagens de supermercado, enlatados, reclames de *fast-food*, objectos de plástico, frigoríficos, outros electrodomésticos, garrafas de *Coca-Cola* – todas as coisas da vida moderna, que os expressionistas abstractos se esforçaram arduamente por não ver».<sup>752</sup>

Contra a total e geral incomunicabilidade repetitiva do intelectualismo artístico mais insuportável, porque distante e indiferente, contra a apatia geral perante o não testemunho propositado do mundo moderno, que a arte deliberadamente escolhera nos últimos tempos, cristalizando-se num discurso vazio de sentido,

---

<sup>752</sup>A Pop-Art nasce de um impulso documentador “realista”, fundado na sociologia materialista e num sentido testemunhal jovial, concretizado no retrato do consumismo emergente, à luz de um optimismo ideológico de raiz marxista: um alegre relato da vida, transbordando para as obras artísticas em transfiguração fidedigna exuberante.

repetitivo, hermético e estiolado, sem a força anímica das reformulações inovadoras dos valores criativos, afirmava-se agora, de maneira alegre, festiva, jubilante, um inédito e original movimento artístico, novíssimo e desconcertante, despoletando, nos anos 60, uma ruptura sem precedentes nos modos de “ver”, nas mentalidades, no “ser” e no “estar”, da arte do mundo de hoje.

Irá portanto afirmar-se nos anos finais da década de 50 do século XX, alargando-se à chamada arte ocidental, na década seguinte, uma arte de total referencialidade testemunhal, num comentário crítico, que propõe uma subversão irónica dos avatares sociais, civilizacionais, contrariando abertamente a atmosfera totalmente conformadora da vida moderna, de uma «civilização de metrópoles», de urbanismos explosivos e caóticos, consequência do *boom* demográfico. Uma arte que pretende contrariar a igualização descaracterizadora, normalizadora, massificadora, banalizadora, que é consequência do basismo inevitável da «cultura de massas».

É uma arte de superior ironia contra a banalização e homogeneização operada pelos padrões normalizadores impostos pelas sociedades actuais, “moldadas” que são pela publicidade, pela televisão, pelo cinema, (pela velocidade de assimilação conseguida pelas comunicações imediatas, e consequente padronização automática), pelas imagens mil vezes repetidas do comércio intenso, dos supermercados, dos grandes *shoppings*, dos grandes centros comerciais (hoje chamados “grandes superfícies”), dos *megastores*; pela saturação operada pela industrialização maciça, pela alienação do “ter”, pela proliferação de um fetichismo supérfluo, pela fatal multiplicação e familiarização icónica (imagens constantemente vistas, revistas, repetidas). Uma arte que sublinha uma ênfase redundante do óbvio, para mais rapidamente «desencantar» um fascínio perverso, que se impõe subliminarmente. Uma arte que opera uma alegre semioclastia – uma «lição de anatomia»<sup>753</sup> – dos mitos modernos, nascidos da efabulação *fetichista* das sociedades contemporâneas. Duma civilização que sacraliza os objectos, e potencia a vontade de posse. Duma sociedade unidireccional, de um hedonismo materialista primário, que reverencia «a maior prostituta universal» – o dinheiro.

A *Pop-Art*, enquanto movimento de revolução e reformulação do «íntimo ser» da Arte mais actual, é, pois, uma inevitável consequência do «espírito do tempo», igualmente patente em outras múltiplas e diversificadas actividades, no seio das sociedades mais recentes; caracterizado esse movimento de época, geracional,

---

<sup>753</sup> Expressão do semiólogo Roland Barthes, in *Éléments de Sémiologie*, (1965).

por profundos cortes, rupturas, constantes curto-circuitos, desmontagens, desconstruções, e conseqüentes novas formulações, numa desintegração dos discursos, numa “explosão” dos vários, “outros” e diversificados sentidos das linguagens, que os novos, velozes e poderosos meios de comunicação da «sociedade de massas» (também significativamente nomeada como «sociedade de consumo») – os *media* – operam na unidade (pelos vistos precária) do discurso, tanto o artístico como ainda o geral, propriamente dito, que do Século XIX chegou (quase) ileso às primeiras décadas do nosso século, e que levou o primeiro grande abalo com a iconoclastia Dada, e agora, transformando-se pelo subversivo impulso da *Pop*, (para alguns críticos um segundo dadaísmo), num discurso aberto e plural, que é uma “colagem” de discursos vários, de multiplicados sentidos semânticos.

Num refrescamento comunicativo, a formulação plástica da *Pop-Art* resultou, contudo, também, de uma noção clara de «cultura popular», como contínua manifestação espontânea de criatividade e invenção de valores (acumulados dialecticamente, em continuidade cultural de sínteses dinâmicas). Ao conjunto irónico dos valores pop se poderia chamar sem sentido pejorativo – «tradição» (caldo cultural). Sendo, no entanto, esses valores sistematicamente testados por novos actos criativos, substituindo os que se tornam anacrónicos, ao aparecerem como obsoletos e ultrapassados pela vida.

A tradição é vista, antes, como a soma, em contínua mutação, dos valores objectivos úteis à comunidade, em resultado da clara consciência de que a repetição trivial dum valor sem nenhuma inovação não significa continuar a tradição, mas travá-la e fazê-la definhar. Sem renovação qualquer discurso, sistema, estrutura, entra fatalmente em decadência. Fazer reviver a tradição não é «conservar as cinzas», mas antes «reacender as chamas».

A *Pop-Art* tem pergaminhos históricos, um passado icónico. Ela continua uma velha tradição artística popular, que teve singular fulgor no Século XIX (sobretudo na América, nos EUA), na pintura tosca, (algo ingénua) dos letreiros, dos cartazes e tabuletas publicitárias, nos mapas antigos, nos alvos de jogos dos bares, nas diversas variantes da bandeira nacional, nos *posters* peculiares desses idos, na arte dos carrosséis e barracas de jogos das feiras populares (*art forain*), nas pinturas dos artefactos, utensílios e anúncios dos circos, nos postais e vinhetas antigas do correio, no dinheiro papel já sem valor, nos emblemas das marcas de produtos

arcaicos, etc., vistas nostálgicamente como ternas, nostálgicas e melancólicas memórias da infância.

E ainda uma filiação certa nas colagens *dada* de Kurt Schwitters e de Raoul Haussman (dos anos 20 e 30), na pintura realista americana, de ambiente insólito e desolado, de um Edward Hopper, ou nas pinturas dum «pseudo-cubismo americano» de forte sentido expressivo matérico, povoado de sinais e medalhas de um Mardsden Harley (*Painting Number 5*, 1915).

O termo *Pop-Art*, abreviatura de *Popular Art*, é atribuído ao crítico Lawrence Alloway, que o teria utilizado por volta de 1960, para nomear a recente tendência artística, nova mode e estilo, muito singular, nascida que foi nos últimos idos do anos 50 (os *fifties*), e consagrada na década de 60 (os *sixties*), que visava convencer o mais alargado público, que a Arte devia ser, cada vez mais, a expressão imediata da vida actual, sem sublimações intemporais e alindamentos vazios. Que nada mais valia a pena, artisticamente, do que retratar inteiramente a actualidade mais instante e datada, mais precária e efémera, tudo o que nos rodeava no mais prosaico quotidiano, e que era imediatamente popularizado, porque repetido, constantemente mostrado, pela publicidade e pela TV. Imagens “impostas” por uma espécie de “ditadura” semântica, simbólica, propagandística, veiculada pelos discursos visuais dos *mass-media*.

A *Pop* revela-se como uma «arte de massas», uma ilustração viva e emblemática da actual “civilização de plástico”. Um emblema da imagética puramente artificial do universo das metrópoles urbanas, das “selvas de betão”. Um sinal icónico dos “frutos” da industrialização e da conseqüente standardização generalizada, arrastando a decadência da artesãnea e o fim anunciado dos artefactos da manualidade, pela mediatização mecanizada da máquina. Uma arte de registo irónico, tendo como temas fundamentais, o folclore urbano e os seus mitos, numa celebração histriónica da realidade mais actual, do quotidiano mais prosaico e da vulgaridade mais banal da sociedade de consumo. Um espelho fidedigno da cultura americana dos anos 60, que se espalhou a todo o mundo ocidental industrializado, tomando como essência o seu carácter icónico e os seus aspectos residuais, a mais das vezes escatológicos.

Uma arte do imediato, do primário, do óbvio, que se refere abertamente aos produtos vulgares, banais, prosaicos, *populares*, conhecidos de todos. Um retrato expressivo e verista da cultura popular urbana, ilustrada com as imagens de imediata



referencialidade – os ícones – dos bens de consumo mais diversos (e divertidos), oferecidos por uma (alegada) civilização democrática da abundância, uma (suposta) «terra da cocanha» moderna e última.

A *Pop* expressa ainda, de maneira simbólica, figurante, o espírito libertador de toda uma geração, a *beat generation*, traduzido em múltiplos *flashes*: dos manifestos panfletários do movimento da *contra-cultura*,<sup>754</sup> às grandes e festivas manifestações do movimento *hippy*,<sup>755</sup> afirmação descomplexada da diferença das minorias étnicas<sup>756</sup> e aos grandes *happenings* políticos do pacifismo (*make love, not war*), bandeira do crescente espírito anti-belicista das gerações novas (contra a guerra do *Vietnam*). A par do início festivo da revolução na música popular, com o nascimento de um novo «som», urbano (o *Rock'n Roll*).

A *Pop-Art* é, ainda, o movimento contemporâneo da exuberância *rockabilly* e da visibilidade cada vez mais significativa dos jovens contestatários (os filhos do *baby-boom*), agrupados nos movimentos geracionais de uma euforia libertária (libertina): amor livre, alucinogénios, música psicadélica (*pop*), moda extravagante (o *flower power*), o assumir impúdico do nu naturista, as baladas e canções de protesto, o apelo à desobediência civil, um novíssimo nomadismo (o *fazer-se à estrada*), a poesia de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, W. S. Burroughs, as experiências licérgicas de Timothy Leary, o anseio pela mais ampla revolução cultural.

Mas todas essas vivências se compaginando, também, com uma componente mais erudita, com a apologia do pensamento humanista radical e libertário, da segunda geração do existencialismo filosófico de origem francesa (Sartre e Camus como «mestres pensadores»), com o apelo à libertação das alienações modernas, propostas pelos teóricos da Escola de Frankfurt (Adorno, Marcuse, Fromm ou Walter Benjamin), ou ainda, contraditoriamente, com a crescente influência parda do estruturalismo, a par da divulgação, pelas universidades, das teorias mais recentes – a semiótica e a teoria da comunicação.

---

<sup>754</sup>Da cultura *underground*, feita que é de acções provocadoras, desafiadoras, de confronto escandaloso, deliberadamente chocantes, verdadeiras acções de agitação e propaganda, contra os valores mais conservadores e convencionais, retrógrados e intolerantes, do (apregoad) liberalismo das sociedades democráticas ocidentais.

<sup>755</sup>Movimento de “tribo juvenil” da década der 60, associado à contestação da Guerra do Vietnam, mas de desideratos mais abrangentes, feito de desprendimento material, liberalidade de costumes (amor livre, deliberada promiscuidade sexual vista como irmandade utópica), indiferença e rebeldia perante o convencionalismo das regras de civilidade, inconformismo social e grande sentido de solidariedade, justiça social, gregarismo comunitário e exuberância naturista.

<sup>756</sup>Por vezes com alguma violência – a afirmação orgulhosa do *Black-Power* – numa atitude de militância social pelos direitos de cidadania, contra a segregação racial dos estados do sul dos EUA, contra a supremacia dos *wasp* (*white anglo-saxonians protestants*), numa atitude de afirmação política claramente contra-racista.

A arte *Pop*, entendida no sentido histórico elementar, teve duplo significado: um de ordem linguístico e outro mais estritamente estético. No que se refere ao aspecto linguístico, a arte *Pop* actuou como o que Claude Lévi-Strauss qualifica de fusão semântica, algo como o processo de fusão nuclear, no qual do choque entre dois átomos surge um terceiro. Quer dizer, na arte *Pop* um objecto da sociedade de consumo, que contem significados concretos de propaganda comercial, de publicidade, e de apresentação funcional, reveste-se de novo significado pelo próprio facto de se apresentar em objecto, o produto (ou artefacto), tanto isolado como descontextualizado, segundo o procedimento peculiar já usado pelo movimento *Dada*, o que torna o objecto «seleccionado», eleito, cheio de significados secundários, anulando a força significante dos primários, perdendo assim o conteúdo semântico primário, linear, evidente, para assumir outro mais vasto e genérico – o simbólico – uma espécie de «aura» que é forma emblemática de testemunhar os sinais exteriores, explícitos na sua tipicidade, da Civilização do Consumo.

Em termos estéticos, indisciplinando os discursos na sua apreensão mais rotineira, trivial, óbvia (e conservadora), a *Pop-Art* quis desenvolver, no quadro da sua linguagem peculiar, uma crítica irónica, talvez amarga e melancólica, e paradoxalmente jovial, da euforia enganadora de uma civilização invadida pelos objectos de consumo (multiplicados que são pela própria lógica do sistema). Isto é, uma crítica que é também singular e fidedigno testemunho e registo, de uma sociedade hedonista, materialista primária, de gozo efémero e satisfação urgente e imediata, alienada, que é a dos anos 50/60, com o grande *boom* comercial das sociedades mais prósperas e avançadas, numa confirmação das teses visionárias do *jovem Marx*, re-analisadas na própria década pelos teóricos da Escola de Frankfurt. Debruçados que estão na análise interpretadora da espécie de quimera melancólica de uma abundância generalizada e total, em tempos de oferta fetichista desenfreada, e (aparentemente) distribuída de modo equitativo e geral.

Escolheu como objectos principais de interesse estético, como protagonistas simbólicos, os objectos mais banais, triviais, comuns, do quotidiano mais prosaico, que por uma insinuação visual sistemática, por truque hiperbólico, são memorizados de maneira subtil, despercebidos (e apreendidos de novo modo) no contexto dos processos de comunicação visual usados pelo próprio sistema.

A arte *Pop* ao encená-los enfaticamente, de forma singular e espectacular, permitiu-nos encontrar neles verdadeiros padrões de beleza. Mas de uma beleza paradoxal que

é mal vista pela crítica erudita da geração anterior, pela qual foi anatemizada e esconjurada sumariamente.

Alguns epítetos, pouco generosos e lisonjeiros, conseguiu a *Pop*, desses críticos severos, menos condescendentes à trivialização da transcendência artística, mais contrários a liberalidades e laxismos estéticos, mais intolerantes e rígidos defensores dos “bons costumes” da grande Arte (da arte com A grande), do seu elevado estatuto edificante. Para eles não passava de *arte do lixo*, ou *arte estuporada* (não muito longe da ideia nazi de *arte degenerada*, convenhamos!).<sup>757</sup>

Eis a reacção do preconceito conservador a excluir sumariamente a fealdade e o seu desconcertante dinamismo subvertor, para os valores estabelecidos, instalados, o *status-quo*, neofóbico, avesso a tudo o que é novo e “vem aí”. Acrescente-se que o nosso particular interesse em arrolar a *Pop-Art* como mais um movimento das artes do feio se deve ao alargar dos “assuntos” temáticos das obras dos seus artistas a formas e fenómenos considerados claramente excluíveis de uma concepção estritamente estética superlativa.

Mais uma vez o curto-circuito, a ruptura, a confirmar a «continuidade descontínua» dos tempos modernos, que transporta a categoria estética predominante e hegemónica – o Belo-feio, revelando mais uma sequência da genealogia estética paradigmática da modernidade.

Porque o *Feio* artístico da *Pop-Art* representa o polo oposto da cultura institucional, académica. A *Pop* foi a forma acabada e conseguida de veicular uma “cultura para o povo”, ou melhor ainda, para o consumidor. Uma «arte-canal», de imediata referencialidade, que se afirmava como o genuíno emblema da cultura americana, jovem e moderna, a um tempo popular e cosmopolita, que verá alargado, cada vez mais, a todo o mundo, o seu paradigma, significativamente designado como «cultura ocidental».

E a operação *Pop* reconciliou, ainda, os artistas da tendência, do movimento, talvez pela imediata e geral aceitação popular das suas propostas com a própria sociedade de consumo visada. Pelo menos do ponto de vista do gozo estético, do «olhar» artístico cúmplice, do hedonista «prazer visual». Estamos, portanto, diante dum panorama que, no fundo, é agradável, e que contrasta vivamente com a hipótese inicial pressentida, que apontava para uma crítica irónica cáustica (e logo crispada e

---

<sup>757</sup> Expressão comum e habitual dos textos críticos iniciais de autores contemporâneos como Pierre Restany, Leo Castelli, ou, em Portugal, José-Augusto França.

ácida) aos vícios alienantes do consumismo (acéfalo) da sociedade de consumo de massas.

Eis aqui, portanto, como paradoxo estimulante, a contradição essencial da *Pop-Art* – crítica e ironia por um lado, aceitação e gozo íntimo por outro: *semioclastia* (R. Barthes) e *iconofilia*. Desmontagem lúdica por um lado, empatia iconográfica por outro.

Devemos acrescentar, contudo, que isto só é compreendido, em todo o seu significado por quem conhece bem a cultura americana (onde o movimento teve a mais significativa expressão), *pivot* do padrão cultural cosmopolita que vai sendo alargado a todo o mundo ocidental, tornando-se assim na matriz do seu paradigma cultural geral. Mas nós, europeus, somos frequentemente menos capazes de aceitar o alegre espírito americano de amar e criticar, simultaneamente, a nossa própria sociedade e civilização. Será o peso duma cultura (mais) antiga – temos sobre os ombros e embaciando-nos o olhar, a carga pesada de uma cultura ancestral, que inviabiliza uma ingenuidade jubilante, um olhar jovem, virginal, que têm os americanos.

Se para o europeu os estigmas deste quadro geral societário aparecem no seio duma cultura “velha”, ancestral, são experiência que chegou quando ele era “adulto”, “viciado”, “habituação”, condicionando-lhe a visão (mais distanciada e crítica, de maiores reservas, de entranhada “manha”, astúcia e preconceito), para o americano, o consumismo exacerbado foi o seu invento, cresceu com ele, e logo a comunhão pôde ser maior e a identificação mais completa. A dita sociedade de massas é para o americano algo como a pura natureza para o europeu, é o seu emblema e a sua raiz ontológica.<sup>758</sup>

A arte *Pop* é, pois, originariamente, um fenómeno típico da cultura americana, que tem como ponto de partida o *clichet* da sua própria realidade cultural, civilizacional, expresso de maneira natural, espontânea, directa, extrovertida. Os objectos quotidianos são, portanto, “amados” e “odiados”, simultaneamente, pelos americanos.

A atitude irreverente e jovial dos artistas *pop* conseguirá empatia geral e aceitação, sucesso e consagração (e mesmo identificação), de todos os grupos sociais

---

<sup>758</sup>E isso percebe-se melhor quando deparamos em inquéritos escolares significativos, realizados em escolas primárias americanas, que revelam que muitos alunos acreditavam que o leite era um produto (tão) artificial como a *Coca-Cola*. O leite vinha ao encontro da sua experiência em embalagens de idêntico significado industrial (e simbólico), do mesmo «valor icónico»; e em contrapartida nunca tinham visto uma vaca em toda a vida. O mesmo acontece generalizadamente hoje em crianças europeias de ambiente urbano. Tal não acontecia, pelo menos nos países europeus mais periféricos, no início dos anos 50.

americanos. Conseguiu uma comunhão geral com o povo americano, porque lhe detectou fielmente a “alma” e disso deu testemunho, ao representar simbolicamente, de maneira emblemática, a sua condição antropológica (ou dizendo de uma forma mais erudita – a sua essência íntima, a sua substância ontológica). E devemos tentar compreender este *american way of life*, este *modus vivendi et operandi* americano de ver o desenvolvimento tecnológico como um autêntico estado natural, como «Natureza» mesma (e não puro artifício como o vêem os nossos olhos europeus), se queremos perceber inteiramente o falso artificialismo e antes a verdadeira essência substantiva da arte *Pop*. É que não há contradição (verdadeira) onde nós a vemos, embora pareça natural a diversa interpretação que o «velho mundo» tem dessa realidade.

Contudo, fruidores europeus de arte mais lúcidos, foram sendo seduzidos pelo sentido inovador e espontâneo da *Pop*, reconhecendo como salutar e rejuvenescedora, essa representação (e reflexão) tão ousada, irreverente e jovial, e sem a conotação redutora da «crítica social» dirigida, tão ao gosto da velha Europa.

E será ainda a relatividade e temporalidade de sentido da *Pop*, a sua transitoriedade, a sua restrita circunstancialidade, a sua contingência efémera, “descartável” (o usar e deitar fora), e inversamente, o desinteresse pela “perenidade” e “sentido do absoluto” dos valores estéticos tão caros à cultura europeia, que manifesta a *Pop*, que mais estranha a torna aos olhos censores da nossa velha cultura.<sup>759</sup>

Porque a *Pop*, tem do seu lado a razão e a actualidade, ao ter mais inteira consciência que morreu há muito o velho paradigma dos Absolutos, de saber que a arte se despiu de uma falsa perenidade, se relativizou nas suas circunstâncias temporais, e que varia profundamente, segundo o contexto do lugar e da época que a vê nascer. O sentido efémero da arte *Pop* mais não é que o testemunho da efemeridade dos valores no nosso tempo, o eco fiel da veloz mutação dos modelos, do lugar e da época em que aparece.

Por outro lado, a *Pop* conseguiu também um circuito de divulgação, de propaganda, de publicidade (e obviamente de mercado) de muito eficaz operacionalidade. E esse aspecto não é mais que uma outra qualidade contraditória (ora um conhecimento e consciência muito perspicaz do efeito empático de *catarse* que a

---

<sup>759</sup>Deveríamos ter da arte e da cultura, da sua efemeridade sabiamente conjugada com a (relativa) perenidade, a ideia de grande alcance dialéctico, expressa pelo poeta e pintor William Blake: «A eternidade está enamorada pelos produtos do tempo».

arte provoca, ou mais prosaicamente a certa intuição de explorar, a seu proveito, o conceito fetichista (coleccionista) da Arte, que se mantém, talvez ainda mais vivo do que nunca, na sociedade do múltiplo que é a do consumismo.

*Épater le bourgeois*, em seguida vender ao próprio burguês uma obra que não tem necessariamente que corresponder servilmente aos pressupostos burgueses, mas que é “única”, que tem «aura», um certo carisma do «absoluto», e cara, dispendiosa – situação de contexto (de valor de mercado), importante pormenor que estabelece a fronteira precisa do superlativo estatuto social, do qual o mercado da arte sempre é o indicador apropriado. A *Pop* irá mesmo assumir, sem pudores puritanos, puristas, o seu pendor abertamente comercial.

É que, no fundo, a arte é ainda o *fait-divers*, a frivolidade magazinesca, a futilidade exótica da “mulher de barbas” da nossa sociedade moderna, a materialização, no sistema cultural, erudito, da captação irónica do valor *kitsch*, numa atitude alegadamente *camp*, que faz a “diferença” deste movimento.

A arte *Pop* consegue ainda uma radical mutação na visão que existia da génese criativa – elege novamente o conceito estético de *ready-made* (o já feito), a escolha conotante. Qualquer objecto (por mais insólito que seja, e não raramente por isso mesmo), se é descontextualizado do seu ambiente mais habitual e lhe é acrescentado um conteúdo “outro”, estético, conotando-lhe a leitura de significados “outros”, artístico-edificantes, e ainda pelo acto singular da sua própria escolha, adquire automaticamente estatuto de arte (de Arte). (Exactamente a maneira peculiar do movimento *Dada*, a *Pop* assumindo-se como seu revivalismo – um neo-dadaísmo).

As latas *Campbell's Soup* vendem-se em quantidades incomensuráveis (a arte auxiliando a publicidade e o comércio), depois de as mesmas serem elevadas ao sublime estatuto de Arte, quando foram fielmente pintadas por Andy Warhol – mitificadas que foram como objecto absoluto.

A *Pop* opera pois uma mutação ontológica na génese artística – em vez de propor o oficial “fazer” («a virtuosa e esforçada feitura»), propõe agora o simples (!) “agir”, renunciando ao culto da “obra feita, acabada e única”, saída da mão do artista, criador no sossego do seu atelier, tida como exaltante objecto de sublimação/adoração. E ainda prosaica e perversamente e de maneira cúmplice, convidou-nos “democraticamente” a fazer o nosso próprio *pop* com o simples acto de “escolher” uma lata de sopa.

E o “descobridor” da sopa *Campbell's*, Andy Warhol, vai mais longe, desconcertando os críticos, ao assinar com ligeireza descontraída as vulgares latas de sopa, e a vendê-las como *souvenir* – recordação/múltiplo.

Uma vez que a «arte moderna» teve uma “recuperação”, uma assimilação muito mais rápida, e se tornou depressa a arte aceite, «arte do sistema», logo a sua oponente ensaia estratégias de diferenciação, de estranhamento, de fuga à domesticação (da sua radical inovação, “selvagem”) numa atitude de manifestação contestatária, de anti-Arte.

As disputas de hoje entre os defensores da «áurea» da Arte e os patrocinadores da subversão da anti-Arte fazem lembrar as questões oitocentistas da querela estética entre os partidários da arte dos antigos (os académicos, os *salonards*) em nome da perfeição antiga e secular da tradição, e os modernos (os independentes, os *refusés*) em nome do “novo”, da rapidez de processos e da progressão inovadora.

A Arte é considerada modernamente em termos de “carga” história (edificante memória do passado) e a anti-Arte em termos de vida (testemunho do presente e antecipação do futuro), mas ainda uma forma de Arte.

Nos anos 20, o Surrealismo foi a anti-arte do Cubismo; nos anos 60, a *Pop-Art* é a anti-arte do Expressionismo Abstracto.

E sendo a *Pop*, como é, um produto híbrido resultante de duas décadas dominadas pela não figuração, e como tal, herdeira e previsivelmente continuadora duma tradição da matriz mais abstracto-conceptual, mais abstracta que figurativa, é também surpreendentemente o contrário, (e isto é muito importante) um desconcertante e provocatório regresso à arte figurativa, vindo assim, novamente, a reconciliar a arte de vanguarda (tradicionalmente restrita ao gozo exclusivo de elites “iluminadas”) com as massas, com a mais alargada comunidade de fruidores (leigos) da arte.

Fez mais, assimilou o figurativo à «arte de massas», elevando esta (e todas as suas manifestações plurais) à dignidade prestigiante de arte de vanguarda, de arte de galerias de ponta, de arte de Museus Modernos, de Instituições de Arte Contemporânea, conseguindo ainda a reconciliação com certos aspectos de enorme comunicabilidade da arte industrial e da publicidade, revelou-nos aspectos positivos de «democratização cultural» da comunicação de massas (a sua empatia directa) e reformulou o nosso gosto, os nossos valores estéticos, levando-nos, com subtilidade, a

reconhecer a beleza no vulgar, no banal, no trivial, na ironia sobre o *kitsch* (o *camp*) através duma atitude nova – a mentalidade *pop*.

Prova provada que o “gosto” não é feito de valores perenes, mas sim eminentemente temporais e históricos, a *Pop* distinguiu fatalmente o que o gosto de ontem sentia como vulgar, e, singularmente, converteu-o em refinado, e impôs como “moda”, como atitude *in*, a contínua recuperação do vulgar (do *out*) como sinal de diferença e distinção social.

Para cosmopolitas e sofisticados a novidade *pop* possui ainda como que uma atracção nostálgica e saudosa, fazendo recordar «aqueles tempos felizes» (*the good old times*), em que as bicicletas, as motos, os automóveis faiscentes, os jogos de *base-ball*, os *drive-in*, os *hot-dogs*, os sorvetes *pop-cicle*, as bandas desenhadas (os *comics*), as calças *jeans*, as *T-shirts*... etc., constituíam os factos significativos da vida das pessoas simples, sem petulâncias *snoobs*, sem pretensões elitistas, sem diletância levianas, sem pedantismos intelectuais.

A *Pop* foi também, e muito significativamente, o movimento da história da arte que mais radicalmente materializou a propagação do mito (que é uma das funções básicas da arte), desmontando-o e reconstituindo-o numa contradição semiótica. Como o dirá Roland Barthes: «o mito não morreu, apenas mudou o modo de o ler».<sup>760</sup>

A cristalização teleológica do homem ao «construir», consagrar, o mito, é pois vivamente reforçada de modo linear pelo discurso *Pop*, justificando plenamente o que disse um dia Gaston Bachelard: «o homem é um animal metafísico, que precisa da metafísica como motor anímico; o que ele faz, sistematicamente, é substituir uma metafísica por outra metafísica».<sup>761</sup>

Por outro lado a *Pop* desmascara o jogo contraditório do paradigma consumista, na sua parábola sobre a não satisfação do desejo, (e até a dificuldade de verdadeira comunicação) nas sociedades altamente desenvolvidas: o suscitar permanente do desejo que não se pode satisfazer (numa ilustração moderna dos arquétipos mitológicos – *Suplício de Tântalo* e *Desgraça do Rei Midas*). A tensão muito comum derivada da contradição entre a solicitação ao contacto (dos múltiplos *media* e modernos meios informáticos de comunicação) e a crescente impossibilidade de estabelecer os mais vulgares contactos inter-pessoais, a mais

---

<sup>760</sup> Roland Barthes, *Mitologias*, (1957), pág 7.

<sup>761</sup> Gaston Bachelard, *A Filosofia do Não*, (1940), pág. 23.



elementar comunicação humana, no generalizado “autismo social” da civilização moderna.

A *Pop-Art*, nascida de um jogo complexo e sofisticado (porque nascido do olhar, no início distante de *out-siders*) sobre a cultura de massas, teve de aceitar o seu destino de se converter num dos aspectos anímicos significativos de tal cultura.

Nesse sentido acabou a fronteira (inicial) entre a *Arte Pop* e a cultura de massas (a própria comunicação, os *media*, a publicidade, as artes gráficas, aceitaram sem reservas as técnicas *pop*), deixando assim de existir a dicotomia entre pintura de vanguarda e pintura “figurativa” popular e de massas.

A arte *Pop* conseguiu, de maneira jovial e festiva, lúdica, levar até mais longe, como nenhum outro movimento artístico, a comunhão íntima e profunda da arte com a vida. A partir da sua aparição a *Pop* não é mais o reflexo mediatizado (e distante) numa «vida outra» transcendente, mas é antes o retrato imediato (e próximo) da vida, «ela mesma».

Eis o que diz, a propósito, e significativamente, o pintor Robert Rauschenberg, um dos chefes de fila da *Pop* americana, e um dos seus mais precoces cultores: «É absolutamente indiferente e irrelevante o facto de eu ter ou não ter pintado os meus quadros, já que o seu verdadeiro criador é a actualidade!».

Nova-Iorque, anos de 1956, 1957 surgem, em várias exposições de novíssima arte, obras de tendência ainda gestual, sequelas certas da escola expressionista abstracta nova-iorquina, mas a que já se associam, em assemblagens inéditas e inesperadas, desconcertantes, os primeiros objectos reais, banais, “quotidianos”, retratados fotograficamente, ou mesmo colados (eles mesmos) às obras. São artistas que fazem essa primeiríssima ponte entre movimentos de estética (algo) oposta e contrária, a saber: Robert Rauschenberg (1925), Jasper Johns (1930) e Larry Rivers (1923). Alguns críticos nomeiam esta primeira fase como *Proto-Pop*. Estes ensaiam na sua pintura, fortemente expressiva e gestual (algo “informal”), elementos icónicos de carácter tautológico (de imediata referencialidade), mas em associação insólita e (aparentemente) anti-expressiva, estabelecendo assim uma transição menos abrupta entre os representantes do expressionismo abstracto e os que virão a ser os protagonistas mais típicos e emblemáticos da *Pop-Art*, da fase da maturidade: Andy Warhol (1928-1987), o seu protagonista expoente, a extravagante “autoridade estética” do movimento, e os outros artistas americanos da *Pop* – Jim Dine (1935), Claes Oldenburg (1929), Roy Lichtenstein (1923), James Rosenquist (1933), Tom

Wesselmann (1931), Robert Indiana (1928), Mel Ramos (1935), ou o singular escultor George Segal (1924).

Entretanto afirmava-se em Inglaterra, em Londres (alguns dizem que ainda antes, no tempo, segunda metade da década de 50), um movimento de idênticas características, mas ainda com as particularidades inevitáveis de uma sociedade de cultura “velha”, a *Pop-Art* britânica, cujos expoentes são: Richard Hamilton (1922), Ronald B. Kitaj (1923), Richard Smith (1931), Peter Blake (1932), David Hockney (1937), Derek Boshier (1937), Allen Jones (1937) e Peter Philips (1939), ou o ítalo-britânico Eduardo Paolozzi (1924).

E com a internacionalização do movimento, novos nomes se acrescentam aos artistas *pop* anglo-saxónicos. É o caso dos franceses Arman (Armand Pierre Fernandez) (1928-), César (Baldaccini) (1921-) (apesar de serem classificados pelo crítico de arte Pierre Restany, num manifesto público em 1960, como autores do *nouveau réalisme*, movimento antagónico às abstracções várias, e caracterizado pelo uso de objectos disponíveis, em particular o material achado, proveniente do ambiente urbano), ou Martial Raysse (1936-), Niki de Saint-Phalle (193-) e Marisol Escobar (1930-), François Dufrenne (...-), Raymond Heins (...-), Daniel Spoeni (...-), Jean Tinguely (...-), Jacques de la Villegle (...-), Edward Kienholz (...-), Mimmo Rotella (...-). É ainda o caso dos italianos Valerio Adami (1935) e Mimmo Rotella (1918). Ou o caso do escandinavo Öyvind Fahlström (1928). Do búlgaro Christo Javacheff (1935). E ainda dos alemães Gerhard Richter (1932), Wolf Vostell (1932), e ainda do velho pintor Richard Lindner (1901-1978), este de origem alemã, mas emigrado nos USA, onde desenvolveu um estilo *fetichista* amaneirado, algo satírico e histriónico, caricatural, com temas expressivos, apropriados e sugestivos, que evocam, com humor, os costumes nova-iorquinos, sendo, por isso, conotado com os propósitos da *pop-art*, apesar da sua condição de *out-sider* da geração anterior.

De Robert Rauschenberg (1925, Port Arthur, Texas) são plasticamente muito conseguidas as suas obras de pintura abstracta e gestual, que irá sobrecarregar, posteriormente, com objectos de consumo e/ou de refugo. Essas «pinturas com objectos» (*combine-paintings*) assumem-se claramente contra a distinção hierárquica, excludora, que postula o que é considerado artístico e o que é considerado extra-artístico.

Constituem essas suas obras, subvertoras e desconcertantes, um meio expedito de estabelecer um contacto mais directo da arte com a vida de todos os dias,

com a actualidade do mais prosaico quotidiano, com a dimensão pragmática do mundo e os sinais da vida moderna. São ainda formas afirmativas festivas e joviais, de manifestar, com alguma provação, um desrespeito irreverente pelo sentido mais distante e sagrado da arte mais antiga.

Rauschenberg iniciou em 1955 uma carreira excepcionalmente inovadora, influenciado que foi pelos Dadaístas, pelos Surrealistas, ou ainda, muito particularmente, pelos Expressionistas Abstractos (Willelm de Kooning, ou Franz Kline) e pelos artistas do movimento CoBrA (Karel Appel e Asger Jorn entre outros). Associado a Jaspers Johns, no que hoje se considera um *proto-pop*, utilizou *combines paintings*, parte pintura, parte colagem, parte *ready-made*, e ainda fotografia, serigrafia, colagem, *silk-screen*, e inserção de objectos (*trouvés*), restos e detritos (molas de estofos, pneus de automóveis, animais empalhados), numa festiva subversão das regras da Arte, que é, a um tempo, uma completa e acabada identificação com o presente, o actual.

Serão muito conhecidas as suas colagens/serigrafias, pinturas, fragmentadas de muitos ícones da modernidade, em diálogo (aparentemente) desconexo, mas estabelecendo linguagens novas e “outras”, de enorme comunicabilidade.

Usa e abusa de símbolos alegórico-mitológicos ou ícones incontornáveis de significação – a águia americana, a Estátua da Liberdade nova-iorquina (G. Eiffel), o retrato de J.F.K. (o presidente mito John F. Kennedy) etc., ou citações da grande pintura, conjugadas com outras diversas imagens, em contraste insólito (reproduções das obesas fêmeas flamengas de P. P. Rubens, por exemplo).

Em 1964 consegue a consagração internacional, quando obtém o grande prémio da Bienal de Veneza, e os críticos europeus descobrem, deslumbrados, uma pintura, cujo impacto foi tão violento (senão maior) como o da pintura do novo realismo europeu (o inglês, a outra face da *pop*), mas que pertencia distintamente à estrita cultura americana.

Companheiro dessas pioneiras lides artísticas foi Jaspers Johns (1930, Allendale, South Caroline). Eminente pintor, escultor e autor de estampas, foi também um dos alegados fundadores da chamada *Proto-Pop-Art*.

A sua obra, muito singular, de grande liberdade, pretende conferir dignidade artística a imagens banais e habituais, revalorizando *clichés* visuais aparentemente desprovidos de conteúdo, devido a uma familiaridade tautológica imediata. Pintura a

princípio algo fria e objectiva (quase neutra), evoluiu para uma afirmação pessoal, irónica e ambígua.

Tenta sair da habituação de significados fixos, conseguidos pela familiaridade visual, pelas suas referências peculiares, muito recorrentes, mesmo obsessivas, com a reprodução em série de estereótipos massificados que surgem repetidamente (bandeiras, alvos, séries de números, mapas dos USA, gráficos de cores) em contextos pictóricos de exuberante cromatismo, elevando-os assim à «áurea» singular de produtos artísticos.

Inicialmente mais «informalista» e abstracto, acabou por exteriorizar a representação reconhecível de muitas obras, libertando-as da irreferencialidade (e consequente ilegibilidade) do experimentalismo mais antigo.

As suas obras eram também, inúmeras vezes, assemblagens, associações algo caóticas de objectos vulgares (réguas, escovas, pincéis, etc.) bem como imagens passadas a *stencil* e impressões deixadas pelos objectos, seus vestígios e marcas remanescentes, residuais.

A maior referência, geral e universal de *Pop*, foi, contudo, a de Andy Warhol (1928, Filadélfia, 1987, New York). Líder máximo do movimento artístico, artista *guru*, «figura de culto» da década de 60, versátil e várias, pintor, gravador, cineasta, animador e produtor cultural, símbolo acabado da jovem cultura americana dos meados do século, foi a vários títulos, o expoente maior da *Pop-Art*.

Começou a sua carreira artística como um simples ex-criativo publicitário, mero pintor comercial (1941-60), tendo posteriormente utilizado o *know-how* aprendido na publicidade, as técnicas e, inclusive, as próprias imagens ligadas aquela actividade, como uma mais-valia expressiva na sua obra mais séria, mais erudita.

A experiência rica daquele primeiro trabalho estimulou a sua criatividade, libertou-o da rígida disciplina de cânones e regras, e consciencializou-o para a importância da publicidade e dos *mass-media* como colossais *opinion-makers*, e «fábrica de ilusões» das sociedades industriais e tecnologicamente avançadas.

Usou as mais variadas e eclécticas técnicas: óleo, *stencil*, *silk-screen*, acrílico, serigrafia, *offset*, reprodução acrílica sobre base fotográfica, etc., sobre madeira ou tela.

Começou pintando, de forma informal, e com pichagens gestuais e tintas escorridas, vinhetas conhecidas da BD (*Dick-Tracy*), ou anúncios estilizados. Mais tarde produziu trabalhos com imagens repetidas para, por esse modo, desmontar a

«áurea» (única) dos mitos modernos, sejam os *fetiches* do consumismo – as sopas *Campbell's* (62-65), as garrafas de *Coca-Cola* (62), as notas de *Dollar* (62-63) – ou as figuras gigantes da ficção dourado do cinema, estrelas do firmamento de *Hollywood*, ou personagens-ícones – *Elvis Presley* (1962), *Marilyn Monroe* (1962), *Liz Taylor* (1962-65), *Mao-Tsé-Tung* (1972) ou *Mick Jagger* (1975) –, ou ainda a *master-piece* da grande pintura (a *Mona Lisa* de Leonardo, multiplicada por várias vezes), propostos numa sequência minimal de imagens repetidas, muitas vezes provocatórias, com cores carregadas, vivas, estridentes.

Interessou-se, ainda, vivamente, por imagens documentais ilustradoras da violência brutal do mundo moderno: cadeiras eléctricas, fotografias-passe numeradas da polícia com retratos de cadastrados, imagens patéticas de luto pelo assassinio de JFK, os «cogumelos» das explosões da bomba atómica, fotogramas com imagens da violência racial, crânios, cifrões (como símbolos do *US Dollar*, 1982). Mais tarde amenizou o seu peculiar registo com imagens estandardizadas em grande escala, cobrindo grandes zonas com flores, com cabeças de vaca, ou com paisagens lúdicas «para completar» (com números), «para pintores amadores» (*Do it yourself*, 1982).

Apoiou e produziu inúmeros *shows* de uma grande banda de *rock n'roll* de quem foi o «mestre inspirador» – os *Velvet Underground* (e o seu líder Lou Reed). Produziu os mais diversos e heterodoxos espectáculos, a partir da célebre *Factory* (Fábrica).

Foi o cineasta maldito do cinema *underground*, autor de *Sleep* (1963), *Empire* (1964), *Chelsea Girls* (1966), *Lonesome Cowboys* (1968) ou *Trash* (1970). Por fim, nos seus derradeiros anos apadrinhou e lançou um grande nome da pintura dos anos 80, cultor americano da chamada *Bad-Painting*, um afro-americano de origem jamaicana, pintor de ruas, agressivo mas lúcido, de seu nome Jean-Michel Basquiat.

À mesma fase de maturidade da *Pop* pertenceu também Tom Wesselmann (1931, Ohio, Cincinnati). Tendo começado, nas primeiras obras, pelas técnicas tradicionais de colagem e assemblagem (num revivalismo das primeiras colagens dadaístas e surrealistas) – os «grandes nus americanos» –, chega a uma pintura muito característica, de pendor erótico, lúdica e irónica, de cores lisas e vivas, com inserção de objectos reais, e reproduzindo as figuras de *pin-up girls*, em tamanho natural, em ambientes domésticos modernos. É de todos os artistas da *Pop* aquele que mais obsessivamente exalta o estereótipo chamado «beleza do eterno feminino».

Também à mesma fase significativa pertenceu Jim Dine (1935, Ohio, Cincinnati). A atenção deste artista, referenciado mais frequentemente como neo-dadaísta, centra-se mais em objectos pessoais, na sua maioria relacionados com o seu próprio trabalho, do que com a imediata referencialidade reprodutora de imagens correntes do quotidiano urbano. O que lhe interessa não é o carácter narrativo das obras, mas a tautologia singular dos objectos escolhidos, ou das suas reproduções gráficas e pictóricas, de significados “outros”, enquanto (e porque) descontextualizadas.

Personalidade única (e excepcional) do movimento foi, sem dúvida, Roy Lichtenstein (1923, New York). Um dos mais singulares e típicos artistas da *Pop* americana, um dos seus maiores e mais conhecidos expoentes, com uma obra de marca muito pessoal. Os seus temas são comuns à simbologia *Pop* de tantos outros como Warhol, Rosenquist, Wesselmann, Rauschenberg ou Jaspers Johns – bola de golfe, hambúrguer, cachorro quente (*hot-dog*), *Coca-Cola* – que traduz a simbologia tipificada da moderna América, industrial e comercial. Os seus temas, autonomizados, são tratados, numa linguagem muito pessoal, facilmente reconhecível, com a expressividade própria da técnica gráfica dos *comics*, das bandas desenhadas muito ampliadas, mostrando a impressão com pontos (característica da técnica *offset*), e com as habituais exclamações onomatopaicas, os signos cinéticos, e os convencionais balões com as mensagens pictográficas e literárias... Cria também paródias sobre a própria «história da pintura», com a mesma marca da técnica da BD, aplicada na citação irónica de obras famosas, verdadeiras *chef-d'oeuvres*, ícones máximos da arte da pintura – um Cézanne, um Mondrian, ou mesmo um Picasso –, imediatamente reconhecíveis, ou ainda algumas obras mais famosas do expressionismo abstracto. Fez ainda insólitas paisagens “formatadas”. As suas obras são, em geral, de grande escala, jogando assim com o efeito de choque, provocado pela ampliação monumental das pequenas vinhetas da BD. São pinturas de claro pendor gráfico, feitas a tinta acrílica, usando cores uniformes e limitadas, e com um desenho duro e preciso, num registo (aparentemente) neutro e impassível. Citações, feitas fragmentos decorativos, em que privilegia a técnica em relação ao conteúdo, garantindo assim a eficácia expressiva dum estilo sarcástico e distante, que se “serve” de uma ironia subliminar para temperar as emoções que suscita.

São ainda artistas referenciáveis, a saber: Claes Oldenburg (1929, Stockholm). Este artista, perito numa arte de comicidade desprendida, privilegia a

referencialidade lúdica e irónica, a um tempo, dos modelos mais familiares da vida moderna, num reportório fetichista de objectos de vulgar uso diário, doméstico, ou da comida rápida de *snack-bar*, grotescamente deformados, e “transformados” pela sua reprodução em grande escala, enormes sucedâneos, tornados (algo) provocatórios, inúteis e desproporcionados, contraditórios, com uma vida própria, peculiares, que assim ganham um singular e controverso estatuto artístico (à maneira de um novo dadaísmo, de raiz picabiana). Os seus “sucedâneos” são deformados pela estrutura e matéria “moles”, “esculturas” desprovidas de suporte rígido e de aspecto flácido e enrugado, policromadas, materializando uma alegre denúncia do consumismo mais acéfalo das metrópoles industriais modernas. Célebres ficaram as suas séries: “máquinas de escrever fantasmas”, “sanitas”, “interruptores eléctricos”, “dietas de *fast-food*”, etc.

Também invulgar é a obra de Robert Indiana (1928, New Castle, Indiana). Inicialmente associado com a *Hard-Edge Painting*, a pintura do novo-realismo nova-iorquino da década de 50 (o termo foi inventado em 1958, pelo crítico de arte Jules Lansner, para descrever a obra de artistas que utilizaram formas perfeitamente definidas e cor uniforme), foi ainda um dos maiores protagonistas da *Pop*. Com uma obra de pendor caracterizadamente gráfico, (influenciado que foi por Charles Demuth, as suas técnicas publicitárias, de *design* de comunicação), o artista executa trabalhos de rigorosa pintura plana, sem nenhum acidente textural, onde abundam letras e sinais, também alvos, ou símbolos muito conhecidos, como a estrela emblemática da aviação americana. É uma pintura de signos regularmente traçados, imagens convencionais, e, logo, assépticas, convertendo-se em sujeitos artísticos com substância estética própria, combinados numa série de soluções verbais e visuais de grande eficácia, tanto comunicativa como plástica. Entre os objectos que o rodeiam, gosta de deter mais particularmente o seu olhar curioso e indagador, precisamente sobre os mais familiares, – os protagonistas prosaicos da vida de todos os dias. É sua a célebre escultura *Love* (1966).

Outro expoente da *Pop* é James Rosenquist (1933, Grand Forks, North Dakota). Começou por trabalhar como pintor de cartazes publicitários em N. Y., de 1953 a 58, experiência marcante que irá influenciar toda a sua obra.

A primeira exposição individual realiza-se em 1962. As obras expostas, de cenas imediatamente reconhecíveis, mas fragmentadas, sem sequência espacial, e associadas de modo não coerente, não linear, revelam o processo pelo qual o artista

junta o dado artificial ao dado natural, em visões de objectividade tecnológica muito sugestivas.

Por fim a escultura *pop*. George Segal (1924, New-York) foi o grande escultor (quase) *a solo* da *Pop-Art*. Iniciado que foi nas artes pela pintura, é na escultura que irá encontrar o seu verdadeiro e pessoal modo de expressão. Expôs regularmente a partir de 1956, sendo especialmente aclamado em 1962, em N. Y., na exposição *New Realists*.

Transpõe a sua fantasia e a sua particular visão *cool* da realidade urbana americana para frias figuras humanas de um etéreo branco, habitando o mesmo espaço comum com objectos verdadeiros.

Escultor de peças de gesso branco, reproduzindo à escala natural, a partir de moldes sobre os corpos “retratados”, as figuras comuns da “grande cidade”, imobilizados numa atitude ou pose (algo) inquietante, e muitas vezes justapostos em coloridas ambiências reais do quotidiano urbano das grandes metrópoles, dos seus ambientes hostis, impessoais, desolados, descaracterizados, traduzindo metáforas patéticas sobre a solidão e a incomunicabilidade da vida moderna.

A imobilização do gesto, e a peculiaridade verista da moldagem, aumentam consideravelmente a sensação de mal-estar e de solidão transmitida por essas silhuetas anónimas e espectrais.

Outra face importante da *Pop* internacional foi, como já se disse, a Inglesa.

Expoente e primeiro praticante dela foi o artista Richard Hamilton (1922, Londres). Primeiro responsável pelos desenvolvimentos radicais da arte inglesa dos finais dos anos 50, o seu papel, nodal para o nascimento da *pop* britânica, é reconhecido internacionalmente.

Pelos meados da década de 50, concebe as suas obras inovadoras, como uma associação de imagens (deliberadamente) fragmentadas, sem conexão aparente, mas de ironia subliminar, desconstruindo (numa semioclastia, que se faz pela associação, de clara eficácia comunicativa) a modernidade mais imediata, retratada nas imagens-tipo numa mitologia (tecnológica-simbólica-emblemática) que adora, de maneira fetichista, os ícones vários do consumo, e toda a parafernália tecnológica recente.

É dele a primeira obra de identificação geral da *Pop* – «O que faz as casas de hoje tão diferentes, tão atraentes?» («*Just what is it that makes today's home so different, so appealing?*», 1956).



Utiliza a colagem e a fotografia para explorar tanto a diversidade *cosy* da tecnologia moderna como as fantasias que animam o imaginário colectivo dos cidadãos das modernas urbes. Exposições importantes foram: «Crescimento e Forma» (1951, «Máquina e Homem» (1955) e «Isto é Amanhã» (1956).

Ronald B. Kitaj (1932, Cleveland) será o autor da *Pop* britânica com uma atitude de maior intervenção crítica, mais ácida e crispada, mais alinhada. R.B. Kitaj era militante do minúsculo e radical partido comunista inglês.

O seu registo na *Pop-Art* inglesa é o mais singularmente diferente e peculiar, o mais entranhadamente europeu, revelando influência certa do *out-sider* Francis Bacon, sua referência explícita em várias obras. Os títulos de diversas obras referem figuras importantes do pensamento e da política como A. Gramsci, Rosa Luxemburgo ou Walter Benjamim.

Teve com o seu camarada de tendência David Hockney uma relação artística de mútua influência. A obra de R. B. Kitaj é de uma referencialidade imediata, mas também de uma figuração descontextualizada do espaço envolvente, ou, melhor dizendo, de alguma ambiguidade espacial, rica de alusões literárias e intelectuais, e combinando dinamicamente desenho e pintura. O seu estilo, muito particular, vai beber influências, ainda, na tradição figurativa da arte ocidental, e nos ambientes plásticos da pintura de um Degas ou de um Matisse.

Considerado o mais «americano» de todos os artistas *pop* ingleses foi Allen Jones (1937, Southampton). O artista ganhou notoriedade nos primórdios da divulgação da *Pop* britânica, quando evidenciou notórias influências dos temas da cultura americana dos anos 40 e 50, e sobretudo dos padrões de beleza masculina e feminina. Tanto na sua temática de referências extra-artísticas, revelando as particularidades da imagética da propaganda comercial como a sua técnica de pendor gráfico são expressas pelo uso enfático das tintas acrílicas. As suas imagens sexy, de um realismo explícito e provocador, realçam a preocupação de A. Jones em explicitar a clara dicotomia plástica entre um realismo minucioso nos pormenores pictóricos, e a irrealidade do espaço envolvente representado de maneira peculiar.

Outro grande expoente da *Pop* britânica foi, ainda, David Hockney (1932, Bradford). Desenhador exímio, com um rigoroso traço gráfico, seguro e versátil, e com uma imagética de irónico humor, gosta de registar, com verdade, cenas da vida contemporânea, com uma precisão cheia de minúcia, mas com um estilo muito pessoal, em obras não totalmente cobertas de tinta, ou em ambientes captados com

um melancólico rigor fotográfico, «as piscinas», os «retratos colectivos», de uma precisão lúdica, jovial, (algo) irónica.

Variou muito as formulações plásticas, em sucessivas fases, a primeira de mais expressivo gestualismo, de influência (comum a outros artistas da *Pop* inglesa) das artes populares de feira (*arte forain*) e dos típicos cartazes publicitários do Século XIX, e ainda do expressionismo violento e cruel de Francis Bacon, evoluindo depois, por um grafismo puro e simplificado.

Ainda muito significativa e peculiar dentro do panorama da *Pop* britânica é obra de Peter Blake (*Kent*, 1932). Foi o autor do movimento inglês que utilizou mais efusivamente, mais originalmente, com mais brilho e maior eficácia plástica, a atitude festiva do chamado *camp* (citação paródica distanciada de situações de mau-gosto), uma das características estéticas típicas daquela corrente artística contemporânea.

A sua pintura caracteriza-se por um registo muito pessoal da realidade urbana e suburbana dos *sixties* dos bairros populares, através duma visão simultaneamente irónica, melancólica e ingénua, de situações de gosto *kitsch*, revalorizado com humor, ao modo terno das lembranças da infância. Retrata com muita verdade o ambiente popular das festas e das feiras de diversões, dos espectáculos de *music-hall*, das competições de luta (*Drum*, 1962), das lojas de utilidades, dos *stores* de bugigangas e quinquilharias.

No início constrói grandes montras à escala real, com caixilhos verdadeiros e portas de madeira reais, com os seus números em chapa de esmalte, com as vitrines repletas de alvos, brinquedos antigos, reclames arcaicos, embalagens em desuso, emblemas, selos, miniaturas, *puzzles*, bolas de borracha, corações recortados de cartão, postais com imagens *retro*, moldes, máscaras, cartões para construções, pequenas bandeiras, pequenos modelos, bonecas, postais alegóricos de «gosto duvidoso» mas com grande candura e ingenuidade, etc. (*Toy Shop*, 1962).

São também muito significativas as suas pinturas de alguma informalidade gráfica, plástica e cromática, associadas a perfis de caixilhos verdadeiros, topos com letras à maneira de anúncios arcaicos, e bonecas reais (*Assemblage Nadine*, 1961/64).

Faz também retratos de cores estridentes, lisas, não texturadas nem modeladas, de estilização gráfica, de personagens do imaginário popular – artistas da música *Rock*, estrelas do *Star-System*, etc., com letreiros identificadores (*Bo Diddley*,

1963). São ainda muito conhecidos os seus retratos de gente comum, com um registo ingénuo-irónico, contrastando com o grande realismo verista na reprodução das roupas e vestimentas (os têxteis, as gangas) ou dos emblemas e *crachats* (*pins*).

Essas pinturas são por vezes acompanhadas com colagem de capas de revistas, fotografias de estrelas de cinema, *posters* e cartazes. Tem uma maneira muito particular de representar a figura humana, algo histriónica e caricatural, sem deixar de ter alguma candura ingénua, fazendo um contraponto à minúcia aplicada na reprodução mimética dos tecidos e das aplicações, com perfeitos registos de *tromp l'oeil* localizados.

A *Pop* britânica também teve o seu escultor. Foi Eduardo Paolozzi (1924, Edimburgo), de origem italiana, mas formado pelo ambiente artístico inglês. Foi autor de muito personalizadas esculturas assemblagens, de objectos vulgares, sem aparente relação entre si, em situação de lúdico *non-sense* de inspiração picabiana, como as engrenagens de funcionalidade utópica. As suas esculturas são feitas com fragmentos de maquinaria abandonada, soldados, e pintados de cores vivas, metálicas.

A *Pop*, na sua internacionalização, também teve os seus expoentes, como o italiano Valerio Adami (1935, Bolonha) com obras muito características, muito pessoais, pinturas com traço espesso a negro, rodeando zona de cor plana, num *cloisonnisme* radical, reproduzindo silhuetas apenas sugeridas, que evoluem em espaços de referencialidade urbana, numa subliminar narração expressa por alusões “ambientais”; como a escultora francesa Niki de Saint-Phalle (... , Paris), conhecida pela sua singular “estatuária”, dos seus célebres modelos gigantes de bailarinas policromadas, num comentário cromático “outro” aos modelos espectrais de G. Segal, figuras de grande expressão de cor, viva e festiva; como o escultor francês César (1921, Paris) conhecido sobretudo pelas suas célebres compressões de carcaças de chapa de automóvel, de cores garridas; ou por último, ainda uma escultora francesa, Marisol Escobar (1930, Paris) que construiu assemblagens paródicas de figuras recortadas de madeira, e montadas, com colagens de fotografias, pintadas em parte, em «instalações» de ambiente insólito e lúdico.

Serão óbvios exemplos da fealdade artística dos tempos mais recentes, as obras de grande estranheza e ineditismo dos vários artistas da Pop Art, (o último movimento artístico com sentido de coesão estética e portador de grande identidade artística do século XX). Artistas pintores, escultores e instalacionistas dos dois lados

do Atlântico, tanto norte-americanos como britânicos, mas ainda franceses e mesmo espanhóis, como, por exemplo, os americanos Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Mel Ramos, os britânicos Peter Blake, Ronald B. Kitaj, David Hockney, Richard Lindner, Joe Tilson, Jim Dine, Derek Boshier, Marisol Escobar, Red Grooms, Niki de Saint-Phalle, Öwvind Fahlström, ou os três pintores (e escultores) do grupo espanhol *Equipo Crónica*,<sup>762</sup> ou ainda alguns artistas de países mais periféricos, mas actualizando reportórios, como é o caso português.<sup>763</sup>

Resta acrescentar que o arrolamento deste movimento entre as artes do feio, se deve ao objectivo conseguido do movimento, de alargar as fronteiras do estético muito para além dos limites restritivos do que antes era considerado arte, por via duma aproximação radical à vida, integrando valores, objectos, entidades, triviais, banais, quotidianas, transfigurados como eloquentes registos de uma condição existencial. Por uma operação estética de “recuperação” do *Kitch*, o alegado mau-gosto real da vida e da realidade, sublimado que é por uma atitude de elevação e distanciamento (invariavelmente irónico), definida que é essa atitude como a sensibilidade *Camp*.

#### – 4.6.2– Arte Povera.

«Notes for a Guerilla War: Arte Povera»

In *Flash Art*, nº5, Germano Celant, 1967.

*Arte Povera*, «arte pobre» em italiano, foi a designação avançada pelo curador e crítico de arte Germano Celant, para identificar um movimento vanguardista de contestação estética aparecido nos últimos idos dos anos 60, em Itália, desenvolvido ao longo da década de 70 também em outras paragens, acompanhando as controvérsias de agitação de um período de alguma turbulência

---

<sup>762</sup>O movimento espanhol *Equipo Crónica* é considerado por todos os críticos e historiadores de arte como uma variante da *Pop-Art* em Espanha. O grupo desenvolveu a sua actividade artística entre os anos de 1963 e 1981, data em que se extinguiu. A sua característica peculiar e diferenciadora envolve a citação irónica (e não raras vezes paródica) dos ícones relevantes e da mitologia moderna da própria cultura nacional. Estabelecido inicialmente em Valença e depois cediado em Madrid, o grupo de artistas espanhóis de vanguarda dos anos 60 foi de início formado por três pintores, Manuel Valdés, Rafael Solbes e Joan A. Toledo, tendo este último deixado o grupo pouco tempo depois, por desinteligências estéticas e ideológicas com os dois outros elementos do grupo. A *Equipo Crónica* teve o apoio teórico das propostas estéticas vanguardistas do seu mentor ideológico, o esteta e crítico Tomás Llorens, criador das propostas mais provocatoriamente arrojadas e dos projectos mais ousados e inovadores do grupo. São muito sugestivas as suas revisitas ao «século de ouro espanhol» e à pintura tenebrista do tempo de Filipe IV (Zurbaran, Ribera, mas sobretudo Velázquez), parodiada agora com as cores vivas da sensibilidade pop. As suas obras estão hoje patentes nos vários museus espanhóis e nomeadamente no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid.

<sup>763</sup>Portugal não ficou de fora (finalmente!) da vaga artística libertadora que representou a *Pop-Art*. Vários artistas portugueses desenvolveram, dentro dos seus percursos próprios, individuais, fases de notória e evidente influência *pop*. São os casos de Paula Rego, Júlio Pomar, Joaquim Rodrigo, Nikias Skapinakis, Gil Teixeira Lopes, Rolando Sá-Nogueira, Rocha de Sousa, Lourdes Castro, René Bértholo, Jorge Martins, Eduardo Nery, Eduardo Luís, António Quadros, Guilherme Parente, António Palolo, ou ainda Eduardo Batarde Fernandes, Maria José Aguiar, João Dixó, Dario Alves, António Viana, Nuno Barreto, Carlos Barreira, Casal Aguiar, Clara Menéres, Filipe Rocha da Silva, Pedro Rocha, Carlos Carreiro, etc.

social e de contestação das mentalidades. O nome emblemático, identificador do movimento e as primeiras grandes exposições de divulgação que lhe deram enorme visibilidade, em 1967 e 1968, ficaram a dever-se à curadoria daquele citado crítico de arte. A ele também se ficou a dever o texto fundacional<sup>764</sup> que ajudou a contextualizar, a descodificar, a interpretar, a divulgar, a familiarizar, os desideratos artísticos dos artistas alinhados com o movimento, que eram os de aproximar intimamente a arte com a vida.

Os artistas da «arte pobre» tomaram atitudes de completa inovação radical, alargando<sup>765</sup> o estetizável a contextos, coisas, objectos, anteriormente excluídos liminarmente pelo sistema artístico. Confrontaram com a mais directa provocação os valores conservadores consagrados pelas instituições do *status-quo* cultural, questionando mesmo, em termos de ética gregária, o sentido de uma arte como produto solipsista de artista demiurgo, criador estéril de uma expressão privada, distante e alienada do contexto social.

Os elementos substantivos radicais do movimento ecoaram vivamente não apenas na Itália, mas em toda a cena internacional, sobretudo, designadamente o confronto aberto aos reportórios passadistas e à mentalidade fechada e corporativa dos artistas e das instituições consagratórias das gerações anteriores, manifestando-se plasticamente por instalações insólitas e pelo uso de materiais heterodoxos e inusuais. Uma arte de exuberância despudorada de materiais pobres e desprezados, é a marca identitária mais imediata da *Arte Povera*.

Areia, madeira reutilizada, sacos, cartões, jornais, cordas, panos e trapos, são materiais utilizados com o intuito claro de “empobrecer” a obra de arte, no sentido de reduzir ao artifícios mais sofisticados e elitistas da arte museificada (para eles, mumificada), de eliminar as indesejadas barreiras estéticas, éticas, morais, políticas, sociais e culturais entre a arte e o pulsar quotidiano, prosaico e trivial das sociedades contemporâneas. Detectável imediatamente uma crítica directa e feroz ao empobrecimento generalizado de uma sociedade narcisista, primariamente hedonista, egotista, excessivamente individualista, egoísta, sem assomos espontâneos de

---

<sup>764</sup> Germano Celant, *Arte Povera: storie e protagonisti*, Electa, Milano, (1968) reedição de 1985. Outros textos críticos sustentaram a radicalidade estética do movimento da *Arte Povera*, ajudando a familiarizar e habituar as mentalidades mais fechadas e conservadoras com os propósitos contestatários e incluídores da realidade da vida no interior das obras *poveras* questionadoras, como, por exemplo, do mesmo crítico, Germano Celant, «Notes for a guerilla war: Arte Povera», in *Flash Art*, nº5, 1967, ou ainda *Zero ao Infinito: Arte Povera. 1962-1972*, de Richard Flood e Frances Morris (edição da Tate Publishing de 1981, reeditado em 2001) ou *L'Art Povera*, de Giovanni Lista (edição Electa, Milano, 1987 e reedição de Cinq Continents Éditions, Paris, 2006).

<sup>765</sup> De modo aberto e inclusivo, como o tinham feito também os artistas da Pop-Art.

solidariedade, guiada por um fetichismo fútil e leviano e pela acumulação desatinada de bens materiais supérfluos.<sup>766</sup>

As influências inevitáveis detectadas nos desideratos da Arte Povera podem recuar mais remotamente às primeiras vanguardas novecentistas, nomeadamente o movimento Dada e o Surrealismo, e sobretudo ao conceptualismo irónico (e não raramente sarcástico) do supremo “cínico”<sup>767</sup> dadaísta, Marcel Duchamp. Mais proximamente há similitudes estéticas com a Pop-Art<sup>768</sup>. Outra inspiração do movimento, pelo mesmo desejo de mudança radical das artes visuais foram artistas como o catalão (e universal) Antoni Tàpies e os seus companheiros do movimento *Dau al Set*, mas também Alberto Burri (geralmente identificado com o Expressionismo Abstracto Americano), Piero Manzoni, Lucio Fontana e o movimento fundado em 1947 por este artista, o *Spatialism*.

Exemplares manifestações artísticas «feias» dos membros alinhados da *Arte Povera* são as da autoria de Miquelângelo Pistoletto, de Jannis Jounellis e Mário Merz. Miquelângelo Pistoletto começou a pintar sobre espelhos no início da década de 60, ligando a pintura com a constante mutação dos reflexos do espelho, suporte da sua obra, assim fazendo interagir o pintado com a realidade envolvente e com o reflexo dos fruidores da obra. Alguns anos mais tarde, começou a juntar trapos velhos e restos de tecidos amontoados em pirâmides de textéis eteróclitos («pobres»), confrontando-os nas mesmas intalações, com elementos escultóricos da estatuária clássica, assim «curto-circuitando» os contraditórios paradigmas da tradição das «instituições de beleza» com a realidade das coisas comuns. Na sua obra de 1967, *Muretto di Straci (Rag Wall)*, M. Pistoletto constroi uma exótica e opulente tapeçaria, organizando tijolos comuns e restos descartados de tecidos. Já os seus companheiros de aventura estética, Jannis Kounellis e Mário Merz, privilegiaram acções e organização de espaços, nas primeiras aparições públicas de novos *media* artísticos, depois muito realizados, as performances e as instalações, tentando, nas temáticas escolhidas, experimental um abordagem artística mais directa e próxima da realidade da vida, conetando o sentido individual do fruidor do todo com o sentido da colectividade e com o envolvimento natural.

---

<sup>766</sup>O seu lema de desprendimento material, aplicado à sua mensagem artística, é o dito moral gregário de Immanuel Kant: "Não somos ricos pelo que temos, e sim pelo que não precisamos de ter." *Crítica da Razão Prática*, 1788.

<sup>767</sup>Em sentido inicial, «Kínico», de grego antigo.

<sup>768</sup>A mesma vontade de alargar ao estetizável a temas e objectos triviais e quotidianos para aproximar o registo artístico da realidade da vida.

Um dos exemplos mais significativos da fealdade artística dos tempos mais recentes é a de um precursor da *Arte Povera*, Piero Manzoni: uma suprema provocação escatológica fecal, obra de escandalosa sugestão abjecta terminal - a série de latas *Artist's Shit* («merda d'artista»), tanto em italiano, como em português), 1961. Influência certa do conceptualismo dadaísta do grande provocador «kínico» que foi Marcel Duchamp, ou ainda da jovial crítica neo-dada do consumismo, feita pelo «papa» da *Pop-Art*, Andy Warhol: a *Campbell's Ox-Tail- Soup Can*.<sup>769</sup>

#### – 4.6.3– Ugly Realism.

«(...) this could be a pimple, a deformed limb or a terrorist with a machine-gun, all rendered with a chilling photographic clarity that pointed to the brutality, shallowness, alienation and perversion of modern urban humanity.»

Brandon Taylor, *Critic Realism, Kritisches Realismus*, 1987.

*Ugly Realism*. (Realismo Feio). O termo classificativo com que foi descrito e agrupado o trabalho insólito e estilo de pintura desenvolvido por um grupo de artistas que trabalharam na Alemanha, em Berlim, e na Inglaterra, em Londres, na década de 70. Esses artistas combinaram os desenhos expressionistas mais descritivamente escatológicos de Otto Dix e Georg Grosz, com um tratamento iconográfico verista, mas marcado obsessivamente por uma representação da fealdade figurativa deliberada, conjugação paradoxal de uma arte plástica de grande virtuosismo técnico, com uma temática propositadamente bizarra. Um excelente registo iconográfico, desenho de grande qualidade gráfica, técnica pictórica de atelier de grande perícia oficial, para representar transfigurando, cenas consideradas abjectas, feias (de acordo com os padrões de beleza dominantes), mas frequentes e (demasiadamente) triviais da realidade sócio-cultural dos nossos dias. Uma excelente e cuidada definição de imagem em pinturas a óleo com um registo verista (quase) fotográfico, com o propósito explícito de destacar, de enfatizar de modo eloquente a brutalidade leviana e superficial do mundo hodierno.

---

<sup>769</sup>Uma assumida desvalorização crítica radical da mercantilização acéfala (hiper-inflacionadora das cotações) e da sacralização leviana da obra de arte, operada pelos mercados emergentes e pelos seus actores naturais, os *marchands*. Em vez da celebrada sopa-de-rabo-de-boi em lata, com similar registo icónico-objectual, excrementos-de-traseiro-de-artista também em lata, provocatória sugestão de coprofagia. Um exemplo flagrante de artefacto escandaloso de desafio e provocação, que se adequa literalmente à pejoração crítica, (preconceituosamente alargada à generalidade das manifestações artísticas mais recentes), feita por um autor português, ensaísta e crítico, para além de poeta, prosador e tradutor, Vasco Graça Moura: «arte excremental». São ainda outros artistas da *Arte Povera*, a saber: Alighiero E. Boetti, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pina Pascali, Giuseppe Penone, Miquelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gianni Piacentino e Giberto Zorio, entre outros de menos nomeada. As obras mais conhecidas destes artistas pertencem, hoje em dia, ao acervo da maior e mais completa colecção pública de *Arte Povera*, patente no Kunstmuseum Liechtenstein

Originalmente iniciado pelos membros da Cooperativa Artística Grossgörschen 35, fundada em Berlim em 1964. O grupo inicial sofreu, em 1966 uma cisão, entre *Expressionismus* e *Kritischer Realismus*, sendo que Ulrich Baehr, Charles Diehl, Wolfgang Petrick e Peter Sorge fundaram a Galeria Eva Poll, que se tornou o centro difusor deste tipo peculiar de realismo.

Considerada sequela com adivinhada influência da *Neue Sachlichkeit*, do Dadaísmo e do Surrealismo, de autores vanguardistas da estirpe de Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch, entre outros, em irmanada crítica social mordaz e viperina. Uma assustadora clareza fotográfica registrando e mostrando cenas (à partida) repelentes (senão mesmo abjectas), que pretendem denunciar os aspectos mais profundamente negativos da sociedade burguesa do capitalismo avançado, os agressivos e brutais sinais da vida moderna: a violência, a futilidade superficial e leviana, as alienações, as perversões dos comportamentos criticáveis da generalidade dos «urbanos alienados». Foram artistas expoentes deste movimento, a saber: Ulrich Baehr, Charles Diehl, Peter Sorge, Johannes Grützke, Mathias Koeppel, Wolfgang Petrick, Peter Dahl, Markus Lüpertz<sup>770</sup>, aos quais se podem acrescentar, sem prejuízo taxinómico de monta, os nomes de artistas catalogados geralmente «à-margem-dos-ismos» como Stuart Brisley, Balthus (Balthazar Klossowski di Rola), Lucian Freud, Antonio Lopez Garcia, também Paula Rego, ou mesmo, mais recentemente, Jenny Saville.

#### – 4.6.4– Neo-Expressionismos e Novas-Figurações dos anos 80.

E se a década de 70 nos vai trazer, como generalizada moda geracional fruto do geral espírito do tempo (para além da exceção figurativa citada, o *ugly realism*), os abstraccionismos novos, os minimalismos, os conceptualismos vários, a exploração plástico-visual dos novos *media*, as instalações, as performances, quase todas artes de menor provocação significativa e menos questionamento de imagens, de ideias, de ideais, artes de deliberada incomunicabilidade e de declarada não-intencionalidade expressiva, artes de uma evidente não-necessidade de veicular discursos de mensagem inteligível (espécie de grau-zero de comunicação), revelando e denunciando um desapego grande pela pintura, a década seguinte será marcada por

---

<sup>770</sup>Estes autores, expoentes do movimento designado *ugly realism*, estiveram representados na sua mais relevante internacionalização, a Exposição *Berlin: A Critical View. Ugly Realism. 20s-70s*, realizada no Institute of Contemporary Art, London, 1978/79. Em 1987 o título *Critic Realism/Kritischer Realismus* foi escolhido para uma grande exposição britânica itinerante do movimento *Ugly Realism*, comissariada pelo historiador da arte Brandon Taylor, um teórico discípulo do filósofo e esteta György Lukács.



um oposto sentido de comunicabilidade artística. Os anos 80 são os do regresso aos pinceis, às tintas e às telas. Uma clara reação óbvia a um cansaço pelo excessivo conceptualismo, pelo logocentrismo autoritário, pelo hermetismo críptico, pelo autismo comunicativo, pela incomunicabilidade do exacerbado “intelectualismo” daquela década anterior, os artistas voltam saudavelmente a “sujar” as mãos com tintas e pinceis, que foi sempre esse o processo próprio mais fundamental e essencial em que se debateram as mais profundas e determinantes problemáticas das artes-plásticas e da arte da pintura, mesmo (e se calhar sobretudo) a que se quis de vanguarda.<sup>771</sup>

Contra um convencionalismo neo-académico que tem campeado em muitas práticas do universo criativo holisticamente designado por artes-plásticas. Contra uma espécie de disciplina discursiva de “pensamento único” em que se transformou (travestiu) a arte mais institucional dos tempos recentes, os artistas mais rebeldes e questionadores escolheram um percurso apostado no risco e na exceção, no inédito mais perturbador, como forma de superar (de ultrapassar) o registo decepcionante de tanta experiência artística (?) recente.

Imagens de carismática iconicidade, figuras enquadradas num ambiente memorial<sup>772</sup> de referências da história recente (e menos recente) da pintura, reavaliadas criticamente com um novo olhar. Citação paródica, para fins tanto retóricos como narrativos, com acentuada ênfase satírica: uma vontade de expressão aberta de sátira, que é, entretanto, sofisticada e subtil e vivida com frescura e com um arguto sentido crítico. Uma revisita a temáticas e reportórios do passado recente, com citação cenográfica em que o processo referencial contém subtil iconoclastia: uma risada crítica moderada, misto de empatia temática e gozo irónico. Grande liberdade citadora, alguma sensibilidade «barroca», algum espírito excessivo. Heterodoxia, ecletismo, ambiguidade. Codificação aberta, polissémica. Uma pintura de expressiva figuração, hiper-simbólica, cuja memória é visualmente cultivada na celebração (com alguma ironia interna) da tradição,<sup>773</sup> enriquecendo o representado com um poder

---

<sup>771</sup>Uma nova pintura? Ou de novo A PINTURA? Manifestação expressa e explícita de uma nostalgia da Pintura pintada? Uma redescoberta, entre o ingénuo e o sábio, da pintura secular, feita com pinceis e tintas? Um retorno a uma pintura de mester, regresso ao prazer sensorial do acto volitivo de pintar? Um apelo à oficina, contrariando o desprezo generalizado pelo “saber fazer”, um desamor geral pelo que a mão sempre faz! «A mão existe para que a alma não fique muda!» (provérbio tibetano).

<sup>772</sup>«A pintura tem muito a ver com a memória, e com a memória da própria pintura. Tanto melhor é a pintura quanto mais ela está ligada ao passado. Há sempre um eco do passado na pintura do presente». Luís Calheiros, *A Desconfiança Estética dos Últimos Tempos, Reflexões sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX*, (1996).

<sup>773</sup>«Celebrar e continuar a tradição não é conservar as cinzas, mas antes reanimar as chamas» Paul Valéry, *Discurso sobre a estética: poesia e pensamento abstracto*, obra póstuma publicada em 1995.

comunicativo sustentado num sereno humor irónico e mesmo, às vezes, aberta comicidade. O trivial e o tradicional<sup>774</sup> são simultaneamente componentes da própria invulgaridade e ineditismo. As obras, sendo de leitura imediata, acabam, contudo, por ser vistas como novas e originais. Um registo das eternas contradições: caos vs. ordem, trevas vs. luz, o diabo vs. o bom deus, mas também eros vs. thanatos, e ainda diónysus vs. apolo. Uma especulação existencial, ontológica, com a ambição de ser uma procura lúcida daquilo que nos torna tão próximos dos «*homo sapiens*» primordiais, tão iguais apesar de tão diferentes. Pelo estudo do nosso interior mais instintivo descobrimos um «eterno retorno» à nossa natural condição e circunstância.

Os movimento artísticos dos anos 80, os neo-expressionismos mostram um “pensamento pintado” que exprime fealdade, violência, cepticismo, pessimismo, ironia, ambivalência feita de ingenuidade e de malícia, num contexto quase primitivo, muitas vezes rude de expressão vernácula. Paleta de cores quentes, berrantes, vivas, violentas de contraste, elaboradas com espontaneidade, intuição e instinto. São estas as mais imediatas e directas componentes identitárias do peculiar discurso visual que completa o reportório iconográfico dos movimentos artísticos dos anos 80, os novos expressionismos. Um novo primitivismo que pretende olhar o mundo novamente com um olhar de uma ingenuidade primordial, mas consciente de que «o maior inimigo de ingenuidade que se tem é a ingenuidade que se quer ter»<sup>775</sup>. Uma espécie de nova infância iconográfica que reinventa a realidade de um modo ingénuo mas sábio: um ver o mundo de novo com um olhar mais limpo. Uma nova subjectividade inteiramente assumida e uma generalizada sensibilidade similar que protagoniza a fealdade artística que comanda os discursos plásticos de inúmeros grupos artísticos que ganham várias designações, de acordo com as culturas das suas comunidades. Um eclectismo que se encontra a juzante e faz a sùmula dos vários, variados, diversos, diversificados, movimentos artísticos novecentistas designados apropriadamente como artes do feio (expressionismo, fauvismo, dada, surrealismo, *CoBRA*, arte povera, *art brut*, expressionismo abstracto americano, nova figuração existencialista, *pop-art*), ou dos artistas da história da arte que influenciaram aqueles movimentos e a sensibilidade expressionista generalizada que predominou no Século XX (Hjeronymus Bosch, Pieter Brueghel, Giuseppe Arcimboldo, William Blake,

---

<sup>774</sup>Um diálogo atento e poético com a realidade comum, que recupera muitos sinais da tradição. Como bem diz Paul Valéry: «O que é verdadeiramente moderno tem de estar profundamente enraizado no passado». Paul Valéry, *Idem*, *ibidem*.

<sup>775</sup>Luís Calheiros, *A Desconfiança Estética dos Últimos Tempos, Reflexões sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX*, (1996).

Francisco de Goya, Arnold Böcklin, Gustav Moureau, Odilon Redon, Edward Munch, Félicien Rops, James Ensor, entre muitos outros). Sinais evidentes dos tempos e dos modos do espírito geral da modernidade última (que alguns chamaram, a nosso ver indevidamente, «pós-modernidade»).

Na sequência da fealdade atribuída aos movimentos expressionistas das primeiras décadas do século XX, os novos expressionismos apenas actualizam a sua mensagem escatológica e de crítica aberta aos tempos e aos modos, podendo-se alinhar sobre aquela geral desiganção os vários movimentos (segundo os seus críticos, mentores ideológicos, irmanados por semelhantes desideratos artísticos, *Transvanguardia* (transvanguarda) (Achille Bonito-Oliva), *Imagens Primárias* (Max Rosenthal), *Bad-Painting* (má-pintura) (Márcia Tucker), *Imagens Vernáculas* (Janet Kavlon), *Nova Arte Descritiva* (Howard Fox), *Pintura Estuporada* (José-Augusto França) ou *Neue Wilden* (Novos Selvagens), como lhe chamaram vários autores alemães, são as taxinomias que nomeiam os Novos Expressionismos dos anos 80.<sup>776</sup>

#### – 4.6.5–Percurso independentes, autónomos e individuais dos anos 90.

A década última, anos 90, irá revelar-se como multidiversa e sem as vontades lineares de um gregarismo intelectual agregador de militantismo artístico e de associativismo cultural, propício à formação de vanguardas combativas, coesas de afirmação artística, de semelhantes desideratos estéticos, de consertada linha de acção, ou de projectos e práticas artísticas comuns. Nesta década finisecular

---

<sup>776</sup> Os *Neue Wilden*. (Novos Selvagens) reuniu os artistas alemães da década: George Baselitz, A. R. Penck, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Jonathan (ou Jon) Borofsky, Markus Lüpertz, David Salle; a italiana *TransVanguardia*, que alinou os seguintes artistas: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicole De Maria, Mimmo Paladino, Nino Longobardi, Mimmo Germana, Ernesto Tatafiore, Duccio Berti; a Nova Figuração Narrativa francesa, *Figuração Livre*, ou *L'Art Dare Dare*, que reuniu os artistas: Robert Combas, Hervé Di Rosa, François Boisrond, Rémy Blanchard, Jean Charles Blais, Valérie Novarina, Georges Rousse, Erró, Claude Costa, Jean "Papy" Faucheur, "Les Frères Ripoulin" (Pirokau ou Piero Kao, Luigi, Closky, Ventura, Ox, Willy, Bla Bla Bla, Manhu), Camarin, Baugeste, Croco Jakino; a espanhola *Arte Plebea* com os artistas: Miguel Barceló, García Sevilla, José Maria Broto, Gemma Sin; ou ainda, do outro lado do Atlântico, a *Bad-Painting* («Má»-Pintura), cujos artistas expoentes são: Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Erich Fischl, Salomé, Joe Zucker, Watter Dahn, Rob Sholte, Susan Rothenberg, Malcom Morley, Donald Sultan, Bruce McLean, Ken Kifl. Também os artistas portugueses se identificaram com este novo regresso à pintura dos anos 80, consubstanciando os novos expressionismos à escala "doméstica". Uma luzida e variada lista de «novos primitivos» portugueses, que inclui artistas como Eduardo Batarde Fernandes, Mário Botas, Carlos Carreiro, João Dixo, Julião Sarmento, Maria José Aguiar, Clara Menéres, Mário Américo, Graça Morais, Armada Passos, António Viana, Henrique Manuel, Henrique Ruivo. A que poderemos acrescentar, ainda, Jaime Azinheira, Da Rocha, Luís Calheiros, Alberto Pessimó, Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Manuel João Vieira, Pedro Proença, Carlos Mesquita, Augusto Canedo, Xana, Pedro Tudela, Fernando Alvim, Adriano Mesquita, Delfim Rodrigues, Pedro Bessa, Ana Cristina Leite, Rui Coutinho, Cristina Valadas, Gabriela Albergaria, Heitor Alvelos, António Leonel Cunha, entre outros.

pulverizam-se os movimentos de grupo e mesmo os estilos geracionais. Por obra e graça de um tempo de desideratos ecléticos que faz multiplicar-se exponencialmente o excessivo individualismo potenciador dos percursos autónomos. Irão proliferar e competir entre si as mais diversificadas e plurais diversidades estéticas, arreigadas ideosincrasias criativas egotistas, protagonismos subjectivos, ego-centrados, autorais, concretizados em percursos individuais de criadores independentes, com planos artísticos marcadamente individuais, autónomos e irredutíveis.

Estamos, portanto, perante um tema particular, definível que é como o da «modernidade e o feio fora dos diversos movimentos artísticos». Porque estamos perante autores “não-alinhados”, com percursos individuais, criadores independentes de “ismos” (ou de difícil taxinomia), como são os casos de Hermann Nitsch, Jeff Koons, Louise Bourgeois, Orlan, Jack & Dinos Chapman, Marina Abramovich, Paul McCarthy, Maurizio Cattelan, Damien Hirst, Jenny Saville, ou os fotógrafos «irrealistas», não-tautológicos, manipuladores da *photographia*, imagem desenhada pela luz, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Juan Montoya (J.A.M. Montoya) e Andrés Serrano. Ainda, por último, um estranho escultor macabro, o “plastinador” Gunther Von Hagens.

Registemos ainda, porque é pertinente, alguns comentários críticos sumários sobre estes artistas com percursos individuais.

Hermann Nitsch (1938-...) é um artista plástico austríaco geralmente associado aos *Activistas de Viena*, um artista experimentalista multimédia, que privilegiou a *action painting*, *actionist* autor de performances surpreendentes de violência simulada, apresentando actos sanguinários e inundando a visualidade dos expectadores fruidores de emoções saturadas de vermelhos, de negros, de castanhos e de cinzas pálidos, em contrastes gestuais enérgicos e brutais, trabalho multidiverso de uma actividade artística concebida fora das categorias usuais do pensamento estético e disciplinas artísticas mais habituais. Cadáveres de animais, tintas vermelhas simulando sangue, intestinos de animais abatidos integrando “oratórios” com encenada simbologia religiosa explícita, sarcásticas crucificações brutais de sangue e vísceras, acompanhadas de música de forte impacto, de danças histriónicas de figurantes, participantes activos de performances, adequada e devidamente coreografados pelo artista que concebe as acções. Uma questionação acusatória do irracionalismo pulsional das práticas ritualísticas, espécie de denúncia do atavismo religioso sacrificial de todas as religiões e particularmente do catolicismo apostólico

romano, mas abrangendo também simbólica acusação do barbarismo brutal das inúmeras acções do gregarismo colectivo, sinais explícitos da cultura de violência contemporânea.

Poderemos definir o trabalho de H. Nitsch, sem exagero retórico, como sendo uma acção metafórica de especulação ontológica, existencial.<sup>777</sup>

Jeff Koons, (1955-...), artista plástico americano, activo nas três últimas décadas do século XX. Excêntrico, exuberantemente despudorado e amoral, excessivo (neo-barroco), é um invulgar criador de excepção que faz gala em representar o banal, o trivial, o lixo *funk* mais sórdido da vida, como forma estetizável de questionamento artístico, tão digna como qualquer outra, num paroxismo paradoxal do uso indiscriminado de temas liminarmente excluídos pelo cânone tradicional e pelas instituições artísticas.<sup>778</sup> Definível será a sua prática artística como resultante de uma deliberada atitude estetizante *camp* (citação irónica distanciada sobre o *kitsch*). Espécie de revisita tardia às picardias estéticas dos artistas da *pop-art*.

Ficaram célebres as suas séries de objectos de porcelana de “gosto duvidoso” (de propositado “mau-gosto”, *kitsch*) como é exemplo maior a escultura de um dourado Michael Jackson com um chimpanzé trajado a preceito como o cantor, com traje e adereços de palco, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988.

Notável de provocação é ainda a série de obras de pintura, fotografia e escultura *Made in Heaven*, 1992, sobre o polémico relacionamento marital exibicionista com a actriz porno, cantora e política, Cicciolina, a húngara naturalizada italiana Llona Staller, com quem chega mesmo a juntar-se por matrimónio “performativo”. O assunto é constituído por uma série de fotos gigantes, esculturas de porcelana e de vidro, onde apresenta encenados (de maneira *voyeur* obscena *kitsch*) actos sexuais explícitos que, despudoradamente, reproduzem, retratam, relatam, a intimidade libidinal do casal. O artista pretende questionar o valor estético da pornografia, enquanto possível temática artística positiva, numa ambicionada afirmação negadora da estreita, excessivamente púdica, e sobretudo hipócrita, moral sexual vigente na cultura ocidental.

---

<sup>777</sup>Tiveram relevante impacto cultural as suas performances do *Mysterien Orgien Theater*, 100 representações entre 1961 e 1988, e *Nitsch 1000, jogo 6-Dia*, Castelo de Schloss Prinzendorf, na Áustria, 1988.

<sup>778</sup>O gosto pela banalidade transformada em privilegiado tema artístico por Jeff Koons foi mesmo assumido e explicitado no título de várias exposições do ano de 1988: *Banality!*

Também representativa do espírito criativo inovador de Jeff Koons é *Puppy*, 1992, um gigantesco cachorro “vivo”, forma escultórica ajardinada (coberta de flores vivas), medindo 16 metros de altura.<sup>779</sup>

Louise Bourgeois, (1911-2010), foi a geronte escultora franco-americana, conhecida que ficou pelas suas bonecas de pano eróticas (declarada homenagem ao surrealista Hans Bellmer), pelos falos e vulvas esculpidos em bronze, pelos aglomerados de corpos abraçados, em tecido rosa. A artista foi fortemente influenciada pelo primitivismo exótico de remotas paragens e pelo *non-sence* dadaísta e surrealista, assim como pelos reportórios expressionistas de Alberto Giacometti e Constantin Brancusi. Muito conhecida é a sua escultura *Maman*, 1999, uma gigantesca aranha de bronze, mais de uma dezena de metros de altura, que foi impantada no exterior do Museu Guggenheim de Bilbao.

Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte), (1917-...) é uma artista plástica francesa que privilegia a performance e pratica um bizarro *body-tunning*, usando o próprio corpo e as diversas e recorrentes intervenções estranhas na pele (lembrando as marcas dérmicas rituais de algumas tribos africanas), por sucessivas “acções” de cirurgia plástica, como suporte ideal para a sua *body-art*. «Arte carnal», intervenções sobre o próprio corpo, “auto-hibridações”, são as designações escolhidas pela própria artista, para nomear as acções nas quais pretende que o seu rosto se funda com o passado das representações faciais.<sup>780</sup>

Jake & Dinos Chapman, Iakovos “Jake” Chapman (1966-...) e Konstantinos “Dinos” Chapman (1962-...), são dois artistas plásticos irmãos que criam e assinam obras em conjuntam, como duo fraternal colaborativo e uni-autoral, sendo internacionalmente conhecidos por Brothers Chapman (Irmãos Chapman). As suas obras, são frequentemente recebidas pelo vulgo (dos leigos em artes plásticas recentes) como abertamente provocadoras, chocantes, rudes, brutais e algumas consideradas mesmo ofensivas.

Entre as suas primeiras obras a provocarem enorme impacto estão as instalações com esculturas feitas com modelos de plástico ou fibra de vidro, manequins de corpos humanos, organizados em composições que fazem citações e

---

<sup>779</sup>É geralmente referido que este trabalho foi realizado em protesto, por o artista não ter participado na Documenta de Kassel, na Alemanha, em 1992. Para a qual não teria sido seleccionado nem convidado. O artista, despeitado, chegou a comparar sarcasticamente aquela cidade alemã à americana Disneylandia. Actualmente esta «escultura viva», frequentemente intervencionada por necessária manutenção por jardineiros, está num logradouro fronteiro ao Museu Guggenheim de Bilbao.

<sup>780</sup>Inspiradas em máscaras, esculturas e pinturas de civilizações exóticas extra-ocidentais periféricas: pré-colombianas, indianas, africanas e afro-americanas.

paródias de obras-primas marcantes de grandes artistas, como, por exemplo, *Grandes feitos contra os mortos*, 1994, segundo (*d'après*) Francisco de Goya (*Grande hazaña! Con Muertos!*, Um feito heróico! com homens mortos!). Mas foi 1991 o ano do início da colaboração entre os irmãos, como nas *showcase/exposições Brillant e Sensation*. Uma das exposições iniciais consistia na coordenação de várias instalações com 83 cenas de tortura e mutilação, semelhantes na citação linear, da série de gravuras *Desastres da Guerra* de F. de Goya. A dupla continuou depois a explorar, de modo provocatório, temas de grotescos anatómicos e de aberta afirmação pornográfica (bonecas sexuais de encher ou manequins de crianças) ou mesmo de profanações consideradas blasfemas, numa escatológica e sacrílega afirmação questionadora. Referências artísticas para além de Goya, são reconhecíveis a partir de William Blake, August Rodin, Nicolas Poussin, em sugestivas citações e paródias, forma costumeira de abordagem estética dos artistas da modernidade mais recente e tida por especialistas como obras de perigosos «vândalos».<sup>781</sup>

Marina Abramovich (1946-...) é uma performer provocatória e escatológica jugoslava, de etnia sérvia, que esteve activa nas últimas três décadas do Século XX. Auto-considerando ser a “avó da arte da performance”, a artista ficou conhecida pelas suas acções radicais, sempre invariavelmente chocantes e dramáticas, pretendendo conduzir o expectador a uma reflexão sobre a vida e a morte (em autênticos *memento mori* performativos)<sup>782</sup>, com a exploração óbvia da relação bipolar entre celebração eufórica da libido e antevisão depressiva da morte, sempre balançando entre *Eros* e *Thanatos*, ou sobre a relação entre o corpo e o espaço, a relação inter-activa entre público e obra de arte e entre expectador e performer, em acções e eventos performativos com expresso apelo inter-activo de relação estreita entre arte viva e público<sup>783</sup>, expondo uma leitura explícita dos limites do corpo e das

---

<sup>781</sup>As obras de parceria da dupla fraternal dos Irmãos Chapman, na sua deriva anti-canónica «conseguiram provocar o repúdio indignado de historiadores de arte, por violarem algo muito sagrado para o mundo da arte que é a figuração [de figura, imagem retratada do corpo humano], registo transfigurado de outra obra de arte – “arte natural”» (tradução livre), in «Inspired Vandalism», Richard Dorment *The Daily Telegraph*, 27/05/2003. Apesar do escândalo provocado nos meios exclusivos das instituições artísticas e dos críticos de arte mais neofóbicos e intolerantes, conseguiram os Irmãos Chapman a consagração, já nos primeiros anos do presente Século XXI. Receberam em 2003 o Turner Prize, da Tate Gallery, London, pela peça *Morte* (duas bonecas sexuais praticando sexo oral mútuo, deitados num colchão de praia, que apesar de parecer de plástico, são esculpidas em bronze e pintadas de forma a parecer plástico).

<sup>782</sup>As suas mais chocantes performances retratam metaforicamente a brutalidade vivida pela artista, expectadora impotente da destruição da sua antiga pátria, nas recentes Guerras dos Balcãs, grave e sangrento conflito armado que destruiu a antiga Jugoslávia, envolvendo as comunidades étnicas da Sérvia, Montenegro, Eslovénia, Croácia, Bósnia-Herzegovínia, num grave, violento e sangrento conflito étnico-religioso de destruição bárbara e desumana, entre 1991 e 1995, e na Guerra do Kosovo, entre 1995 e 1999.

<sup>783</sup>Como a controversa performance *Imponderabilia*, realizada a primeira vez em 1977, em Bolonha, Itália, em que apela a que as pessoas do público fruidor passem numa estreita passagem ladeada por dois corpos nus de um homem e de uma mulher. A mesma acção foi reproduzida recentemente, já em 2010, no MoMA, New-York, na qual o dançarino Will Rawls executava a mesma performance com a sua parceira, que tinham que estar estáticos,

possibilidades sugestionadoras da mente. Ainda com o uso do seu próprio corpo como suporte artístico e veículo, como meio, técnica e tema, expondo-o a limites físicos e mentais.<sup>784</sup> Exemplo dessa atitude conceptual foi a sua performance *Balkan Baroque*, 1997, acontecida na Bienal de Veneza, em que artista alegorizou a morte sistemática da limpeza étnica das recentes Guerras dos Balcãs e da Tchechénia<sup>785</sup>. Um acontecimento de forte impacto, performance de inter-acção escatológica da artista que se colocou sobre um amontoado de grandes ossos ensanguentados, os quais simula o esforço de limpar com uma escova, espécie de revisita metafórica do acima citado género de longa tradição simbólica nas artes: o MEMENTO MORI. Marina Abramovich teve um papel fundamental no desenvolvimento, divulgação e aceitação consagradora das recentes artes performativas, ganhando protagonismo internacional logo na década de 70, com a série ficcional *H. Miller XVI: Fim*.<sup>786</sup>

Paul McCarthy (1945-...), artista plástico americano, autor versátil e multimédia de performances, instalações, cinema, vídeo, eventos de *action-painting*, esculturas bizarras e objectos insólitos. São-lhe atribuídas influências artístico-conceptuais, literárias e de argumntário científico de Joseph Beuys, de Samuel Beckett e Sigmund Freud. É tido como um verrinoso analista crítico dos *mass-media* e da sociedade hiper-consumista dos tempos mais recentes, um denunciador mordaz da hipocrisia de valores dos dias de hoje, da dualidade de normas aceite acriticamente pelo colectico social e da repressão incompreensível que o acompanha como uma maldição. Artista de perfil mais próximo do *clown* do que *xamã*n, pela consciência lúcida da necessidade da bonomia auto-irónica no juízo das próprias actividades: as suas deliberadas performances abjectas e repugnantes, pelo uso indiscriminado, eclético, caótico, de produtos desagradáveis, da maionese ao *ketchup*, à carne crua, ou mesmo aos dejectos, às fezes. As suas performances transgressivas, obscenas, de insólito recorte animalesco, a roçar a mais repulsiva abjecção, são avançadas no sentido de provocar abertamente as convenções sociais

---

completamente nus, parados num estreito vão de uma porta, para que os vistantes pudessem passar roçando obrigatoriamente ambos os corpos deles. Caso curioso foi ter um visitante mais afoito tocado maliciosamente no corpo da dançarina, tendo sido prontamente repreendido, expulso e proibido de voltar ao Museu, suscitando as questões que sempre estiveram presentes na arte de performance, mormente quando vocacionada para o questionar aberto dos puritanos tabus da nudez, assim como o respeito pela necessária máxima expositiva: «Respeite, Olhe mas não Interfira, não Toque».

<sup>784</sup> Como foi o caso da performance e sequelas *The Lips of Thomas*, 1975-1997, a escrita com irrisão grafitada/arranhada de sangue de um «Signo de Salomão», a estrela pentagonal, rodeando o próprio umbigo.

<sup>785</sup> Acontecidas a Guerra da Jugoslávia entre 1991 e 1995, a Guerra do Kosovo entre 1996 e 1999 e a Guerra da Tchechénia entre 1996-1999, com as sequelas bélicas do separatismo prolongando-se até 2003.

<sup>786</sup> Já neste presente século, em 2008, obteve muito impacto a sua performance *Retecituras: Guerras, The Family III*, série *Laos*, um conjunto de sete meninas orientais deitadas lado a lado, como a dormir, sob uma coberta de tom rosa, trajadas de farda militar e segurando cada uma uma arma de guerra metralhadora.



estabelecidas na década de 90, como acções de agitação ideológico-social de um estranho artista marginal, a pretender desconstruir de forma niilista a «grandeza artística» e o juízo laudatório (a mais das vezes equivocado) do «artista epopeico».<sup>787</sup>

«Art that offends !!!»: como tal é julgada liminarmente a generalidade da obra conhecida de Maurizio Cattelan (1960-...), artista italiano autodidacta, conhecido pelas suas esculturas satíricas, irreverentes e provocatórias, propiciadoras que são de grande escândalo e enorme controvérsia. Muito conhecida, pela polémica levantada, é a sua provocatória obra lesa-pontifical, instalada na exposição «Apocalypse», *La Nona Hora*, 1999, simbólica peça artística com que assinala os derradeiros anos fini-seculares do novecentismo, penúltimo ano do Século XX: escultura hiper-realista tombada, reproduzindo o retrato do Papa João Paulo II, a corpo inteiro e com as suas tardicionais vestes canónicas, sendo atingido por enorme massa lítica, simulando um meteorito, entre estilhaços de vidro (de uma qualquer cúpula vaticana). Carismáticas também são as suas instalações feitas nos anos de 1997 e 1999, de bizarras esculturas de animais conservados por taxidermia, respectivamente *Love Saves Life*, («os Quatro Animais Cantores», a partir do conto homónimo dos Irmãos Grimm), asno, cão, gato e galo, sobrepostos, ou *Love Lasts Forever*, macabro *pendant* daquela outra escultura, esqueletos de asno, cão, gato e galo, sobrepostos, ou ainda *Ostrich*, 1997, uma avestruz preservada por taxidermia, coma cabeça mergulhada no chão, ou mesmo no último ano do século, *Untitled*, 2000, ele próprio passeando sob a enorme cabeça de um Picasso ambulante feito cabeçudo, trajando a sua típica camisete de riscas.<sup>788</sup>

Damien Hirst (1965-...), artista britânico, é o expoente e líder dos Young British Artists (YBAs), grupo de artistas ligado ao colecionador Charles Saatchi, e que dominou o panorama artístico britânico da década de 90. A morte é o tema central da sua obra realizada por variados média, múltiplas técnicas, diversificadas disciplinas artísticas. Sucessivas VANITAS e MEMENTO MORI. Tema incontornável, sempre questionado de modo polémico controverso: tubarões dissecados, carneiros

---

<sup>787</sup>Roberta Smith, «Wild Side, Ramk, Raw and Morbiel», *Art Review*, New-York, 15/05/1998.

<sup>788</sup>Já nos anos iniciais do presente século, criou obras de semelhante sentido provocatório. Expôs, por exemplo, *Him*, 2001, uma estátua hiper-realista do ditador nazi, Adolf Hitler, ajoelhado e em atitude de prece de arrependimento, ou *Frank & Jamie*, 2002, dois polícias fardados a fazer o pino, lado a lado de pernas para o ar, junto a uma parede branca, manequins de cera, à escala real com roupas e adereços policiais autênticos, *Untitled*, 2004, três pequenos manequins simulando três corpos de meninos, enforcados em árvores, ou *Avé Maria*, 2007, três mãos estendidas em braços hirtos saudando a esticada saudação romana (fascista), saindo de uma parede branca, ou ainda a estátua monumental, de 4 metros (11 como pedestal), com sinal tradicionalmente ofensivo, *L.O.V.E.*, 2010, o dedo médio da mão fechada, o «pirete», de uma mão gigantesca apontando o céu («força da terra a olhar o céu em desafio»), colocada no centro da Piazza Affari, polo financeiro de Milão, frente ao Palácio da Bolsa de Valores.

em conserva, borboletas reais incrustadas na pintura, bovinos e crapinos divididos ao meio em caixas de vidro, os cadáveres dos animais flutuando em tanques de formol (série *Natural History*), ou as suas carcaças abertas com as vísceras pendentes, os membros esticados e pregados em cruces de madeira, as múltiplas reproduções de crâneos humanos em inúmeras matérias, terminando, já na primeira década deste século, no célebre (e dispendioso) crâneo humano adulto cravejado de diamantes, *The God's Love*, (o amor de Deus), 2007, tais são as diversas e estranhas obras que caracterizam o estilo característico da criação de Damien Hirst, o mais polémico artista plástico dos tempos mais recentes (e o mais cotado em mercado).<sup>789</sup>

Já Jenny Saville, (1970-...) também britânica, pintora de obra muito recente, é caracterizada por uma peculiar obsessão por uma estética anatômica humana abjecta, anti-canónica, estranha, marginal (desde o corpo cadáver ao corpo obeso, ao corpo de género indefinido, do andrógino ao hermafrodita e ao transexual, e mesmo ao corpo intervencionado por tatuagens irreversíveis).

Resta-nos ainda tecer algumas considerações críticas julgadas pertinentes sobre a detectada recorrência significativa dos temas macabros e da figuração medonha da morte nas obras dos artistas da década de noventa. Sendo como é um tradicional tema fini-secular, repetido ciclicamente em tempos idos, nesta década os tons sombrios de tal melancólico assunto são acentuados pela recusa céptica de qualquer ingénua esperança redentora ou fé messiânica (escape habitual daqueles idos passados), num recente surto de lucidez existencial desencantada e no comum pessimismo do olhar desesperançado quando virado para o presente e sobretudo para o futuro. E como a morte se tem revelado o mais incontornável tabu da sociedade hedonista<sup>790</sup> dos tempos mais recentes, conjugado que é com a descrença crescente

---

<sup>789</sup>São muito conhecidas algumas das suas obras mais excêntricas, já realizadas neste século, *In the Name of God*, pequena caveira de criança em metal, aço polido, 2002, *The Fate of Man*, 2002, um crâneo humano (sem alguns dentes) de escala real, em bronze, ainda o célebre tubarão “nadando” em tanque de formol, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (a impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo), 2002, *God Knows Why*, 2005, carcaças de boi e de carneiro pregados nos dois lados de cruz de stº andré, *Saint Sebastian*, *Deeply Pain*, 2007, cabeça e cachaço de touro preservado em formol, crivado de flechas, *The Golden Calf* (o bezerro de ouro), 2007, bezerro em formol, coberto a folha de ouro, com um círculo dourado coroando o cachaço, ou *Unicorn*, *The Child's Dream*, 2009, cavalo branco em formol, com corno de ouro na frente.

<sup>790</sup>O sistemático encobrimento escapista da morte na sociedade secular, laica, céptica, dos nossos dias, é uma realidade incontornável, que justifica, de algum modo, o generalizado fetichismo consumista desenfreado, o qual é sintomático de uma óbvia manobra de diversão, de substituição, servindo para suportar, amenizando, os nossos repetidos, inquietos e difusos sentimentos de pânico e para esconder (ainda que de maneira minguada) a angústia do fim (mais ou menos) breve, intuído por todos irracionalmente. Ter coisas, muitas e diversificadas coisas, entreter e distrai a nossa mente do grande trauma que é o fim do “ser”, a véspera da nossa entrada no imprescutável “além”, no niilista “esquecimento de nós”. E representa a forma expedita que encontramos de compensação psicológica, psicossomática, para nos ajudar a encobrir o fatal fim nu, solitário, desapegado de qualquer coisa física ou bem material, que nos reserva a todos o fim derradeiro da existência terreal. Contra a ideia depressiva do fim e da morte inventamos repetidamente um eufórico desejo de prazer, que equilibre a entropia anímica vivencial e afaste sucessiva e repetidamente os impertinentes receios continuados do mal

numa redenção providencial salvífica, tal tema assustador predispõe os artistas a ensaiar estratégias simbólicas extremas que questionem e desafiem os interditos irracionais que paralisam o assumir filosófico da precaridade da vida e a afirmação da consciência plena da inteira e finita, desesperadamente finita, condição humana, no limiar da sua dignidade existencial. E assim tentam exorcisar os monstros do grande nada derradeiro. Mas considerando ainda que a fealdade artística dessa temática ameaçadora, que encontramos na generalidade das obras dos artistas das mais diversas disciplinas dos tempos mais recentes, se manifesta curiosamente com similar ambiência nos trabalhos dos fotógrafos seus contemporâneos, alinhemos ainda algumas descrições críticas circunstanciadas sobre estes últimos, especuladores superlativos da imagem que também são: Cindy Sherman, (1954- ...), americana, destacada fotógrafa e directora de cinema, de reportório próprio escatológico, abjecto, de deliberada «fealdade» provocatória, desafiando os mais variados cânones estéticos das disciplinas artísticas visuais, entre obscenos nus em poses despudoradas, algumas vezes usando manequins ou partes deles, ou sugestivas paródias às obras-primas dos mestres da pintura, por meio de estranhos e delirantes auto-retratos<sup>791</sup>; Joel-Peter Witkin, (1939-...), outro grande fotógrafo americano, cujo imaginário se afirma numa estranha estétização da morte, com temas macabros, organizados em complexas e surpreendentes naturezas-*mortas* com cadáveres (ou com partes desmembradas deles), ou retratando estranhos *freaks*, excêntricos seres, performers de *sideshow* e de circo de monstros, fenómenos e aberrações, quais surpreendentes *Cabinets of Natural Curiosities*, toda uma panóplia de seres anómalos, deformados, amputados, defeituosos, mulheres barbudas, anões, gigantes, transexuais, hermafroditas, ou ainda explorando paródias verrinosas a episódios da iconografia religiosa tradicional ou a famosas pinturas clássicas, o espectro da morte, com a sua «beleza horrível» dominando todo o seu reportório iconográfico<sup>792</sup>; JAM Montoya, de seu nome José António Moreno Montoya, (...-...), autor de uma

---

derradeiro e dos seus pré-anúncios mórbidos. E assim propomos a exaltação da saúde física (e mental) contra a semiótica sintomática da doença. E reconhecemos o princípio do prazer e as visões da utopia lutando desesperadamente contra o princípio da realidade e a consciência das adversidades inevitáveis. A alegria revoltando-se contra a tristeza. E a arte tendo nessa luta um papel de protagonismo anímico indesmentível.

<sup>791</sup> Estudou pintura no Buffalo State College, mas frustrada com as exigências técnicas da disciplina, abandonou-a pela fotografia. Discurso directo: «Não havia mais nada a fazer sobre a pintura». Em 1999 recebeu o prestigiante Hasselblad Award, e mais tarde, já no nosso século, o National Arts Award (2002).

<sup>792</sup> J-P Witkin nasceu numa família religiosamente problemática, pai católico-romano e mãe judia, incapazes de superar as suas diferenças confessionais. Frequentou a Saint- Cecilia High School. Foi fotógrafo de guerra no Vietnam, entre 1961 e 1964. Fotógrafo *free-lancer*, fotógrafo oficial da City Walls Inc. Estudou escultura na New York's Cooper Union, Bacharel em Artes em 1974. Como bolsheiro da Columbia University terminou os seus estudos em Albuquerque, na University of New-Mexico, onde concluiu o Mestrado em Belas-Artes, 1978. Tem um irmão gémeo, Jérôme Witkin, pintor, assim como pintor é o seu filho Kersen Witkin.

poderosa obra de fotografia analógica a preto e branco, contra o obscurantismo, a superstição e a credence ingénuo da ideologia religiosa, com recurso a provocatória montagem de autênticas blasfémias e profana ambiência expressionista, praticante que é de uma iconoclastia sacrílega, para escândalo das devotas almas sensíveis dos crentes dogmáticos intolerantes do catolicismo secular<sup>793</sup>; Andrés Serrano, (1950-...), artista plástico e fotógrafo americano de *photographie d'art*<sup>794</sup>, que se tornou famoso pela sua notória propensão para criar ícones de uma (alegada) «arte ofensiva», susceptíveis de provocar escandalizadas reacções iradas, caracterizado o seu reportório imagético por escatológicas fotos de cadáveres e pelo uso de fluidos corporais (sangue, urina, sémen, leite humano) em controversos e provocatórios temas fotográficos, jogando esteticamente com a contraditória relação entre belas e nobres imagens e materiais vulgares e plebeus. Ficou famosa uma foto sua de um crucifixo sendo aspergido por um jacto de «chuva dourada»<sup>795</sup>: a sua própria urina

*Last but not the least*, por fim mas não o último, entre o artista e o cientista anatomista, o Dr. Gunther Von Hagens, (1945-...), criador de inúmeras «esculturas» de esfolados de cadáveres humanos verdadeiros, tornados registos fidedignos dos limites físicos dos corpos, pela inovadora técnica de conservação chamada plastinização, sendo esses arremedos de estatuária colocados em contextuais acções costumeiras de vida trivial e “vivente”, numa notável conquista simbólica do corpo *post-mortem* para uma sugestiva aparência de vida.<sup>796</sup>

Resta-nos acrescentar que estas obras derradeiras destes últimos autores, o seu comum desencanto irónico existencial, expressiva marca melancólica identitária da nossa modernidade mais recente, não devem ser vistas como augúrios lúgrubos, presságios apocalípticos, premonitórias alegorias de um fatal e temido fim do mundo.

---

<sup>793</sup>Discurso directo de JAM Montoya: «Não! Admito! Nunca suporte o “bonito” na arte, nunca pude digerir pacificamente as imagens prazenteiras e condescendentes de artistas que buscam o agrado linear e óbvio, ou a fácil comunicação e empatia com o espectador fruidor». (...) «A fotografia é um poema, uma sinfonia ou uma dança, não uma imagem bonita ou sentimental, nem um conjunto de técnicas para a qualidade absoluta de impressão. A fotografia é, ou deveria ser, uma declaração penetrante do nosso mundo interior, que impressiona pelo seu impacto e excita a imaginação». *Bajo el efecto Dopplere: JAM Montoya o la irreverencia santificada*, [www.pateandopiedras.com](http://www.pateandopiedras.com).

<sup>794</sup>Criou um alter-ego «Brutus Fausto» e foi em tempos *art-director* de uma empresa de publicidade, antes de criar os seus primeiros trabalhos, em 1983. É representado, tanto em New York onde vive e trabalha, como em Paris, onde expõe frequentemente, pela Yvon Lambert Gallery.

<sup>795</sup>Designação apropriada para essa despudorada e escatológica actividade dada pela gíria pornográfica.

<sup>796</sup>Forma teatral macabra, tétrica, mas também didáctica, de fazer uma apaixonada e desesperada reflexão existencial, que revisita, de modo cénico e moderno, os modelos anatómicos de dissecação, conservação e taxidermia de esfolados setecentistas, do médico cirurgião, professor de anatomia e desenhador científico do Iluminismo, Honoré Fragonard, irmão do pintor Jean-Honoré Fragonard. Mais remota e longínqua, mas certa, é ainda uma alegada homenagem aos primeiros estudiosos da anatomia humana, os pioneiros cientistas da anatomia analítica, Andrea Vesalius e Leonardo da Vinci.

Porque o sol e a lua continuarão a iluminar os dias e as noites. A chuva cairá dos céus e descerá as montanhas. Engrossará a água dos rios que correrão para o mar. A vida terrena continuará o seu curso... (apesar das anunciadas ameaças multiplicadas do seu eminente fim). E com ela continuará a Arte. Enquanto houver homens vivos. Enquanto houver humanidade. As Parcas o permitam.

*Uma imagem vale por mil palavras.*

(aforismo oriental)

ICONOGRAFIA DO «FEIO» NA MODERNIDADE MAIS RECENTE (A metade nocturna da Beleza nos movimentos artísticos e nos percursos individuais da arte do novecentismo, da arte do século XX, terceira modernidade). Ilustração de uma SINCRONIA DO FEIO, prolongada por dez décadas (Cf. Anexo Iconográfico II).



## CONCLUSÃO

“ Considerações finais para não concluir inteiramente... ”<sup>797</sup>

*“Não: não quero nada. Já disse que não quero nada. Não me venham com conclusões! A única conclusão é morrer. Não me tragam estéticas! Não me falem em Moral! Tirem-me daqui a Metafísica! Não me apregoem sistemas completos. Não me enfileirem conquistas. Das ciências, das ciências, Deus meu, das Ciências! Das Ciências, das Artes, da Civilização Moderna. Mas que mal é que eu fiz aos Deuses... Todos? Se têm a verdade, guardem-na.”*

Álvaro de Campos

Depois de generalizada que ficou a desconfiança estética no paradigma canônico do Belo-bonito (antigo), a suspeita fundada na ineficácia do impacto comunicativo da secular beleza bonita do passado, eis que desponta, triunfante, o advento artístico do Belo-feio (moderno).

A categoria maior da estética – o Belo – conceito categorial máximo que dominou durante mais de dois mil anos todos os discursos axiológicos daquela disciplina teórica, já não abarca de modo pacífico, porque demasiado restritivo, excludor, redutor, todo o universo de fenómenos que se enquadram agora, dentro dos parâmetros alargados do universo artístico, trazidos que foram ao juízo estético mais recente e incluidor, pelo advento da arte moderna última, da arte que floresceu no Século XX. Alterou-se radicalmente o paradigma da arte, acrescentada esta que foi, das novas atitudes estéticas: inovadoras, inéditas, inclusivas, alargadas, mas também estranhas, bizarras, inesperadas, desconcertantes, contraditórias, controversas. E, para a análise e crítica estética que se quer abrangente, incontornáveis.

O Belo secular da tradição continuada, ideal, sereno, harmónico, (erroneamente julgado como estático, intemporal, imutável, perene), não é, seguramente, o Belo que vemos hoje, em múltiplas obras de arte, creditadas como superlativas, consagradas e musealisáveis “obras-primas”. Outrossim um predominantemente belo “outro”, paradoxal, um belo bárbaro, a mais das vezes uma

---

<sup>797</sup> Conclusão subordinada a um relativismo crítico e a um cepticismo teórico. Abrindo pistas para novas e mais actualizadas problematizações teóricas. Um texto discursivo de argumentação conclusiva que é síntese final, operação de fim de retórica, que reconstitui o todo a partir dos seus diferentes elementos. Portanto, um ponto de chegada do processo argumentador, um resumo enumerador das questões levantadas na argumentação.



espécie de Belo-feio, muitas vezes superlativamente nomeado Belo-horrível, diferente, cada vez mais diferente e nos antípodas do sereno Belo secular, da bonita Beleza antiga.

A força, a intensidade, a energia, o *furor poético*, a *mimesis* cruel da realidade sentida e sofrida, a urgente fúria anímica, o retorno à virgindade do olhar, são, agora, os meios discursivos que testemunham, como reflexo vivencial transfigurado, a violência, a velocidade vertiginosa, e sobretudo a trágica realidade dos tempos mais recentes. A substituírem, de modo intempestivo, a secular e tradicional serenidade contemplativa, o equilíbrio, a harmonia, patentes na beleza clássica.

O Belo estático e extasiado dos arquétipos antigos não existe mais. O dinamismo e a mudança contínua e constante dos novos tempos, a sua persistente questionação e desmitificação, “desnudamento”, desmontagem, desconstrução, subversão dos valores antes julgados imutáveis, a destruição das forçadas disciplinas convencionais, retiraram toda a credibilidade a arquétipos estáticos (pretensamente) perenes, eternos e imutáveis. Como aconteceu com anteriores gerações de artistas em relação aos gostos dominantes dos seus próprios tempos, também agora se deixou de venerar respeitosamente «os antigos» (leia-se os gostos dos artistas das gerações anteriores) e se deixou de copiar (sem alma) os clássicos, para antes se renovar continuamente, num apostar claro no que é inédito, original, desconhecido, estranho e desconcertante.

É Benedetto Croce o esteta que propõe uma nova designação para os conceitos nomeadores do universo estético e da sua categoria maior. Exclui o vocábulo Belo do seu particular léxico estético, considerado que é por ele impreciso, desde logo pela sua intrínseca ambiguidade, explicitando-o e traduzindo-o antes como «expressão conseguida». A ideia de inadequação do uso daquele termo identificador, nodal na estética platónica, deve-se à «imprecisão e variação de abrangência na nomeação, delas resultando grande ambiguidade semântica».<sup>798</sup>

Além daquela conjugação de termos da estética crociana – «expressão conseguida» – outras formas há ainda de nomear a categoria estética, aceites pela generalidade dos autores mais modernos, a saber: «o bem conseguido», «o genuíno», «o autêntico», «o verdadeiro». Ou ainda «o sublime», já tornado suprema categoria estética por Kant, Hegel, Schiller, Goethe, Hölderlin, ou Nietzsche, enquadrando e abrangendo inclusivamente este vocábulo, tanto o «superiormente bonito» como o

---

<sup>798</sup>Benedetto Croce, *Estética*, (1902), pág. 22.

«superiormente feio» (transfigurado este, enquanto vero registo do feio da vida, pela sublimação operada pelo discurso artístico).

A questão da essência estética é posta ontologicamente em termos de existência. À velha proposição *isto é Belo*, substitui-se o sentido nomeador pela outra proposição - *isto é Arte*. A *isto é Belo* corresponde, agora, *existe belo, porque tal se julga* (como artístico).

Porque as atitudes *estéticas*, como aliás as outras atitudes filosóficas axiológicas ou ainda as atitudes científicas, levaram um profundo corte e ruptura de paradigma, com a emergência da modernidade mais recente.<sup>799</sup>

E essa modernidade mais recente irá transformar irreversivelmente a (mais) duradoura e firme lógica contínua da evolução acontecida no passado, tanto das ideias, como dos ideais, das ideologias, das narrativas fundadoras e legitimadoras, das crenças mais arreigadas, das práticas, dos costumes, dos modos tradicionais de convivência social, etc. A uma continuidade (mais) linear, de menor turbulência, uma evolução mais lenta na continuidade, sucede, nos últimos tempos, uma continuidade descontínua de rápidos câmbios e mudanças repentinas, feita de saltos, hiatos, rupturas sucessivas e constantes reformulações dialécticas. A modernidade mais recente é feita de uma continuidade crescentemente entrópica. De uma linha de sequência de equilíbrio precário progressivo.

O próprio sentido simbólico da arte e a sua vocação de socialização imanente com a formulação de uma relativa transcendência, a sua pedagogia edificante (algo) conformadora, que parece ser uma das suas funções essenciais, mudou de rumo.

Enquanto a arte «à maneira antiga» apelava frequentemente à conformação e coesão social, a arte moderna desconhece e ignora esse desiderato. Antes estimula o

---

<sup>799</sup>A própria relação de geminação entre as duas axiologias mais próximas, a Estética e a Ética leva, nos últimos tempos, uma mudança significativa, antagónica e paradoxal. Se ambas comungam os mesmos desideratos teleológicos de conformação final da harmonia social e humana e do bem comum, no passado comungavam também dos mesmos ditames imperativos para as práticas conducentes áqueles comuns desideratos. Mas nos últimos tempos divergiram significativamente na proposta desses ditames, agora díspares e mesmo contraditórios. Por analogia se poderá dizer que as duas axiologias, Estética e Ética, no passado gémeas homozigóticas, axiologias gémeas verdadeiras, são, nos últimos tempos, gémeas heterozigóticas, axiologias gémeas falsas. A Estética tem vindo a propor, ultimamente, formulações de práticas «negativas», para, por contraste catártico e sublimante, por «pedagogia negativa», melhor forçar o sentido positivo das práticas teleológicas. Porque, actuando sobre os discursos simbólicos, paralelos às práticas sociais reais, o pode fazer sem fazer perigar a harmonia do todo e das suas relações componentes. Já a Ética, porque tem uma relação directa com as boas práticas sociais, não pode ter a veleidade de propor acções e cenas que ossam fazer perigar a harmonia social e o bem comum. Não pode existir uma «ética negativa», por extrema contradição de termos, por absurdo de lógica axiológica. O mal ético é, de forma positiva e directa, o contrário dos propósitos imperativos daquela teoria de valores, a axiologia do supremo bem. Já o feio estético é uma forma, embora paradoxal, de revelar a beleza sublime que a teoria de valores estéticos visa propor como meta axiológica. E o mundo lúdico da actividade simbólica da arte permite o estretagem da «negação» do bonito, como forma extra, extraordinária, excêntrica, de conseguir as mesmas metas axiológicas. (Vide no texto do capítulo 3, os parágrafoa iniciais da página 121, e a nota de rodapé 137, da mesma página).

conflito, a controvérsia, o contraditório. Sendo ambas contemplativas (e como tal sublimadoras das múltiplas finitudes humanas, numa «transcendência moderada» laica, o seu sentido social é rigorosamente contrário: a arte dos antigos é, em geral, conformadora e pacificadora (excluindo-se desse sentido de conformação social a arte dos artistas românticos e dos realistas dos século XIX); a arte moderna é abertamente perturbadora e muito mais geradora de perplexidade, de espanto, de questionação.

Às velhas respostas (algo) distanciadas da realidade da vida, sucedem-se novas perguntas que questionam directamente a vida e a existência. E se fundem intimamente com ela.

Seguindo a terminologia crítica de Umberto Eco poderemos talvez afirmar que se a arte dos tempos mais antigos tem uma vocação mais *integrada* (e normalizadora), já a arte dos tempos mais recentes é claramente vocacionada para um sentir que poderemos chamar de *apocalíptico* (e subvertor).<sup>800</sup> A diferença da presença da fealdade entre a arte do passado e a arte mais recente é apenas de grau, há talvez mais presença e maior impacto da fealdade nos tempos mais recentes de que no passado. Seguramente pela maior permissividade incluidora do estetizável dos tempos de hoje.

Sucedendo a um arco de tempo longo em que as propostas artísticas frequentemente enalteceram e repetiram copiando e imitando sem alma o passado, olhado como sonho intemporal, como persistente e anacrónica nostalgia do «paraíso terreal» perdido, as artes dos tempos mais recentes tornam-se antes no testemunho actualizado do hoje, da mundividência do agora. Ou ainda a especulação profética futurante. Numa espécie de arauto de uma poética sonhadora, antecipadora do porvir. Numa «gaia ciência» que é uma forma de gnose, simbólica, imaginadora, que vem operar uma especulativa pré-e-antevisão do amanhã.

A uma arte do passado mais frequentemente idealista e escapista na sua desejada intemporalidade, sucede uma arte do presente, actual e mais datada, empenhada num registo testemunhal mais realista, prosaico e desconstrutor. Uma arte mais marcada pela perenidade efémera dos produtos do tempo (irreverente, iconoclasta, desconcertante, frequentemente perturbadora).

Hoje, a modernidade mais recente aplica os meios mais radicais e expeditos de ultrapassar convenções decadentes e excessivamente disciplinadoras, harmonias e

---

<sup>800</sup>Como o apontará, certamente, pelos idos de 1964, o semiólogo e crítico da cultura Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, (1964).

serenidades esvaziadas de vida, separadas da realidade dos homens. Vem afirmar, com a maior energia, com o maior vigor, com anímica intensidade expressiva, que em arte já não há o “estar certo”. Porque a liberdade artística que lhe é absolutamente necessária rompeu com as disciplinas autoritárias e excludoras, marginalizadoras, afirmando-se na contingência, no risco, na audácia, na busca desesperada da “diferença”, na permanente procura do desconhecido, do inédito, do original, no gosto peculiar pelo singular e estranho, pelo insólito e inquietante, pelo abismo. Por uma sensibilidade atenta que registre a realidade não só diurna como também nocturna da vida e dos homens. Retratando o seu mundo feito de luzes e trevas, de amenidades e turbulências, de bonanças e de tempestades, de sentimentos doces e de sentimentos amargos, de exaltações e de angústias, mundo de amores e desamores, paixões e ódios, públicas virtudes e vícios privados, euforias e depressões, alegrias e tristezas, afectos e desafectos, triunfos e derrotas, ilusões e desencantos, ânimos e desalentos, optimismos e pessimismos, tragédias e comédias, numa permanente reinvenção transfigurada da realidade precária e mutante da “nossa própria imagem”.

A arte é ultimamente, e cada vez mais, a forma efabuladora dos homens se relacionarem emocionalmente, mas também racionalmente, com o mundo em que vivem e com eles próprios, com a sua real, estritamente real, existência e condição. De um modo apaixonado e visceral, vivencial: a arte da modernidade mais recente quer irmanar-se e “fundir-se” com a vida, ela mesma.

São as obras de arte dessa modernidade jubilante, que nos fazem reflectir como sempre, como também no passado, acompanhadas com a melancolia de todos os poentes, mas agora talvez com acrescida consciência realista, sobre os grandes e fundamentais estados da existência humana, num eterno questionar da vida e da morte, da infância, da juventude, da maturidade, da velhice, da felicidade, do amor, da alegria, da tristeza, da liberdade, da necessidade, da dignidade, da honra, da vontade, da justiça, da igualdade, da fraternidade, da diferença, da solidão, da solidariedade, do sofrimento, da carência, do desejo, do prazer e também do acaso inesperado e da angústia pelo advinhado sem sentido da existência humana. Um testemunho radical dos homens e do devir da humanidade. Um constante desvendar dos seus mistérios ocultos e desnudados, de todas as suas limitações e sombras, das suas mais desvairadas paixões às mais transcendentais sublimações.

A arte deixa o mundo escapista dos Deuses imortais, o Olimpo ameno qual “Riviera celeste” pagã, ou o suave ambiente das “bem-aventuranças” do paradisíaco

Céu judaico-cristão, num regresso à terra, para mergulhar nas tormentas revoltas da «comédia humana», numa nova atenção às misérias do homem, aos sinais frágeis e precários da sua condição, num novíssimo antropocentrismo, que é um verdadeiro humanismo pleno, que renova e actualiza a velhíssima sentença do sofista Protágoras de Abdera: «o homem é a medida de todas as coisas».

Um seu cabal retrato, finito, terrestre, demasiado terrestre, “animal” mundanal e já não como imagem à semelhança de um arquétipo neo-platónico, cortados que foram os tirantes que o ligavam à tutela da providência, como sua “marionete” que era. Porque «pensávamos ser anjos que caíram do céu, mas não passamos de macacos que se puseram de pé».<sup>801</sup>

A arte dos nossos tempos quer-se com um olhar novo, com um espanto renovado, com uma procura da juventude do olhar, da virgindade primordial do olhar das crianças, jubilosa e lúdica, numa alegada “regressão” do fazer, que mais não é que forma de rejuvenescer a velhice estiolada e senil do academismo dos discursos artísticos mais convencionais. Matriz fundadora de um novíssimo discurso. Recomeço emblemático da cíclica juventude do tempo. Inovação. Renovação. Mudança. Afirmção do *Novo* que é genuíno. E, paradoxalmente, um *Novo* que é também o seu inverso, integrando dialecticamente a “tradição renovada”. Um *Novo* que é a procura das mais longínquas e primevas origens, do vetusto e arcaico, que é singularmente moderno, que nos irmana das mais remotas idades. Daquilo que é comum, constante, e (algo) perene na nossa terrena condição. Daquilo que nos torna tão próximos dos primevos *Homo Sapiens*, apesar de tão distantes! Tão iguais apesar de tão diferentes!

A arte da modernidade mais recente quer-se de horizontes rasgados, ultrapassando medianias e conformismos, pseudo-consenso generalizado e apatia, atavismo e rotina, convenções decadentes e obsoletas. A regra arbitrária existe para ser contrariada e ultrapassada. A arte mais recente, “emancipada” que foi pelo visionarismo das vanguardas, quer-se sempre “muito à frente”, e do “lado de fora”, alternativo, numa radical afirmação de alegria, de espontaneidade e de juventude do olhar, contra tudo o que é grave, severo, solene, sério, frio, estático e logo, por consequência, também monótono, rotineiro, pouco expressivo, desinteressante.

Contra os espartilhos apertados das múltiplas disciplinas autoritárias, censórias, excludoras, do passado (das Escolas, das Academias, dos Salões consagradores ...); contra a contumaz condenação pela “autoridade” artística, a qual

---

<sup>801</sup>Desmond Morris, *O Macaco Nu*, (1967), pág. 9.

invariavelmente tem anatemizado, condenado, excluído, marginalizado toda e qualquer “novidade”, invariavelmente tida como expressão maligna, numa reacção neofóbica, conservadora e atávica. A arte da modernidade mais recente rompe com todos os interditos, num saciar sôfrego do desejo irreprimível da liberdade criativa, da alegre adesão aos instintos, de espontânea explosão libidinal das pulsões (antes reprimidas), de apologia anímica da vida plena, livre e exaltada. A arte da modernidade mais recente quer-se mais próxima da vida. Já não como mera transfiguração idealizada, distanciada, de vago testemunho, mas antes como identificação íntima e comunhão plena. Sem distâncias transcendentais metafísicas e escapistas. Também, ainda, com uma vontade enérgica de superar e ultrapassar persistentemente os dados (demasiado) adquiridos de todas as Histórias da Arte, os postulados de todos os Compêndios e Tratados, que na sua ambição taxinómica de tudo catalogar e a necessidade de tudo controlar, de tudo sistematizar, de tudo enquadrar, de tudo classificar, de tudo normalizar, (no extremo, de tudo banalizar), se colocam, de modo autoritário, censório e inibidor, do lado das venerandas instituições do saber instituído, da consagração e do poder, que são, invariavelmente, repressão, censura, e controle da espontaneidade. Vontade enérgica de fugir aos rótulos e taxinomias que não cessa de brotar constantemente entre as novas gerações, como tem acontecido sempre com a contínua cadência geracional. Vontade constante de “estranhamento” e deriva normativa, numa fuga deliberada às classificações integradoras, “domesticadoras”. Numa aproximação cada vez mais radical da “margem”, do “limes”, do abismo, do desconhecido. Com um sentido futurante e visionário, que é, também, obstinadamente selvagem, rebelde, transgressor, desconstrutivo, subvertor.

A arte das vanguardas, dos movimentos artísticos mais recentes, é a da estranha, intempestiva e inesperada fealdade recente, que procura com invulgar tenacidade, as mais diversificadas e plurais maneiras de alargar os limites dos possíveis. Ao dizer o interdito, ao pensar o impensado, ao tentar explicar o inexplicável, e sobretudo, ao tolerar o (até então) intolerável. Num “virar ao contrário”, na procura de denunciar abertamente o “mundo às avessas” em que vivemos. Ao colocar a vida de novo à nossa frente, perante os nossos olhos espantados. Num regressar de novo às circunstâncias fundamentais e essenciais da existência.

A arte dos tempos mais recentes é feita do testemunho iconográfico mais próxima da mundividência de um século que já foi chamado a *era dos extremos*.<sup>802</sup> Um século de violência, de tragédia, de barbárie, de massacres, de calamidades, de horrores. Um século turbulento, cheio de contradições extremadas, de ameaças e riscos, de caos e de crise generalizada. Um século feito dos gritos estridentes, lacinantes, desesperados, de milhões de homens em trágica agonia. Um século de um silêncio pesado, ensurdecedor, em que a sobrevivência foi muitas vezes (demasiadas vezes), a aventura dramática de uma insuportável violência, de uma multiplicada tragédia. Um século de uma fealdade insuportável, expressa nos seus sinais de destruição, de horrores, de desesperos, de excessos catastróficos, e, conseqüentemente, de medo(s) e terrores. Mas também uma época histórica vivida de modo fascinante, exaltante, desafiante, estimulante. O que entusiasmo e é, por isso mesmo, também mobilizador. Um tempo de profundas transformações, sociais, políticas, económicas, filosóficas, culturais. Uma época mergulhada num clima geral de crise de valores, mas também de multiplicados esforços para a sua reformulação. Um tempo de mudança de paradigmas. Um século de demasiadas incertezas. Fascinante contudo, por ser também uma época que abre mentalidades para novas esperanças, para crenças renovadas. Para uma vontade irreprimível de mudança. Para um novo acreditar em horizontes de um “admirável mundo novo”. Num reafirmar, com alguma convicção activa e militante, na “construção” renovada da “cidade dos homens”, que venha substituir os valores da velha Ordem das Coisas.

E, para isso, a arte da modernidade última testemunha exaustivamente todas as imagens chocantes dos dias que vivemos, quais fantasmas grotescos do nosso quotidiano. Como seria possível, em tal cenário de coisas mortificantes, fazer uma arte bonita e serena, altiva e sobranceira, debruçada de uma “torre de marfim”, distante e indiferente perante a fealdade geral que nos rodeia! É lúcida, eloquente, convincente e ainda actual, a justificação para o feio na arte dada pelos vanguardistas das primeiras décadas do novecentismo, balizadas pelas duas guerras mundiais: «A arte é um claro testemunho do seu tempo! Como poderemos querer representar a beleza serena, se à nossa volta vemos apenas a mais crua fealdade, o lado mais negro dos homens».

Cada época reconhece-se e espelha-se na arte do seu próprio tempo. Como inteiro e cabal registo testemunhal. As formas e os conteúdos apropriados que

---

<sup>802</sup>Tal é inclusivamente o nome de um dos ensaios mais importantes de Eric Hobsbawn: *A Era dos Extremos*. (1994).

apresentam são como uma completa manifestação do espírito de toda uma época. Tanto do Bem como do Mal, tanto do Bonito como do Feio.

Desde a Antiguidade Clássica, que o pensamento ocidental deixou de ver o mal como algo exterior à natureza humana. Surge nessa altura a percepção clara de que o homem é um ser dividido. No seu íntimo ético combatem duas forças opostas: o Bem e o Mal. O homem é uma criatura incompleta e contraditória. É, em toda a criação, e por ser a mais complexa, também a criatura mais consciente da sua incompletude e mais plena de contradições. E são essas mesmas contradições, e a fealdade do Mal que as potencia, que a arte mais recente pretende exorcizar.

Poderemos perguntar a nós próprios como o expressou o ensaísta L. Mumford: «Porque nos tornámos semelhantes a deuses no que respeita à tecnologia, e semelhantes a demónios enquanto seres morais? Super-homens no campo da ciência e idiotas em matéria de ética? E idiotas no verdadeiro sentido etimológico grego de indivíduos absolutamente isolados».<sup>803</sup> Incapazes de comunicar entre si, de se entenderem uns aos outros. Alienados! Desligados de si próprios e dos outros. Ora é aqui que entra a superior função da Arte que se quer viva e transformadora, num sentido quase religioso – o de religar seres desligados, isolados, incomunicantes. E o feio artístico, a fealdade generalizada da arte moderna terá, nessa função, o registo de uma força acrescida. Porque a arte não deve ser vista apenas como mero *reflexo*, mas também como *agente* (transformador) da história.

Não pode (não deve) haver indiferença, desatenção, insensibilidade. Não pode (nem deve) haver cegueira sobranceira, de “torre de marfim”. Dizia, no início dos anos 40, o pintor Pablo Picasso: «Que pensam que é um artista? Um imbecil que só tem olhos se é pintor? Ouvidos se é músico, ou uma lira em todos as cavidades do coração se é poeta? Muito pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser atento e actuante, um ser político, no verdadeiro sentido do termo, constantemente acordado para os desconcertantes, despedaçantes, ardentes ou amenos acontecimentos do mundo, construindo-se peça a peça à imagem deles. Como seria possível desinteressarmo-nos uns pelos outros, e em virtude de que indolência ou indiferença de torre de marfim, separarmo-nos da vida e dos factos que ela nos traz, tão copiosamente? Não! A pintura não é feita para enfeitar paredes. É um instrumentode guerra, hostil, ofensivo e defensivo contra o inimigo».<sup>804</sup> A arte é um libelo acusatório, uma arquetípica «Denúncia de Sísifo».

---

<sup>803</sup>Lewis Mumford, *Arte e Técnica*, (1952), pág. 23.

<sup>804</sup>De uma entrevista feita a Picasso por Christian Zervos, em 1942.



Arte, pintura, de uma beleza serena, desligada da vida, pairando num «Olimpo» ideal, não conspurcado pela finitude, efemeridade, pelo sentido precário e pelas múltiplas agruras e “defeitos” da realidade? Não, definitivamente! A pintura, a Arte, deve identificar-se intimamente, plenamente, com as “pulsações” da Vida. Deve dar um formidável abanão em quem olha, mas não vê! Em quem anda desatento, indiferente, insensível! Ao contrário das velhas histórias para embalar e adormecer, a arte da modernidade mais recente vem contar novas histórias para acordar, para perturbar, para questionar.

Como podemos preocupar-nos apenas com uma radiosa e serena beleza decorativa, se vemos bem à nossa frente os inúmeros sofrimentos da tragédia humana, que temos obrigação de denunciar nas obras de arte. Como bem o expressou Theodor Adorno: «A Arte que pretende apenas servir de mero conforto. Ao decorar a sala como fútil adorno, abandona como numa maldição, o quarto ao lado, onde a humanidade agoniza».<sup>805</sup>

O mesmo filósofo e esteta, ao visitar Auschwitz, desabafou: «Depois disto já não há lugar para a poesia!»<sup>806</sup> E, contudo, ainda há poesia. Mas esta transformou-se irremediavelmente, ao assumir e integrar no seu discurso sentido, a tragédia do Holocausto (*Shoah*). Ao não esquecer a “bestial” desumanidade a que chegou parte significativa da Humanidade. A Arte de todos os tempos e, por maioria de razão, a arte dos tempos mais recentes, tem como imperativo programa antro-po-ético, o preceito moral que conjuga a sentença de Terêncio: NIIL HVMANI A ME ALIENVM PVTO (nada do que é humano me é estranho), com a de André Glucksmann: “nada do que é desumano me deve ser indiferente”. A arte serve para despertar aos gritos a metade selvagem e generosa do nosso coração, de modo a mobilizar-nos para um urgente desassossego e para a assunção plena da fraternidade activa com os outros, a nossa alteridade de espelhada simetria.

A arte que se quer verdadeiramente interventiva deve ser, portanto, a expressão sentida da náusea causada pelas iniquidades dos homens, sempre e quando se mostram lobos de outros homens. Uma denúncia dos seus inúmeros vícios. A acusação implacável da sua desumanidade bárbara, da sua violência gratuita, insuportável. Como o fez magistralmente Don Francisco de Goya com a patética e desesperada «pintura negra» da *Quinta del Sordo*, ou com as séries gravadas dos

---

<sup>805</sup>Theodor Adorno, *Teoria Estética*, (1968), pág. 13.

<sup>806</sup>O mesmo desabafo angustiado é igualmente atribuído ao escritor e pensador francês de origem argelina, Prémio Nobel da Literatura de 1957, Albert Camus.

*Desastres (da Guerra)*, dos *Caprichos*, dos *Disparates*. Como o fez Francis Bacon com a fealdade violenta dos seus corpos, nus e desesperados, sozinhos e angustiados. Como o fez Lucian Freud ao retratar nos seus corpos nus, uma arquetípica beleza espectral, repulsiva, sórdida, na sua materialidade carnal. Extremado realismo escatológico de carcaças carnis, que revela a brutalidade da vida real, a sua crueldade tautológica. Porque a vida é extremamente cruel e brutal, de uma selvagem violência.

É de uma vontade prometaica, dionisíaca, de radiante redenção humana, de elevar os homens da sua bestialidade original, violenta e bárbara, a uma condição de dignidade humanizada, essa «Denúncia de Sísifo», que deve mover os artistas da modernidade mais recente, enquanto empenhados e actuaes comentadores da vida e dos seus sinais de completa e cabal identificação.

A fealdade da arte da modernidade última é ainda a expressão simbólica, icónica, figurante, figurada, de um ponto de chegada das diversas teorias e ideias sobre o homem. Como que “a figuração” de um humanismo radical que militantemente acompanha os últimos desenvolvimentos do pensamento ético, político, filosófico especulativo, axiológico, do nosso Século XX, do inteiro novecentismo. A consciência desencantada de ilusórias teleologias, agora desacreditadas. Apostada na “compreensão sentida” do absurdo da existência, do aparente sem-sentido final da vida. Que absorve ainda todos os sinais de *desconfiança* perante os totalitarismos inaceitáveis da razão, os excessos dogmáticos do cientismo, o logro auto-suficiente do «logocentrismo», patentes nos múltiplos discursos “confiantes” da modernidade.

E é uma forma simbólica de enfatizar e veicular retoricamente a frontal denúncia dos avatares contemporâneos, os de tipo religioso, os políticos, os jurídicos, os económicos. Os que se traduziram nas tentações totalitárias que assolaram o mundo nos últimos tempos, e que o cobriram de campos de concentração, de guerras fratricidas, de extermínios e genocídios, de tiranos e charlatães, de falsos profetas, de propagandistas e agitadores. Os que se traduziram no extremismo dos nacionalismos, na proliferação do fanatismo irracional das seitas (de quimérica redenção) ou nas violências bárbaras e selvagens dos vários fundamentalismos religiosos.

O feio artístico é o registo transfigurado pela modernidade mais recente, como estado de consciência aguda e inquieta, refractária a todas as formas de totalidade e que se mantém ainda no diálogo entre o objectivo e o subjectivo, entre a

razão e as “razões” do sujeito. A fealdade é, no discurso da arte, a tradução de uma ideia “outra”, inquietante, desestabilizadora, desconstrutora, do Belo e das condições da Beleza, sinal figurado de *diferença* e *desconfiança*, veiculadas nas formas artísticas, da inquietação que trouxeram Marx, e sobretudo Nietzsche e Freud, os três grandes pensadores que mais radicalmente questionaram, na sua comum suspeita, as «narrativas fundadoras e legitimadoras» dos homens, todos os sistemas de «interpretação» do mundo, herdados do passado. Complementam-se ainda essas *diferenças* e *desconfianças*, com a «paixão pelo homem», uma «fé prática» na Humanidade, na condição humana, na circunstância de género humano, que traz o contributo existencialista dos filósofos e pensadores do derradeiro humanismo, J.P. Sartre ou Albert Camus.

Para lá das fronteiras das tradicionais categorias do pensamento, que foram entretanto ultrapassadas, se foi afirmando generalizadamente o Belo-feio, essa nova sub-categoria estética com enorme impacto na arte da modernidade mais recente, fruto da aproximação fatal entre os juízos actualizados da categoria do Belo e o pessimismo filosófico-crítico na consciência lúcida do trágico rumo que tem levado a vida no novecentismo. Vem abrir multiplicados caminhos e oportunidades, «abrir novas pistas para o caminho», para um mundo novo e para um novo homem, num permanente desafio à sua espantosa capacidade de adaptação a acontecimentos inesperados e a situações impensadas, para lá daquilo que a experiência habitual mostra ser possível. Pela invenção de novas expressões, novos modos, novas «linguagens». Pela fragmentação inevitável do discurso unitário que existia *ab initio*. Pelas novas formulações que reinventam novos «olhares».

E se o futuro «...que é muito tempo»<sup>807</sup>, continua insondável, um mistério, um devir imprevisível, a arte não cessa de querer adivinhá-lo, de constantemente o efabular para esconjurar os nossos constantes receios atávicos, perante o que se não conhece e que “vem aí”, inevitavelmente!

A arte da modernidade mais recente continua a formular, na sua singular forma simbólica, a eterna questão: quem somos, donde viemos, para onde vamos? Privilegiando o contínuo e primordial mistério, que não responde, nunca, ao nosso continuado questionar existencial, ao nosso sentido espanto perante a grandeza inexplicável do Universo, que continuamente nos deslumbra e inquieta. Continua a ter o poder que lhe é sempre atribuído em todas as grandes estéticas: uma gnose, e

---

<sup>807</sup> Como titulóu o seu derradeiro ensaio, entre a vigília, o discernimento desencantado e a insanidade mental, o filósofo Louis Althusser.

sempre unida a ela, uma conduta ética e uma prática moral. Uma alegre sabedoria, uma «gaia ciência» feita conhecimento íntimo (e sentido), “por dentro”, que ajuda a (mais completamente) conhecer (e interpretar) o mundo. Uma «iluminação» que faz ver melhor, para mais perfeitamente julgar. E ainda uma forma retórica de expressar um voluntarismo humanista, que continua a exaltar-nos, e que substitui uma efabulada redenção metafísica, consolo no seio de Entidade Suprema, numa hipotética vida póstuma,<sup>808</sup> pela parcial superação das finitudes da sua precária condição, projectada numa desejável sociedade “outra”, fraterna, de inteiros irmãos – numa utopia futurante – em que o homem se reconcilie consigo próprio, com os outros, com a natureza, com o mundo, com o *Cosmos*.

A visão da arte da modernidade mais recente é, ainda, um sinal expressivo explícito, da influência decisiva para o pensamento moderno da teoria nietzscheana do «eterno retorno» (do mesmo ao mesmo, através do diverso). Que reintroduz o trágico (e com ele, os arquétipos da mitologia), que o racionalismo confiante e optimista das «luzes» havia tentado eliminar sumariamente, mostrando-se agora, na arte, como visão cruel e brutal, de um desiludido e desencantado pessimismo, perante a reaparecida realidade trágica do um dos mais bárbaros, violentos e caóticos de todos os séculos da história.

A arte é feita acção explosiva e provocatória, que acorda consciências para a trágica experiência dos tempos de hoje. E continua, contudo, a ser um discurso “elevado” que revela uma transcendência (moderada, relativa), ao apontar para além das formas (demasiado) precárias e dolorosas (q.b.) da existência humana, formas edificantes de ultrapassar os múltiplos avatares que a condicionam. Ao veicular uma expressão axiológica que aponta valores exaltantes, que ensinam os homens a mais cabalmente *ser*, na “escultura de si mesmos”, para além das suas mais persistentes finitudes trágicas.

Continua a ser a *Arte* o inteiro sinal do *Homem*, simultaneamente *finito* e *infinito*. J. P. Sartre *dixit*: «O Homem é finito e efémero no desencanto perante a vida, e infinito e perene na esperança da utopia».<sup>809</sup> Tenha-se então a *Arte*, enquanto sinal do *Homem*, como um testemunho trágico que é simultaneamente uma transcendência sublimante. E são essas formas últimas, mais recentes, dessa transcendência relativa, pela consciência dessa beleza estranha e paradoxal, as que

---

<sup>808</sup>Ou antes, «O encontro final dos modos finitos [que são os homens] na Substância Infinita», como adiantou o filósofo Baruch Spinoza, *Ética (Ethica Ordine Geometrico Demonstrata)*, *Opera Postuma*, (1679).

<sup>809</sup>Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, (1946), pág. 22.

conformam o Belo-feio, protagonista de maior impacto nos discursos mais recentes da arte.

E é sobre essa fealdade generalizada que trouxeram as vanguardas do novecentismo, os movimentos artísticos do Século XX, as correntes contemporâneas, que pretendemos ter apresentado a nossa tese estética, identificadora da sua predominância cultural nos tempos recentes, do seu mais significativo impacto registador, que pretendeu ir o mais longe possível este nosso texto de análise crítica e interpretativa, para além das costumeiras descrições tautológicas, factuais, heurísticas, daqueles fenómenos artísticos, ao apontar sentidos de interpretação para além das habituais problemáticas sociológicas e psicológicas, numa tentativa interpretativa mais ambiciosa, hermenêutica, porque ainda axiológica. Tentou-se estabelecer a formulação ambiciosa de uma hermenêutica estética, a elaboração de um diagnóstico interpretativo mais completo, porque mais aproximado e exaustivo dos sintomas mais desconcertantes e paradoxais, que traduzem a estranha beleza dos últimos tempos.

Cremos haver cumprido, no essencial, o lema-paradoxo do filósofo Richard Rorty, expoente da escola pragmática americana, que é de uma evidência estimulante: «Primeiro continuamos, e depois começamos». Ao *continuarmos* o estudo do *corpus* teórico que nos foi legado pelos vários estetas e pensadores, convocados para esta especulação estética, fazendo heterodoxas sínteses distanciadas, desapassionadas, cruzando ecleticamente, dados e pressupostos diversificados, muitas vezes algo contraditórios, mas sempre tentando sínteses integradoras, de claro sentido dialéctico, para logo *começarmos* o nosso particular discurso estabelecido neste especializado estudo, que se pretendeu claro, esclarecedor e com um desejado sentido actualizador. Registando o pensamento que guiou esta pesquisa e investigação teórica para a sua conseqüente conclusão. Relativa. Nunca categórica e definitiva. Porque tentando concluir juízos e raciocínios que propiciaram todas as interpretações avançadas de modo nunca completamente assertivo. Antes (ainda) questionador. E, portanto, associando ao enquadramento estético costumeiro, de perfil mais caracterizadamente heurístico, a dimensão filosófico-axiológica, hermenêutica, que urge desenvolver, de modo a que seja ainda mais lúcido e certo o juízo interpretador, quando focado sobre a complexa e pluri-perspéctica realidade estética dos últimos tempos e sobre os mais recentes desenvolvimentos da arte actual.

A fealdade de hoje, como aconteceu com a de todos os tempos, já o foi afirmado, está naturalmente associada a um medo ancestral, a um receio pulsional, a uma persistente neofobia atávica primordial. Uma síndrome complexa de sentimentos viscerais e instintivos, compulsivos, de primarismo primata, perante qualquer coisa, ser, ente, acção, fenómeno, surgido como estranho e inabitual, perante o (grande) desconhecido, tido invariavelmente como ameaçador, como hostilidade agressiva, como adversidade perigosa iminente.<sup>810</sup> Associado também a um correspondente e paralelo estranhamento ambivalente, entre a curiosidade fascinada e o mais frequente repúdio repulsivo, delirante e imaginativo, criador dos medonhos avatares de todas as grandes narrativas, das mais vetustas às mais hodiernas, criadas que foram desde os longínquos registos da nossa memória colectiva. E dessa primitiva neofobia não se libertou totalmente, mantendo-se ao longo dos tempos e detectando-se ainda hoje, mesmo após um devir de milénios. Nem se libertará provavelmente nunca (talvez porque esteja “escrita”, desde sempre no seu ADN). «O novo sempre despertou perplexidade e resistência» dirá, com perspicácia interpretativa, o Doutor Freud.<sup>811</sup>

E essa mesma neofobia é testada recorrentemente, repetidamente, pela fealdade transfigurada dos diversificados discursos artísticos da modernidade mais recente, patente nas mais variadas disciplinas. Fealdade que aparece precisamente como forma de exorcizar esse “medo do desconhecido e do novo”, de o controlar pelo processo simbólico, de lhe anular a carga sensível/emotiva condicionadora. Num complexo procedimento etológico a que os psicanalistas chamam de *transfer*, processo compensatório que promove uma espécie de *catarse*, seguida de consequente *sublimação*. Uma impulsiva libertação psicológica dos “esqueletos nos armários”, das cargas pulsionais negativas do nosso «inconsciente» mais interior. Uma purga da *psique* que evoca todos os “demónios” (os pessoais e os colectivos) para poder expulsá-los.

Mas a escolha do feio nas artes não se deve apenas a uma gratuita e inconsequente irreverência anti-canónica, a uma fútil desobediência das regras disciplinares impostas pela tradição secular, mero gratuito capricho vanguardista desafiador e provocador de calculada e esperada reacção neofóbica das retaguardas

---

<sup>810</sup>Vide o que vem escrito no primeiro parágrafo da página 160 do Capítulo 3 e na nota de rodapé 256 da mesma página.

<sup>811</sup>Sigmund Freud, *O mal-estar da civilização*, (1930). «Ideias novas, inéditas, inovadoras, temerárias, audaciosas, (o novo), vêm questionar e por em causa o estabelecido. São consideradas, invariavelmente ideias perigosas (e ideias escandalosas). E são, consequentemente, declaradas proibidas».

do sentir social. Nem apenas a louvável vontade de inovação constante das novas gerações de artistas. A fealdade nas artes é a clara e desasombrada manifestação de testemunho do lado sombrio da inteira e cabal mundividência, com as inevitáveis implicações éticas que lhe são obrigatoriamente associadas.

Porque o problema ético fundamental, essencial, (e sobretudo estruturante) desta singular apologia da «metade nocturna» da beleza, a da estética de fealdade, denunciado que é pelos seu intrínseco pessimismo e pela sua vocação crítica, é o da escolha e opção por uma das posições antagónicas de uma dicotomia elementar: escapismo indiferente idealista ou denúncia militante realista. Devemos seguir um escapismo indiferente quando somos confrontados com as iniquidades desumanas e a crueldade brutal da vida, reportando e retratando esta com cúmplices alindamentos alienantes, ou devemos antes olhar a desumanidade reinante com um olhar desencantado e lúcido, denunciando-a frontalmente, para assim mobilizar militantes vontades de transformar radicalmente o mundo, indo directamente às suas raízes problemáticas.

Pensamos que a estética da fealdade artística antecipa-se a essa desejada vontade de transformação do mundo, por meio de uma simbólica pedagogia pelo negativo, corolário de uma Ética do Não. Uma estética que é a tradução, no seu particular discurso axiológico, da denúncia de valores negativos, propiciadora que é de uma mais eficaz superação positiva dos mesmos. Energia suplementar para provocar *catharsis* e *sublimatio* redentoras, pela (re)vivência forçada pela ênfase do negativo vivido (e sofrido na pele). A tradução artística de uma Estética do Não.

Porque transformar o mundo, a par de o conhecermos cada vez melhor, é um imperativo ético mobilizador, é a luta categórica por uma «guerra boa», a de inverter o «mundo às avessas» que encontrámos no início da nossa fugaz e transitória travessia pela aventura existencial. Porque transformar o mundo é a razão de mais edificante significado da nossa questionação ontológica, superando toda e qualquer tentação de cepticismo niilista: forma de realização plena, colectivamente (como inteiro género humano), individualmente (como vontade de cada um de nós interagindo com a vontade dos outros). Forma paradigmática de realização que promove e ajuda os homens a tornarem-se plenamente humanos. E essa mobilização geral para a transformação do mundo, essa desejada redenção colectiva e individual numa terra de humanidade reencontrada, tornou-se no século XX, apesar de todos os

paradoxos e contradições sangrentas, condição essencial de consciência humanista conducente a uma plena justificação existencial.

Chegamos a um estágio discursivo em que temos que analisar o próprio curso do discurso. Ao considerar ter sido exposto com argumentos credíveis, de solidez bastante, o juízo estético crítico que sustenta teoricamente a nossa tese, que julgamos justificado pela evidência empírica, por tautologia indesmentível, de ser a metade nocturna do Belo, a beleza bizarra e paradoxal do feio artístico, a tendência artística de maior e mais significativo impacto na cultura das sociedades ocidentais (europeia e norte-americana) da modernidade mais recente. A Beleza do horrível aí encontramos, a impor-se no nosso imaginário, com o seu veemente propósito de «acusar» as sombras da realidade, o «mundo às avessas», denunciando o pessimismo socio-político e filosófico-existencial que é a sua matriz anímica e lhe determina a perspectiva crítica. A Estética a identificar axiologicamente a relativamente recente geminação entre Beleza e Pessimismo.<sup>812</sup>

Resta-nos concluir que todas as reflexões críticas avançadas sobre a fealdade das artes, desde os mais antigos tempos até aos mais desconcertantes idos recentes, devem motivar um continuado modo de pensamento questionador, que abra caminhos a novas perspectivas, a novos “olhares”, que incentive ainda mais aturadas e inéditas perspectivas de investigação sobre as mudanças estéticas paradigmáticas dos nossos dias, sobre as vias de interpretação da realidade envolvente, abertas pela criação artística que se está a fazer hoje em dia, não esquecendo todas as transformações técnicas e tecnológicas e a inclusão de novos *media*, que contribuíram de maneira significativa e incontornável para as mudanças discursivas das artes dos tempos mais recentes. Que integre tanto mudanças formais como mudanças conteudais (tanto o significado como o significante dos discursos artísticos e de tudo que já é significado no próprio significante).

Será que continuaremos a ver reproduzirem-se, nestes novos tempos que se avizinham, sinais reveladores de um espírito inquieto e contestador, como o que

---

<sup>812</sup>O que se pretendeu fazer, neste particular discurso teórico exegético, pode ser definido como uma operação taxinómica que alinha uma exaustiva lista (o mais completa possível) de fenómenos «de família» e os distingue cabalmente, pelas suas evidentes e inegáveis características de semelhança próxima, dos fenómenos outros, distintos, dissemelhantes e de contrária e oposta realidade fenomenológica. Afinal, uma operação conceptual de construída consciência exegética-crítica, que aplica as necessárias formulações elementares de todas as classificações e processos identificativos rigorosos: a procura sistemática do que é similar e «familiar» e o seu estrito e exclusivo apartamento do que lhe é estranho (e, no caso, contrário). Portanto, mais uma classificação/listagem que, neste particular sistema taxinómico, é do foro disciplinar da axiologia estética, alinhando uma existência fenoménica peculiar, forjada no mesmo universo de valores, ordenada no seu específico sistema axiológico normativo, com um estabelecido presente, resultante da inter-acção com os tempos e os modos, e de um deduzido passado, estudado em consistente estrutura genealógica.



dominou todo o século passado, à maneira da metáfora nietzschiana do leão ou abrir-se-á uma nova era de valores que recupere o olhar virginal e puro da criança (a outra metáfora nietzschiana)?<sup>813</sup>

O que virá a seguir a estes últimos idos, a estes tempos de datas redondas, duplamente finisseculares (fim de século e de milénio)? A seguir ao estranho paradigma estético que enquadrou o inteiro século passado? A seguir a um ambiente social, político, cultural, tão diverso, plural, ambivalente, paradoxal, como o que acabámos de viver? A seguir aos discursos contraditórios e ambíguos que os meios de comunicação nos trouxeram, em catadupa, no último século, numa ubiquidade entrópica desconcertante? A seguir à violência extremada da última e mais recente idade trágica? A seguir à cisma céptica e ao relativismo axiológico que dominaram o *carpe diem* novecentista? A seguir à visão desconcertante dos mais desvairados modos iconográficos, denunciadores estuporados do caos e da crise dos tempos em que (sobre)vivemos, em que não nos podemos considerar inteiramente sujeitos determinantes, mas dos quais fomos também muitas vezes atentos, algumas vezes alheados, mas invariavelmente angustiados espectadores?

No início destes novos tempos do presente século XXI, que agora começou, qual vai ser o devir da arte? Qual o caminho para que aponta, na incontornável viagem para um futuro imprevisível, gerador das maiores expectativas?

Nesta nossa época vertiginosa, em que o devir chega subitamente, de modo intempestivo, inesperado e, sobretudo, inimaginável, imprevisível, como revelará a arte as utópicas «saudades do futuro» de que falava, com retórica visionária, o Padre António Vieira, *historiador do futuro*, quais «ânsias desesperadas» de uma humanidade errática, que guardou indeléveis e nostálgicas lembranças do mítico «paraíso terreal», perdido algures no início dos tempos memoráveis, mas tornadas agora expectativas esperanças do seu ansiado retorno, em busca derradeira?

A Arte, ou confirma os diagnósticos agoirentos, infundados, pouco credíveis, de alguns (poucos) coveiros do simbólico, *cassandras* que profetizam o seu fim

---

<sup>813</sup>São três as transformações do espírito anunciadas por Zaratustra (o Zoroastro babilónico), quando desce do seu pensar solitário do alto da montanha, seu anterior refúgio de pensador solipista, inquieto e sábio, e se envolve, como *maître à penser*, nas contradições profundas da restante humanidade: «Três transformações do espírito vos menciono: como o espírito se prolonga em camelo, se muda de camelo em leão e o leão, finalmente, se muda em criança». Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, (1885). Refere o texto, na sua formulação metafórica de uma ética edificante para a acção, a necessária metamorfose e mudança a que nos devemos entregar, para viver a vida de modo mais criativo e autêntico, com mais desejo, vontade, força anímica, com mais hedonismo (extensível, pelo sentido gregário de fraternidade, a todos os "outros"), com mais solidariedade de mortais igualmente condenados, com mais compaixão e sentido de humanidade militante, não indiferente nem desconhecedor das iniquidades que devemos combater. Com independência e ciente das benesses que se rejeitam e da conseqüente precária autonomia possível. Sem submissão servil e ordeira, "obediente" aos "deveres" vigentes impostos e aceites acriticamente, ou às "verdades" dogmáticas que não ousamos questionar.

inadiável, a sua morte anunciada e a prazo; ou, contrariando frontalmente essas escatológicas previsões, prolonga e continua a sua vocação de ininterrupto testemunho assim como edificante programa estético e ético. Recorrente, mas renovado. Continuada identificação sublimada, entre espelho de Narciso e revolta de Prometeu. Instrumento de contemplação poética, mas também de especulação filosófica. Proclamação simbólica de uma desejada irmandade fraternal de vontades. Inteira religação das humanas consciências. Identificação cabal da beleza imanente, estético denominador comum das coisas terrenas. Relato de uma transcendência relativa, que promova a superação possível de inúmeras das suas multiplicadas finitudes. Anúncio de um processo imaginante, que tenta ultrapassar contingências e apontar caminhos de (minguada) redenção. Retrato arquetípico. Transfiguração testemunhal da vida, do mundo, dos homens (das suas luzes e das suas sombras, das suas grandezas e das suas misérias). Expressão do humano, demasiado humano. Registo sublime das perguntas essenciais do seu permanente questionamento existencial. Denúncia amarga, desencantada, da sua fugaz circunstância, da sua precária condição, do desesperado sem-sentido da sua existência.

Dito de outro modo. Ou estiola em discursos redundantes que redizem, sem alma, tudo o que já foi dito. Ou se renova em discursos outros, de novas formas e novos conteúdos!

Mas não sejamos nós também tentados a profetizar.



BIBLIOGRAFIA (ordenada por itens temáticos e/ou disciplinares).

FEALDADE. FEIO. BONITO. BELEZA. BELO. SUBLIME. AUTÊNTICO. GENUÍNO. VERDADEIRO.

- ADORNO, Theo W., «Sobre as Categorias do Belo e da Beleza», in *Teoria Estética*, Turim, 1973.
- AKIMITSU NARUYAMA, *Freaks. Aberrações Humanas. A coleção AN. A exploração dos fenómenos físicos humanos em circos e espetáculos itinerantes*, Livros e Livros, Lisboa, 2000.
- ALMANZI, G., *L'estetica dell'osceno*, Turim, 1994.
- AZARA, Pedro, *De la fealdad del arte moderno, el encanto del fruto prohibido*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations*, Flammarion, Paris, 1983.
- BALTRUSAITIS, J., *Anamorphoses. Les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1996.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge Fantastique*, Flammarion, Paris, 1981.
- BATAILLE, Georges, « La laideur belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature », Paris : *Critique*, nº 34, Março de 1949.
- BODEL, R., «Apresentação a Rosenkranz», in *Estética del Brutto*, Bolonha, 1984.
- BODEL, R., *Le forme del Bello*, Bolonha, 1993.
- BRETON, André, *La Beauté Convulsive*, Catálogo Expo, MNAM-CG Pompidou, Paris, 1991.
- CALABRESE, Omar, «Prefácio a Rosenkranz», in *Estética del Brutto*, Milão, 1994.
- CALHEIROS, Luís, *A "Desconfiança" Estética dos Últimos Tempos. Reflexões Sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX*, Viseu, Dezembro, 1997.
- CANGUILHELM, Georges, «La monstruosité et le monstrueux», *Diogène*, nº 40, Out., Paris, 1962.
- CASTELLI, Enrico, *Il Demoníaco nell'art*, Electa, Milano, Florença, 1952.
- CLAESSENS, Bob, «Pourquoi les peintres peignent-ils le laid?», *Cuaderno*, nº 40, Cercle d'Education Populaire, Bruxelles, 1971.
- CLAIR, Jean, *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*, Gallimard, Paris, 2012.
- CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- DE LA CAMPAGNE, Ariane y Christian, *Animaux étranges et fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2003.
- DELL, Christopher, *Monsters. A Bestiary of the Bizarre*, Thames & Hudson, London, 2010.
- DORFLES, Gillo, *Elogio da Desarmonia*, Edições 70, Lisboa, 1988.
- ECO, Umberto (dir.) et al., *História da Beleza*, Difel, Lisboa, 2004.
- ECO, Umberto (dir.) et al., *História do Feio*, Difel, Lisboa, 2007.
- ECO, Umberto, «Brutto», in *Dizionario di Estetica*, G. Carchia e P. D'Angelo (eds., Roma-Bári, 1999).
- ECO, Umberto, «Sublime», in *Grande Dizionario Enciclopedico*, Volume 12, Einaudi, Turim, 1962.
- FRANZINI, E., et al., «Brutto», in *I nomi dell'Estetica*, Milão, 2006.
- GABNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987.
- GIL, José, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994.
- GIORDANETTI, P. e MAZZOCUT-MIS, M. (eds.), *Rappresentare il brutto*, Nápoles, 2006.

- GOMBRICH, Ernst H., «Las cabezas grotescas. El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci», in *El Legado de Apeles*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- GONZALEZ, Shigenobu, *Guy Débord ou la Beauté du Negatif*, Ed Nautilus, Paris, 2002.
- HENRIC, Jacques, *La Peinture et Le Mal*, Aubin Imprimeur. Grasset, Paris, 1983.
- HUGO, Victor, *Do Grotesco e do Sublime*, trad. de Celia Berretini, Perspectiva, São-Paulo, s/d.
- HUMBERT, Raymond et Jacqueline, *L'Art Insolite*, Editions du Seuil, Paris. 2001.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, col. arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 1989.
- JULIUS, Anthony, *Transgresiones. El arte cómo provocación*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo Grotesco. Su Configuración en Pintura y Literatura*, col. Arte y Ciencia de la Expression, Editorial Nova, Buenos Aires, 1964.
- KAYSER, Wolfgang, *O Grotesco; configuração na pintura e na literatura*, trad. de J. Guinsburg, Perspectiva, São Paulo, 1957.
- KRESTOVSKY, Lydie, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Éditions du Seuil, Paris, 1947.
- KRESTOVSKY, Lydie, *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, P.U.F., Paris, 1948.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, Paris, 1980.
- LALO, Christian, « La Laideur », in *Notions d'Esthétique*, Paris, 1952.
- LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'Art Occidental. Un problème esthétique*, Éditions Kliucksieck, Paris, 1973.
- LEVRON, Jacques, *Le Diable dans l'Art*, Éditions August Picard, Paris, 1935.
- MECCHIA, Renato, «Belo/Feio», in *Enciclopédia Einaudi. 25. Criatividade. Visão*, IN.CM, Imprensa Nacional, Lisboa, 1992.
- MODE, Heinz, *Animales fabulosos y demonios*, FCE, México, 1980.
- PINA, Álvaro, *O Belo como categoria estética*, Livros Horizonte, Lisboa, 1982.
- PLATE, S. Brent, *Blasphemy. Art that Offends*, Black Dog Publishing Limited, London, 2006.
- POLIDORO, Federico, "Del brutto nell' arte", in *Atti Academia Pontiana*, XXV, 16, Nápoles, 1895.
- POLIN, Raymond, *Du laid, du mal, du faux*, P.U.F., Paris, 1948.
- RABISCH, T., *Il grottesco nell'arte del cinquecento*, Skira, Milano, 1998.
- RIBON, Michel, *Archipel de la Laideur*, Kimé, Paris, 1995.
- ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du Laid*, les Éditions Circé, Belval, 2004.
- SECCHI TARUGI, L. (ed.), *Disarmonia, Bruttezza e Bizzarria nel Rinascimento*, Florença, 1998.
- SODRÉ, Moniz, *A Comunicação do Grotesco*, Vozes, Petrópolis, Brasil, 1972.
- SODRÉ, Moniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*, Mauad, Rio de Janeiro, 2002.
- TRIAS, Eugenio, *O Belo e o Sinistro*, (1981), Editorial Ariel, Barcelona, 1988 y 2001, Coleção Caleidoscópio, Fim de Século, Lisboa, 2005.
- VIGÉE, Claude, *L'Art et le Démonique*, Flammarion, Paris, 1978.
- VILLENEUVE, Roland, *La Beauté du Diable*, Berger, Levraut, Paris, 1983.
- VILLENEUVE, Roland, *Le Diable dans l'art. Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le satanisme*, Denoël, 1957.
- KITSCH. CAMP.

- BRÖCH, H., *Il Kitsch*, Einaudi, Turim, 1990.
- DORFLES, Gillo, *Le Kitsch. Un Catalogue Raisonné du Mauvais Gout*, Complexe, Bruxelles 1978.
- GIESZ, L., *Phaenomenologia des Kitsches*, Heidelberg, 1960.
- GREENBERG, C., «Avanguarda e Kitsch», in A.A.W., *L'industria della cultura*, Milão, 1969.
- MOLES, Abraham, *O Kitsch*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1994.
- SONTAG, Susan, «Note sul Camp», in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milão, 1987.

HETERONOMIA DO CONCEITO DE MODERNIDADE: PÓS-MODERNIDADE.  
 ALTER-MODERNIDADE (ou) ULTRA-MODERNIDADE. MODERNIDADE LÍQUIDA.  
 HIPER-MODERNIDADE.SOBRE-MODERNIDADE.MODERNIDADE MAIS RECENTE.  
 TERCEIRA MODERNIDADE.

- AGAMBEN, Giorgio, *O que é Contemporâneo? E outros Ensaios*, Associação Brasileira de Editoras Universitárias, Argos SC, Chapecó, 2009.
- ANDERSON, Perry, *As Origens da Pós-Modernidade*, col. Arte & Comunicação, Edições 70, 2005.
- APPIGNESI, Richard e GARRATT, Chris, *Pós-Modernismo*, Publ. Dom Quixote, Lisboa, 1997.
- AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*, Livraria Letra Livre, (Éditions du Seuil), 3ªed., Lisboa, 2012.
- AZÚA, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Colección Argumentos, Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.
- BAPTISTA PEREIRA, Miguel, *Modernidade e Tempo. Para uma leitura do discurso moderno*, col. Maiêutica/2, Livraria Minerva, Coimbra, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles, «Da ideia moderna de progresso aplicada às Belas-Artes», in *Reflexões sobre os meus contemporâneos*, Edizioni dell'Esame, Milano, 1945.
- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade, (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Col. Clássicos Antologia, Introdução e Notas de Jorge Fazenda Lourenço, Tradução de Pedro Tamen, Relógio de Água, Lisboa, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, Nova Veja, Lisboa, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt, *A Modernidade Líquida*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidade e Ambivalência*, Relógio d'Água, Lisboa, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt, *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, Zahar, Rio de Janeiro, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas, ESWEZOR, Okwui, et al., *Altermodern, Modernity and Postcolonial Ambivalence*, Altermodern: Tate Trienal, Tate Publishing, 3 February-26 April 2009, London, 2009.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José A., *Política e Modernidade, Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*, col. Horizontes da Polis, Edições Colibri, Lisboa, 1997.
- CALINESCU, Matei, *As 5 Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Veja, Lisboa, 1999.
- CAMPA, Riccardo, *A Modernidade*, Editora Fim de Século, Lisboa, 2005.

CARMELO, Luís, *Órbitas da Modernidade, da era do sujeito à consciência global*, Mareantes Editora, Lisboa, 2003.

CARRILHO, Manuel Maria, *Elogio da Modernidade*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

CARRILHO, Manuel Maria, *Rhétoriques de la Modernité*, col. L'interrogation philosophique, puf – Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

CÍCERO, António, *O Mundo desde o Fim. Sobre o Conceito de Modernidade*, Edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2009.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinqs Paradoxes de la Modernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

DOMENACH, Jean-Marie, *Abordagem à Modernidade*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

DUVE, Thierry du, *Au Nom de l'Art. Pour une Archéologie de la Modernité*, Les Éditions de Minuit, Collection "Critique", Paris, 2000.

EAGLETON, Terry, *As Ilusões do Pós-Modernismo*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1996.

GIDDENS, Anthony, *Consequências da Modernidade*, Celta Editora, Oeiras, 1996.

HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Public. Dom Quixote, Lisboa, 1990.

HABERMAS, Jürgen, RORTY, Richard, et al., *Habermas y la Modernidad*, colección Teorema, Catedra, Madrid, 1999.

HALL, Stuart, *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*, DP&A, Rio de Janeiro, 2000.

HARRISON, Charles, *Modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.

HEARTNEY, Eleanor, *Pós-Modernismo*, col. Movimentos de Arte Contemporânea 10, Editorial Presença, Lisboa, 2002.

JAMESON, Frederick, *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*, Ed UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

JAMESON, Frederick, *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, Edições Ática, São Paulo, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo. Modernismo e Pós-Modernismo*, (Editions Gallimard, 1982), Relógio d'Água, Lisboa, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo*, Edições 70, Lisboa, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles, *Os Tempos Hiper-Modernos*, Edições 70, Lisboa, 2011.

LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*, Gradiva, Lisboa, 1985.

MAFFESOLI, Michel, *O Eterno Instante. O Retorno do Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*, col. Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget, Lisboa, 2001.

PEASE, Allison, *Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity*, Cambridge University press, Cambridge, 2000.

PICO, Josep, *Modernidad y Postmodernidad*, Ed..., Madrid, 1988.

SILVERNAN, Hugh J. (dir.), *Post Modernism – Philosophy and the Arts*, Routledge Chapman and Hall, inc., New York and London, 1990.

SMART, Barry, *A Pós-Modernidade*, col. Biblioteca Universitária, Publicações Europa-América, Mem Martins, Lisboa, 1993,

SOUSA-SANTOS, Boaventura de, *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, col. Biblioteca das Ciências do Homem, Edições Afrontamento, Porto, 1993.

TOURAINÉ, Alain, *Crítica da Modernidade*, Instituto Piaget, Lisboa, 1994.  
VATTIMO, Gianni, *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Editorial Presença, Lisboa, 1990.

#### FILOSOFIA DA HISTÓRIA E HISTÓRIA. HISTÓRIA DA ARTE. CRÍTICA DA ARTE.

ARENAS, José Fernandez, *Teoria y Metodología de la Historia del Arte*, Antropos, Barcelona, 1990.  
ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, Maurício, *Guia da História da Arte*, Ed.ª1 Estampa, Lisboa, 1992.  
ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1988.  
AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'Oubli*, Payot, Paris, 1998.  
BAZIN, Germain, *História da História da Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1989.  
BELL, Julian, *Espelho do Mundo. Uma Nova História da Arte*, Orfeu Negro, Lisboa, 2009.  
BLOCH, Marc, *Introdução à História*, col. Saber, Public. Europa-América, Mem Martins, 1987.  
BRAUDEL, Fernand, *Escritos sobre a História*, col. Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.  
BRAUDEL, Fernand, *História e Ciências Sociais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1990.  
CARBONEL, Charles-Olivier, *Historiografia*, Teorema, Lisboa, 1992.  
CATROGA, Fernando, *Memória, História e Historiografia*, Quarteto, Coimbra, 2001.  
COLLINGWOOD, R.G., *A Ideia de História*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.  
CROCE, Benedetto, *Théorie et Histoire de l'Historiographie*, (1920) Ed. ..., Droz, 1978.  
DE FUSCO, Renato, *História da Arte Contemporânea*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.  
FAURE, Élie, *História da Arte*, Estúdios Cor, Lisboa, s/d.  
FEBVRE, Lucien, *Combats pour L'Histoire*, Armand Colin, Paris, 1953.  
GARDINER, Patrick Lancaster, *Teorias da História*, Col Manuais Universitários, (5ª Edição), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.  
GOMBRICH, Ernst H., *História da Arte*, (1993), Flammarion/Público, Lisboa, 2005.  
GOMBRICH, Ernst H., *Uma pequena história do mundo*, ed. Tinta-da-China, Lisboa, 2008.  
HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura*, Veja, Lisboa, 1990.  
JANSON, H.W., *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, (1966), (5ª edição) 1992).  
JANSON, H.W., *A Nova História da Arte de Janson*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.  
LE GOFF, Jacques, *Reflexões sobre a História*, Edições 70, Lisboa, 2009.  
RICHARD, André, *A Crítica de Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1989.  
RICOEUR, Paul, *La Mémoire, Histoire, l'Oubli*, Seuil, Paris, 2000.  
SCAFF, Adam, *História e Verdade*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000.  
VENTURI, Lionello, *História da Crítica de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1974.  
WÖLFFLIN, Henrich, *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, Martins Fontes, S. Paulo, s/d.

#### ESTÉTICA.FILOSOFIA DA ARTE. ARTE E SOCIEDADE. ARTE E CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS. HERMENÊUTICA ESTÉTICA.

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1982.  
ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1990.  
ARVON, Henri, *L'Esthétique Marxiste*, Collection SUP, P.U.F., n.º 89, Paris, 1970.



- BARILLI, Renato, *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, Ed. Estampa, Lisboa, 1995.
- BARILLI, Renato, *Curso de Estética*, Editorial Estampa, Lisboa, 1992.
- BASTOS, Fernando, *Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente (de Platão a Kant)*, Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1987.
- BAYER, Raymond, *História da Estética*, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.
- BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental*, temas & debates, Lisboa, 1997.
- BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Armand Colin/Masson, Paris, 1998.
- BOWIE, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Paperback Editions, Manchester, 2003.
- BOZAL, Valeriano, *História de las Ideias Estéticas y de las Teorias Artísticas Contemporáneas*, col. La Balsa de Medusa, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.
- BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, col. Universidade, Vega, Lisboa, 1993.
- CARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo, *Dicionário de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2009.
- CAUQUELIN, ANNE, *Les Théories de l'Art*, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, Filosofia, Crítica e História da Arte, de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.
- CHIPP, H. B. et al., *Teorias da Arte Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- CONSTÂNCIO, João, *Arte e nihilismo, Nietzsche e o enigma do mundo*, Tinta da China, Lisboa, 2013.
- CONSTÂNCIO, João, MAYER-BRANCO, Maria João, MARTON, Scarlett (coord.) et all., *Sujeito, decadence e arte, Nietzsche e a modernidade*, Tinta da China, Lisboa, 2014.
- CROCE, Benedetto, *Estética*, Bari, Palermo, 1902.
- DACHY, Marc, *La Révolte de l'Art*, col. Découvertes, Gallimard, Paris, 2005.
- DANTO, Arthur C., *Después del Fin del Arte – El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia*, col. Paidós Transiciones, Paidós, Barcelona, 2001.
- DANTO, Arthur C., *L'Art Contemporain et la Clôture de L'Histoire*, Ed. Seuil, Paris, 2000.
- DELLA VOLPE, Galvano, *Esboço para uma História do Gosto*, Editorial Estampa, Lisboa, 1973.
- DERRIDA, Jacques, 1990, *La vérité en peinture*, Champs, Flammarion, Paris, 1978.
- DOMECQ, Jean-Philippe, *Misère de l'Art. Essais sur le dernier demi-siècle de création*, (Calmann-Levy, 1999), col. Agora, Ed. Pocket, Paris, 2008.
- DORFLES, Gillo, *Oscilações do Gosto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1974.
- ECO, Umberto, *A Definição da Arte*, Arte e comunicação, Edições 70, Lisboa, 1988.
- EISENSTEIN, Sergei, *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, col. Biblioteca das Ciências Humanas, Editorial Presença, Lisboa, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre, *Sociologia del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- FREIRE, António, *A Catarse em Aristóteles*, Edições APPACDM Distrital de Braga, Braga, 1996.
- FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1994.
- FREUD, Sigmund, *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, col. Pensadores do Século XX, Edição Círculo de Leitores, Lisboa, 1990.

- FÜLLER, Peter, *Arte e Psicanálise*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983.
- GENETTE, Gérard, *L'Ouvre de l'Art. Immanence et Transcendance*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- GIL, José, “*Sem Título*” – *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e Ilusão*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- GOMES, Helder, *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea de Marcel Duchamp a Arthur C. Danto. Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*, col. Biblioteca de Filosofia 7, Edições Afrontamento, Porto, 2004.
- GRAMARY, Adrian, «De Prinzhorn a Dubuffet: a repercussão das colecções de arte criada por doentes psiquiátricos na Arte do Século XX», in *Saúde Mental*, Lisboa, 2005.
- HAUSER, Arnold, *A Arte e a Sociedade*, Editorial Presença, Lisboa, 1984.
- HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Biblioteca de Textos Universitários, Presença, Lisboa, 1978.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética*, Filosofia e Ensaio, Guimarães Ed., Lisboa, 1993.
- HOBSBAWM, Eric, *Atrás dos Tempos. Declínio e Queda das Vanguardas do Século XX*, Campo de Letras, Porto, 2001.
- HORACIO, QUINTVS HORATIVVS FLACCVS, *Arte Poética (ARS POETICA : EPISTOLAE AD PISONES)*, (18 a.C.) Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, 3ª edição, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992.
- HORACIO, *Satire*, Bur, Milano, 2006.
- HUGHES, Robert, *The Shock of the New. Art and the Century of Change* (Updated and Enlarged Edition), Thames and Hudson, London, 1996.
- HUISMAN, Denis, *A Estética*, Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, Lisboa, 1981.
- JDANOV, Andrej., *Sobre a Literatura, a Filosofia, a Arte e a Música*, col. Sementes 4, Edição António José Fonseca, Lisboa, 1975.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, IN.CM, col. Estudos Gerais. Série Universitária. Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional, Lisboa, 1998.
- KANT, Immanuel, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, (1763), Textos Filosóficos, Edições 70, Lisboa, 2012.
- KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, col. Thémis Philosophie, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- KESSLER, Mathieu, *Nietzsche ou le Dépassement Esthétique de la Métaphysique*, col. Themis Philosophie, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- KONDER, Leandro, *Os Marxistas e a Arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, (1989), Éditions Macula, Paris, 1993.
- KUSPIT, Donald, *Psychostrategies of Avant-Garde Art*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2000.
- KUSPIT, Donald, *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2003.
- KUSPIT, Donald, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- LACOSTE, Jean, *A Filosofia da Arte*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2003.

LU SIN, LOI, Michele, UÇI, Alfredo, TCHEV, Kien-Jen, JDANOV, Anton, *A Filosofia e a Arte ao Serviço da Revolução*, Edições Maria da Fonte, Lisboa, 1975.

LUNATCHARSKY, Anatoly., *As Artes Plásticas e a Política na URSS*, colecção Teoria n.º 31, Editorial Estampa, Lisboa, 1975.

MAO-Tsé-Tung, *Intervenções nos Colóquios de Yenan, Sobre Literatura e Arte*, Edições em Línguas Estrangeiras, Pequim, 1969.

MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1981.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, *Sobre Literatura e Arte*, Teoria n.º 7, Estampa, Lisboa, 1974.

MICHAUD, Yves, *La Crise de l'Art Contemporain, Utopie, Démocratie et Comédie*, col. intervention philosophique, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

MUKAROVSKY, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Estética y Teoría de las Artes*, prólogo, selección e traducción de Agustin Izquierdo, Editorial Tecnos, Madrid, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Origem da Tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1972.

ONFRAY, Michel, *Archéologie du Présent. Manifeste pour une Esthétique*, Éditions Adam Bivo, Paris, 2003.

ORTEGA y GASSET, José de, *A Desumanização da Arte*, Cortês Editora, S. Paulo, Brasil, 1981.

PALMIER, Jean Michel, *Lénine. A Arte e a Revolução. Ensaio sobre Estética Marxista*, Moraes Editores, Lisboa, 1976.

PERNIOLA, Mário, *A Estética do Século XX*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

PERNIOLA, Mário, *Estética e Política*, Edições Sagos Promontório, Lisboa, 1991.

PLEKHANOFF, L., *A Arte e a Vida Social*, Moraes editores, Lisboa, 1976.

POGGIOLI, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bolonha, 1962.

RANCIÈRE, Jacques, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, Dafne Editora, Lisboa, 2010.

RESZLER, André, *A Estética Anarquista*, Erros, Lisboa, 1979.

ROOKMAAKER, H. R., *Modern Art and the Death of a Culture*, Inter-Varsity P., London, 1970.

RUBERT, Xavier, *La Estética y sus Herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo, *As Ideias Estéticas de Marx*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1968.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'Âge Moderne. L'Esthétique et la Philosophie de l'Art du XVIIIème siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992.

SEDLMAYR, Hans, *A Revolução da Arte Moderna*, Livros do Brasil, Lisboa, s/d (1980?).

SOJCHER, Jacques, *Nietzsche, Le Sens Esthétique de Nietzsche*. Aubier Montaigne, Paris, 1972.

STANGOS, Nikos, *Conceitos de Arte Moderna*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

TAINÉ, Henri, *Da Natureza e Produção da Obra de Arte*, Inquérito, Lisboa, 1978.

VALÉRY, Paul, *Discurso sobre a estética: poesia e pensamento abstracto*, Vega, Lisboa, 1995.

WAGNER, Richard, *A Arte e a Revolução*, Antígona, Lisboa, 1990.

## MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DO SÉCULO XX. HEURÍSTICA ARTÍSTICA.

- ADAM, Peter, *The Arts of the Third Reich*, Thames and Hudson, London, 1992.
- ADES, Dawn, *El Dada y el Surrealismo*, Editorial Labor, Barcelona, 1983.
- ALECHINSKY, Pierre, *CoBrA et le Bassin Parisien*, col. envois, L'Échoppe, Paris, 1997.
- ALEXANDRE, M., *Memoires d'un Surréaliste*, La Jeune Payne, Paris, 1969.
- ALEXANDRIAN, Saranne, *L'Art Surréaliste*, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1969.
- ALQUIÉ, F., *Humanisme Surréaliste et Humanisme Existencialiste*, PUF, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.
- ALQUIÉ, F., *Philosophie du Surrealisme*, Flammarion, Paris, 1955.
- ARACIL, Alfredo e RODRIGUEZ, Delfin, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Col. Fundamentos 80, Ediciones Istmo, Madrid, 1978.
- ARAGON, Louis, BRETON, André, ELUARD, Paul, TZARA, Tristan, et al., *Le Surrealisme au service de la Revolution*, Jean Michel Place, Paris, 1976.
- ARDENNE, Paul, *Art. L'Âge Contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe Siècle*, Éditions du Regard, Paris, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, Companhia das Letras, Editora Schwarcz, São Paulo, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal Editores, Madrid, 1988.
- ARIAS, Maria José Ragué e ECO, Umberto, *Os Movimentos Pop*, Biblioteca Salvat de Grandes Tems, Salvat Editora do Brasil, Rio de Janeiro, 1980.
- ARRECHEA, Julio e SOTO, Victoria, *Dicionário de Pintura. Século XX*, Estampa, Lisboa, 2002.
- ASHBERY, John, ELGAR, Frank, FORMAGGIO, Dino, LASSAIGNE; Jacques, MEYER, Franz, SOUPAULT, Philippe, *Dicionário de Pintura Moderna*, Hemus Livraria Editora, São Paulo, 1981.
- AUDOIN, Philippe, *Les Surrealistes*, Seuil, 1973.
- ÁVILA, Maria de Jesus, QUADRADO, Perfecto, *Surrealismo em Portugal. 1934-1952*, Instituto Português de Museus IPM, Lisboa, 2004.
- BAN, Alfred, *Fantastique Art, Dada, Surrealisme*, MoMA, Museum of Modern Art, New-York, 1936.
- BARON, J., *L'An I du Surrealisme*, Denoël, Paris, 1969.
- BÉDOULIN, Jean-Louis, *Vingt Ans de Surrealisme – 1939-59*, Denoel, Paris, 1961.
- BEHR, Shulamith, *Expressionismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.
- BELL, Quentin, *Bad Art*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- BENAYONN, Robert, *Érotique du Surrealisme*, Pauvert – Jean Jacques, Paris, 1965,
- BERNARD, Edina, *A Arte Moderna. 1905-1945*, Edições 70, Lisboa, 2000.
- BERNARDEZ, Carmen, *Historia del Arte. Primeras Vanguardias*, Ed. Planeta, Barcelona, 1994.
- BIZE, Hervé, *Dada*, Col. découvrons l'art, Éditions Cercle d'Art, Paris, 2005.
- BLISTÈNE, Bernard, *Une Histoire de l'Art au XXe Siècle*, Nouvelle Édition, Revue e Augmentée, Ed..., Paris, 2009.
- BOCOLA, Sandro, *El Arte de la Modernidad. Estructura y Dinámica de su Evolución de Goya a Beuys*, La Estrella Polar, Barcelona, 1999.

- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de Las Vanguardias en España. 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- BONITO-OLIVA, Achille, *Il Sogno dell' Art, Tra Vanguardia e Transvanguardia*, Milano, 1990.
- BONITO-OLIVA, Achille, *Trans Avant Garde International*, Giancarlo Politi Edit., Milano, 1982.
- BORDUAS, P. E., *Refus Global : un Régard du Surréalisme*, P.E.B., Montréal, 1948.
- BOUILLON, Jean-Paul, RINUUY, Paul-Louis e BAUDIN, Antoine, *L'Art du XX Siècle. 1900-1993*. Citadelles et Mazenod, Paris, 1996.
- BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2000.
- BRÉCHON, René, *Le Surréalisme*, Armand Colin, Paris, 1971.
- BRETON, André, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1969.
- BRETON, André, *Position Politique du Surréalisme*, Editions Pauvert, Paris, 1991.
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peintura*, Edition Definitive, Gallimard, Paris, 1965.
- BRETON, André e ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire Abregé ndu Surréalisme*, (1939), col. Rien de Commun, Librairie José Corti, Paris, 2005.
- BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), *L'Art du XX Siècle. Dictionnaire de Peinture et de Sculpture*, Larousse, Paris, 1991.
- BREUILLE, Jean-Philippe, CHASTEL, André, ANKER, Valentina, et al., *Dictionnaire des Courants Picturaux. Du Moyen Âge à nos Jours*, col. Essentiels, Ed. Larousse, Paris, 1990.
- BREUILLE, Jean-Philippe, *l'Art du XXe Siècle. Dictionnaire de Peinture et Sculpture*, Éditions Larousse, Paris, 1981.
- CABANNE, Pierre, *Le Siècle de Picasso*, Col. Essais, Folio, Paris, 1992.
- CABANNE, Pierre, *O Cubismo*, Rés-Editora, Porto, 1992.
- CARRASSAT, Patrícia Fride R., MARCADÉ, Isabelle, *Os Movimentos na Pintura*, col. Compreender e Identificar, Círculo de Leitores, Lisboa, 2001.
- CARROUGES, M., *André Breton et les Données Fundamentales du Surréalisme*, Collection «Les essais», XLIII, Réédition Collection Idées, Gallimard, Paris, 1950.
- CASTRE, Victor, *Le Drame du Surréalisme*, Éditions du Temps, Paris, 1963.
- CASTRE, Victor, *The Surrealism*, Yale University , New-Haven, 1964.
- CAUQUELIN, Anne, *A Arte Contemporânea*, Rés Editora, Porto, 1992.
- CAUQUELIN, Anne, *Petit Traité d'Art Contemporaine*, Éditions du Seuil, Paris VI, 1996.
- CELANT, Germano, *Arte Povera*, col. Di Arte Contemporanea, Torino, 1989.
- CESARINY DE VASCONCELOS, Mário (org. antologia), *Surrealismo/Abjeccionismo* (1963), Editora Minotauro, Lisboa, 1992.
- CESARINY DE VASCONCELOS, Mário, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.
- CHARMET, Raymond, *Dictionnaire de L'Art Contemporain*, Librairie Larousse, Paris, 1965.
- CHAVOT, Pierre, *ABCedário do Surrealismo (2001)*, Ed Público/Flammarion, Lisboa, 2003.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, *História da Arte. Últimas Vanguardas*, Editorial Planeta, Barcelona, 1994.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, *Las Claves de las Vanguardas Artísticas en el Siglo XX*, Col. Las Claves del Arte, Editorial Labor, Barcelona, 1990.

CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, *Las Claves del Dadaísmo*, Editorial Labor, Barcelona, 1990.

CLANCIER, Georges-Emanuel, *De Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1959.

CLAIR, Jean, *Du Surréalisme: Considere dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournants. Contribution a une histoire de l'insense*, Gallimard, Paris, 2003.

COLAS-ADLER, Maria Hélène e FERRER, Mathilde, *Groupes, Mouvements, Tendances de L'Art Contemporain depuis 1945*, École Nationale Supérieure des Beaux- Arts, Paris, 1990.

CORK, Richard, GEE, Becky, KING, Carol, LARCHBOURNE, Louise, RITTER, Frank, Baser, Helena, et al., *ART, the whole story*, Thames & Hudson, London, 2011.

CORREDOR-MATTEOS, José, *A Pintura no Século XX*, Salvat Ed. do Brasil, Rio de Janeiro, 1981.

COTTINGTON, David, *Cubismo*, col. Movmts. Arte Contemporânea 2, Ed. Presença, Lisboa, 2000.

COUTTS-SMITH, Kenneth, *Dada*, Studio Vista, 1970.

DACHY, Marc, *Archives Dada*, Editorial Hazan, Paris, 2005.

*Dada*, Catalogue du Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Beaubourg, Paris, 2004.

*DaDa, Dada. 1916-1966. Documentação sobre o movimento dadaísta internacional*, catálogo exposição do Goethe-Institut, Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

*Dada – The Dada Painters ans Poets*, R. Motherwell, New-York, 1951.

DANCHIN, Laurent, *L'Art Brut et Compagnie. La face cachée de l'art contemporain*, Hale Saint-Pierre, La Différence, Paris, 1995.

DE Chirico, Giorgio, *Sur l'Art Metaphisique*, Valori Plastici, Roma, 1919.

DE FUSCO, Renato, *História da Arte Contemporânea*, (1988), Editorial Presença, Lisboa, 1992.

DENVIR, Bernard, *El Fauvismo y El Expressionismo*, Editorial Labor, 2ª. Edição, Barcelona, 1984.

DIEHL, G., *La Peinture Moderne dans le Monde*, Ufficipress S. A., Lugano, 1966.

DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1976.

DRAGUET, Michel, *Chronologie de l'Art du XXme Siècle*, Flammarion, Paris, 1997.

DUBUFFET, Jean, *Asfixiante Cultura*, Les Éditions du Minuit (1968), Fim de Século, Lisboa, 2005.

DUBUFFET, Jean, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949.

DUCHAMP, Marcel, *Marchand du Sel. La Psychiatrie devant le Surréalisme*, H Ey, Paris, 1948.

DUPLESSIN, J., *Le Surréalisme*, Col. Que sais Je?, PUF, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

DUPUIS, Jules-François (pseudónimo de Raoul Vaneigem), *História Desenvolta do Surrealismo*, (1ª edç. 1979), Edições Antígona, Lisboa, 2000.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard, *Le Surrealisme, Théories, Thèmes, Techniques*, col. Thèmes et Textes, Librairie Larousse, Paris, 1972.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard, *O Surrealismo*, Almedina, Coimbra, 1976.

DUROZOI, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Hazan, Paris, 2005.

DUROZOI, Gérard, *History of the Surrealist Movement*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005.

ECO, Umberto, et al., *Os Movimentos POP*, Biblioteca Salvat de Grandes Temaz, Editôra Salvat do Brasil, Rio de Janeiro, 1979.

ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Taschen, Köln, 2005.

ELGER, Dietmar, *Expressionism*, Benedikt Taschen, Köln, 1991.

ELGER, Dietmar, SCHWITTERS, Bengt et al., *Furor Dada (Coleção Ernest Schwitters, The Fervour of Dada)*, Museu do Chiado, Edição IPM, Lisboa, 1999.

ELUARD, Paul, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, A. R. Barr, MoMA, Nova Iorque 1977.

EVERITT, Anthony, *El Expressionismo Abstracto*, Editorial Labor, Barcelona, 1984.

FAURE, Ellie, *A Arte Moderna*, Martins Fontes, S. Paulo.

FERRARI, Sílvia, *Guia de História da Arte Contemporânea*, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

FERRER, Mathilde et al., *Groupes, Mouvements, Tendances de l'Art Contemporain depuis 1945*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1990.

FERRER, Mathilde et al., *Tendances de l'Art Contemporain*, ENSBA, Paris 1991.

FERRIER, J-L, LE PICHON, Y, HULTEN, P, et al., *L'Aventure de l'Art au XXe Siècle*, Chêne. Hachette, Éditions du Chêne, Hachette Livre, Paris, 1995.

FORTINI, Franco, *O Movimento Surrealista*, Editorial Presença, Lisboa, 1965. Reedição de 2003.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX. 1911-1961*, Bertrand Ed., Lisboa, 1991.

FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 2ª Edição, 1983.

FRANÇA, José-Augusto, *Balanço do Surrealismo em Portugal*, Col. Ensaio, Ática, Lisboa, 1980.

GAFFÉ, René, *Peinture à travers le Dada et le Surréalisme*, Editions des Artists, Bruxelles, 1952.

GANTEFÜHRER-TRIER, Anne, *Cubismo*, Taschen, Köln, 2005.

GING-TCHEN, Adelaide, *A Aventura Surrealista*, Ed Colibri, Lisboa, 2001.

GOLDMSTOCK, Igor, *L Art Totalitaire: Union Soviétique, III Reich. Italie Fasciste. Chine*, Éditions Carré, Paris, 1991.

GONÇALVES, Rui-Mário e SILVA DIAS, Francisco da, *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal. 1974-1984*, Nosso Mundo, Editorial Caminho, Lisboa, 1985.

GONÇALVES, Rui-Mário, *Pintura e Escultura em Portugal. 1940-1980*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 3ª Edição, 1991.

GONZÁLEZ, António Manuel, *Las Claves del Arte, Últimas Tendências, Como Identificarlas*, Planeta, Madrid, 1981, Labor, Barcelona, 1989.

GROSENICK, Uta, RIEMSCHEIDER, Burkhard, *Art Now*, Taschen, Köln, 2005.

HELD, René R., *Surréalisme et Surrealité*, Col. L'Oeil du Psychanalyste, Petit Bibliothèque Payot, Payot, Paris, 1968.

HESS, Barbara, *Expressionismo Abstracto*, Taschen, Köln, 2005.

HESS, Walter, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, Editorial Livros do Brasil, Lisboa, 1957.

HOBBSAWM, Eric, *Declínio e Queda das Vanguardas do Século XX*, Campo de Letras, Porto, 2001.

HOFSTATTER, Hans H., *Arte Moderna, Pintura, Gravura e Desenho*, Editorial Verbo, Lisboa, 1984.

HONNEF, Klaus, *Arte Contemporânea. Anos 70, 80, 90*, Benedikt Taschen, Lisboa, 1992.

HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Köln, 1988.

HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Taschen, Köln, 2005.

HUERTAS-LOBO, J., *História Contemporânea das Artes Visuais*, Livros Horizonte, Lisboa, 1981.

HUMPHREYS, Richard, *Futurismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surrealismo*, Taschen, Köln, 2005.

- KRAUSS, Rosalind E., *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Éditions Cambridge University, Cambridge, 1989.
- KRAUSS, Rosalind, MICHELSON, Annette, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamim H. D., FOSTER, Hal, HOLLIER, Denis, KOLBOWSKI, Silvia, *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999.
- KYRON, A., *Le Surréalisme au Cinéma*, Le Terrain Vague, Paris, 1963.
- KUSPIT, Donald, *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2004.
- JEAN, Marcel e MEZEL, Lepad, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
- LARGE, Alix, *L'Esprit Libertaire du Surréalisme*, Atelier de Création Libertaire, Lyon, 1999.
- LASSALE, Hélène, *A Arte no Século XX, de 1900 à Segunda Guerra Mundial*, col. A Gramática dos Estilos, Edições 70, Lisboa, 1987.
- LASSALE, Hélène, *A Arte no Século XX, do pós-guerra a Beaubourg*, 2º volm.s, col. A Gramática dos Estilos, Edições 70, Lisboa, 1987.
- LEMAITRE, M., *Le Théâtre Dadaïste et Surréaliste*, Centre de Créativité, Paris, 1967.
- LEMOINE, Serge, *Dada*, Hazan, Paris, 2005.
- LETHOREL-DAVIDOT, Pascal, *Nouveau Dictionnaire des Artistes Contemporains: Peintres, Sculpteurs, Actionistes, Vidéastes, Installateurs, Artistes Multimedia, Performers*, Col. Comprendre e Reconnaître, Paris, 2004.
- LIPPARD, Lucy R., *A Arte Pop*, Ars Mundi. Movimentos e Escolas, Editorial Verbo, Lisboa, 1973.
- LIPPARD, Lucy R., ALLOWAY, Laurence, MARMER, Nancy, CALAS, Nicolas, *A Arte Pop*, Editorial Verbo, Lisboa, 1973.
- LISTA, Giovanni, *Dada. Libertin et Libertaire*, Ed l'Insolite, Paris, 2005.
- LISTA, Giovanni, LEMOINE, Serge e NAKOV, Andrei, *Les Avant-Gardes*, Fernand Hazan Éditeurs, Paris, 1991.
- LIVINGSTONE, Marco, *The Pop '60s*, CCB, 11Setº/17Novº1997, Ed. Ministério da Cultura, Centro Cultural de Belém, Coleção Berardo, Lisboa, 1997.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art Now*, Wellfleet Press, New Jersey, 1989.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art Tomorrow*, Terrail, Paris, 2002.
- MAGLIOZZI, Marielle, *Art Brut, Architectures Marginales*, Collection l'Écarlate, Éditions l'Harmattan, Paris, 1996.
- MAILLARD, Robert et al., *Dicionário da Pintura Moderna*, Hemus, São Paulo, 1981.
- MAISON ROUGE, Isabelle de la, *A Arte Contemporânea*, Editorial Inquérito, Lisboa, 2003.
- MALPAS, James, *Realismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2000.
- MANGEOT, G., *Histoire du Surréalisme*, Schaerbeck, Bruxelles, 1948.
- MARTIN, Sylvia, *Futurismo*, Taschen, Köln, 2005.
- MARTINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, col. Temas Portugueses, IN.CM – Imprensa Nacional. Casa da Moeda, lisnoa, 2005.
- MARX, William (dir.), *Les Arrière-Gardes au 20<sup>e</sup> Siècle*, P U F, Paris, 2005.
- McCARTHY, David, *Pop-Art*, Editorial Presença, Lisboa, 2002.



- MICHALSKI, Sergiusz, *New Objectivity. Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920s*, Taschen, Köln, 2003.
- MICHELI, Mario De, *As Vanguardas Artísticas*, Martins Fontes, São Paulo, 1991.
- MICHELI, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- MULLER, Joseph-Émile, *O Fauvismo*, Editorial Verbo, Lisboa, 1974.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme, Documents Surréalistes*, Collection «Pierres Vives», Réédition Collection «Points», Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- NASH, J. M., *El Cubismo, El Futurismo y el Constructivismo*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1983.
- NEWTON, Douglas, JONES; Julie, EZRA, KATE et al., *Arts Primitifs*, Librairie Gründ, Paris, 1989.
- NOGUEIRA, Isabel, *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, Veja, Lisboa, m2007.
- OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Benedikt Taschen, Germany, 1991.
- OSTERWORLD, Tillman, *Pop-Art*, Benedikt Taschen, Berlin, 1989.
- PALAU I FABRE, Josep, *El Guernica de Picasso*, Ed. Blume, Barcelona, 1979.
- PALMER, Michael, *D'Ensor à Magritte*, La Bibliothèque des Arts, Colophon, Bruxelles, 1994.
- PARMESANI, Loredana, *Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools and Tendencies. 1900-2000*, Skira Editore/ Giò Marconi, Milano, 2000.
- PASSERON, R., *Le Surréalisme*, Le Livre de Poche, Paris, 1965.
- PASSERON, R., *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Le livre de Poche, Paris, 1968.
- PERLOFF, Marjorie, *O Movimento Futurista*, col. Texto & Arte 4, ed USP, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- PIERRE, José, *Le Surréalisme (Peinture)*, Col. L'Histoire de La Peinture, n° 21, Edition Rencontre, Paris, 1965.
- PIERRE, José, *Peinture Surréaliste. 1919-1939*, col. abc 102, Volm I, Fernand Hazan, Paris, 1971.
- PIERRE, José, *Peinture Surréaliste. 1940-1970*, col. abc 103, Volm II, Fernand Hazan, Paris, 1971.
- PIERRE, José, *Pop Art. Peintures. Sculptures*, col. abc 101, Fernand Hazan, Paris, 1971.
- PRENDEVILLE, Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, col. world of art, Thames & Hudson, London, 2000.
- RAYMOND, M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, Paris, 1940.
- READ, Herbert (org.), STANGOS, Nikos (rev.), et al., *Dicionário da Arte e dos Artistas*, Col. Lexis, Edições 70, Lisboa, 1990.
- RESTANY, Pierre, *Os Novos Realistas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada, Manifestes, Poèmes, Nouvelles, Articles, Projects, Théâtre, Cinéma, Chroniques*, Éditions Ivrea, Paris V, 1994.
- RICHTER, Hans, *Dada. Arte e Anti-Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- RICHTER, Hans, et al., *Dada. 1916-1966*, Fundação Calouste Gulbenkian/Instituto Alemão de Lisboa, Lisboa, 1972.
- RIEMSCHNEIDER, Burkhard, GROSENICK, Uta, *Arte Actual*, Taschen, Köln, 2008.
- RUBIN, W., *Le Primitivisme dans l'Art du 20ème Siècle*, Flammarion, Paris 1988.
- SANDLER, Irving, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Icon Editions, Westview Press, Colorado, 1996.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Paris, 2005.

- SCHIRÒ, Luís Bensajadei, *O Futurismo Italiano. Estética. Ideologia. Fascismo*, col. Universitária, Editorial Caminho, Lisboa, 1999.
- SPROCCATI, Sandro (dir.), *Guia da História da Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- STERNER, Gabrielle, *Modernismos*, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1992.
- STREMMEL, Kerstin, *Realismo*, Taschen, Köln, 2005.
- TEIXEIRA, José de Monterroso, ESTRADA, Gerardo, LUQUE, Antonio, SUAREZ, Orlando S., et al., *Muralistas Mexicanos: os grandes mestres. Orozco. Rivera. Siqueiros*, Fundação das Descobertas, CCB, Centro Cultural de Belém, s/d (1994?).
- TESCH, Jürgen and HOLLMANN, Eckhard, *Icons of Art. The 20<sup>th</sup> century*, Verlag & Prestel, Munich, New York, 1997.
- THEVOZ, Michel, *L'Art Brut*, Skira, Genève, 1981.
- THOMSON, Belinda, *Pós-Impressionismo*, col. Movimentos de Arte Contemporânea 1, Editorial Presença, Lisboa, 1999.
- TZARA, Tristan, *Manifestos Dada, Sete*, Hiena Editora, Lisboa, 1987.
- TZARA, Tristan, *Le Surréalisme et L'Après-Guerre*, Nagel, Paris, 1947.
- VALIER, Dora, *Art, Anti-Art e Non Art*, L'Echoppe, Caen, 1936.
- VALKER, John A., *El Arte después del Pop*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- VICENS, Frances, TÀPIES, Antoni et al., *Arte Abstracta e Arte Figurativa*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Salvat Editora do Brasil, Rio de Janeiro, 1979.
- VIDAL, Carlos, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, Celta Editora, Oeiras, 2002.
- WALDBERG, Patrick, *Chemins du Surréalisme*, Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1965.
- WALDBERG, Patrick, *Le Surréalisme*, Collection «le Gout de Notre Temps», Skein, Genève, 1962.
- WALDBERG, Patrick, *Les Initiateurs du Surréalisme*, 10/18, Unesco, Paris, 1969.
- WALTHER, Inigo F., RUHRBERG, K., FRICKE, Ch., *A Arte do Século XX*, Taschen, Köln, 2007.
- WILSON, Simon, *El Arte Pop*, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- WOLF, Norbert, *Expressionismo*, Taschen, Köln, 2005.

ARTISTAS. CONTRIBUTOS: ICONOGRÁFICOS. ICONOLÓGICOS. BIOGRÁFICOS.  
CRÍTICOS. AUTO-CRÍTICOS.

- ALEXANDRIAN, Saranne, *André Breton par lui-même*, Collection «Écrivains de Toujours», Editions du Seuil, Paris, 1971.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, et al., *António Quadros, O Sinaleiro das Pombas*, Catálogo da Exposição da Casa da Cerca (19/01 a 10/03/2002), Edição da Cooperativa Árvore, Porto, 2002.
- ARAGON, Louis, *La Peinture au Défi*, Galerie Goemans, Paris, 1930.
- ARASSE, Daniel, *Anselm Kiefer*, Ed..., Paris, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf, *El Guernica de Picasso, Génesis de una Pintura*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1981.
- AUDOIN, Philippe, *André Breton*, Collection «Bibliothèque Idéale», Gallimard, Paris, 1950.
- BARTHES, Roland, BONITO-OLIVA, Achille, FERRARI, Corina, PORZI, Francesco, *Arcimboldo*, Francisco Maria Ricci, Milano, 1987.

BECKS-MALORNY, Ulrike, *James Ensor, as máscaras, o mar e a morte*, Taschen, Köln, 2000.

BERNADAC, Marie-Laure, BOUCHET, Paule du, *Picasso, o sábio e o louco*, col. Descobrir Artes, Quimera Editores, Lisboa, 2003.

BIANCONI, Piero, *Brueghel*, Editorial o Livro, Lisboa, 1979.

BISCHOFF, Ulrich, *Edvard Munch, 1864-1944, imagens de vida e de morte*, Taschen, Köln, 2000.

BOECK, Wilhelm, *Picasso – Dibujos*, Col. Comunicación Visual, Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

BOSING, Walter, *Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*, Benedikt Taschen, Köln, Lisboa, 1991.

BOSING, Walter, *Bosch, a obra de pintura*, Taschen, Köln, Lisboa, 2001.

BOSMAN, Anthony, *Bosch*, Gérard & C. p/ Marabout, Paris, 1962.

BRIGHTON, Andrew, KLIMOWSKI, Andrezj, *Picasso*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1998.

CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, col. debates/arte, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.

CARLO, M., FERRARI, C., LEVI, P., SIMONETTI, M., *Giorgio De Chirico*, Ed. ..., Milano, 1990.

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, *Balthus*, H. Klicakowski, New-York, s/d.

CASTELLI, Leo, *Jasper Johns*, H. Klicakowski, New-York, s/d.

CHABRUN, J. F., *Goya*, Editorial Verbo, Lisboa, 1974.

CHALUMEAU, Jean-Luc et al., «Bacon», *Opus International 68*, Ed. Georges Fall, London, 1978.

CHESNAY, Sylvie et al., *Botero*, Connaissance des Arts, Paris, 1993.

*Corps Crucifiés. Picasso. Bacon. Dix. De Kooning. Guttuso. Sutherland. Saura*, Paris, 1992.

CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, col. Arte et Artistes, Gallimard, Paris, 2000.

CRUZ, Amada, SMITH, Elizabeth A.T., JONES, Amelia, *Cindy Sherman. Rétrospective*, Thames & Hudson, London, 1997.

DAIX, Pierre, *Dictionnaire Picasso*, Éditions Robert Laffont, Paris, 2000.

DALI, Salvador, *La Conquête de l'Irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935.

DALI, Salvador, *La Vie Secrète de Salvador Dali*, La Table Ronde, paris, 1952.

DALI, Salvador, *Le Mythe Tragique de l'Angélu de Millet*, Ed. Allia, Paris, 2011.

DALI, Salvador, *La Fême Visible*, Édition Surréaliste, Paris, 1930.

DAVIES, Hugh e YARD, Sally, *Bacon*, Abbeville Press, New York, London, Paris, 1986.

DE CROËS, Catherine et al., *Félicien Rops. 1833-1898*, Éditions Flammarion, Paris, 1985.

DE L'ECOTAIS, Emmanuelle, WARE, Kat., BRETON, André, *Man Ray*, Taschen, Köln, 2000.

DELEUZE, Gilles, Francis *Bacon: Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1981.

DI SAN LAZZARO, G., *Paul Klee*, Editorial Verbo, Lisboa, 1972.

DOMINO, Christophe, *Bacon, monstro da pintura*, Quimera Editores, Lisboa, 2003.

DORIVAL, Bernard, *Rouault*, Flammarion, Paris, 1992.

DUSINBERRE, Deke, *Orlan. Carnaval Art*, Flammarion, Paris, 2004.

DUPUY, Karin, *Arnulf Reiner*, Catálogo da Exposição, Fundação de Serralves, Porto, 1993.

EMMERLING, Leonhard, *Jackson Pollock. 1912-1956*, Taschen, Köln, 2004.

EMMERLING, Leonhard, *Jean-Michel Basquiat. 1960-1988*, Taschen, Köln, 1004.

ERNST, Max, «Au-de-lá de la peinture», *Cahiers d'Art*, numero special, Paris, 1966.

ERNST, Max, *Écritures*, Col. Point du Jour, Gallimard, Paris, 1970.

FIEDL, Gottfried-*Gustav Klimt 1862-1918*, Benedikt Taschen, Lisboa, 1992.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Bosch ou o Visionário Integral*, Chaves Ferreira, Lisboa, 1994.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Millarés*, Éditions Cercle d Art, Paris, 1991.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Bosch ou o "Visionário Integral"*, Chaves Ferreira, Lisboa, 1994.  
 GARCIA-BERMEJO, José Maria (dir.), *Andy Warhol; Botero; De Chirico. 1888-1978; Dubuffet; Juan Miró. 1893-1983; Kirchner; Kokoschka. 1886-1980; Magritte; Marcel Duchamp. 1887-1968; Matisse. 1869-1954; Max Beckmann; Max Ernst. 1891-1976; Modigliani; Munch. 1863-1944; Paul Klee; Picabia; Picasso. 1881-1973; Bacon, 1909-1992; Marc Chagall. 1887-1985; Tàpies; Tom Wesselmann; Wilfredo Lam*, Globus, Lisboa, 1994/1996.  
 GARCIA-BERMEJO, José Maria (dir.), *Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1994.  
 GILOT, Françoise e Lake, Carlton, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, Paris, 1965.  
 GOVAN, M., *The Minotaur & The Light - Sources of Picasso*, W. C. Museum of Art, London, 1985.  
 GUIGON, Emmanuel, *Antoni Saura: crucifixions/crucifixions*, Catálogo Exposición, Madrid, 2002.  
 HADEN, Anthony e MUTHESIUS, Angelika, *Jeff Koons*, Benedikt Taschen, Köln, 1992.  
 HAGEN, Rainer e Rose-Marie, *Bruegel. A obra de pintura*, Taschen, Köln, Lisboa, 2004.  
 HANSTEIN, Mariana, *Fernando Botero*, Taschen, Köln, 2004.  
 HENDRICKSON, Janis, *Roy Lichtenstein*, Taschen, Köln, 2001.  
 HOLZHEY, Magdalena, *Giorgio De Chirico. 1888-1978. O Mito Moderno*, Taschen, Köln, 2006.  
 HONNEF, Klaus, *Andy Warhol. 1928-19, A Comercialização da Arte*, Taschen, Germany, 1992.  
 JAFFÉ, Hans L., *Pablo Picasso*, Nauta, Barcelona, 1980.  
 JANSSENS, James, *Ensor*, Flammarion, Paris, 1990.  
 LE CLÉZIO, J. M. G., *Diego & Frida*, Relógio de Água, Porto.  
 KARCHER, Eva, *Dix*, Taschen, Köln, 2003.  
 KETTENMANN, Andrea, *Diego Rivera*, Taschen, Köln, 2001.  
 KRANZFELDER, Ivo, *George Grosz. 1893-1959*, Taschen, Köln, 2004.  
 KRIEGESKORTE, Werner, *Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593, Um Mágico Maneirista*, Benedikt Taschen, Köln, Lisboa, 1993.  
 KRYSTOF, Doris, *Modigliani*, Taschen, Köln, 1996.  
 LAKE, Carlton, GILOT, Françoise, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, Paris, 1965.  
 LAMBERT, Jean-Clarence, *Karel Appel. Oeuvres sur papier*, Ed..., Paris, 1988.  
 LAPA, Pedro, MARCONI, Giorgio, et al., *Man Ray*, Museu do Chiado, Edição IPM, Lisboa, 2000.  
 LARKIN, David, *Magritte*, Ballantines Books, New York, 1972.  
 LASCAULT, Gilbert, Mathey, François et al., *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*. Catálogo-Exposição. Portugal 1989-1990, Fundación Juan March, Madrid, 1989.  
 LE BOT, Marc, «Vellikovic», *Opus International 69*, Editions Georges Fall, London, 1978.  
 LE CLÉZIO, J. M. G., *Diego & Frida*, Relógio de Água, Porto.  
 LEGRAND, Francine-Claire, *Ensor*, Bruxelles, 1990.  
 LEIRIS, Michael, *Bacon, Le Hors-la-loi*, Paris, 1989.  
 LEIRIS, Michel, *Francis Bacon ou la brutalité du fait, suivi de cinq lettres inédites de Michel Leiris à Francis Bacon sur le Réalisme*, L'École de Lettres, Paris, 1996.  
 LINFERT, Carl, *Hieronymus Bosch*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, London, 2003.

MACEDO, Ana Gabriela, *Paula Rego e o Poder da Visão*, Cotovia, Lisboa, 2010.

MADDOX, Conroy, *Salvador Dali 1909-1989*, Benedikt Taschen, Lisboa, 1990.

MAILLARD, Robert e ELGAR, Frank, *Picasso*, Editorial Verbo, Lisboa, 1974.

MARRERO, Vicente, *Picasso y el Monstruo*, Ed. de la Universidad Complutense, Madrid, 1986.

MASON, Rainer-Michael, *Antoni Saura*, Centre Julio Gonzalez, Madrid.

MAYER, Marc (dir.), *Basquiat*, Museum of Fine Arts, Boston, Flammarion, Paris, 2005.

MAZZANTI, Anna, *Niki de Saint Phalle. The Tarot Garden*, Charta, Milano, 1998.

MEURIS, Jacques, *Magritte, 1898-1967*, Benedikt Taschen, Lisboa, 1993.

MICHALSKI, Sergiusz, *New Objectivity*, Taschen, Köln, 1994.

MINK, Janis, *Marcel Duchamp. 1887-1968. A Arte como Contra Arte*, Taschen, Köln, 2000.

MINK, Janis, *Joan Miró, 1893-1983*, Benedikt Taschen, Köln, 1996.

MIRÓ, Juan Puny et, LOLIVIER, Gloria, *Miró, o pintor das estrelas*, Quimera, Lisboa, 2003.

MOUQUIN, Sophie e BARBILLON, Claire, *Écrire la Sculpture. De l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Citadelle et Mazenod, Paris, 2011.

NÉRET, Gilles, *Gustav Klimt. 1862 - 1918*, Benedikt Taschen, Colónia, Lisboa, 1994.

NÉRET, Gilles, *Salvador Dali, 1904-1989*, Taschen, Köln, 2000.

NÉRET, Gilles, *Balthus. Balthasar Klossowski de Rola. O Rei dos Gatos*, Taschen, Köln, 2004.

NOVILLO, Alvaro Martinez et al., *Picasso 1881-1973. Exposición Antológica, Catálogo do Centenário*, Ministério da Cultura, Museo Picasso, Barcelona, 1981.

PALAU Y FABRE, Josep, *El Guernica de Picasso*, Editorial Blume, Barcelona, 1979.

PAQUET, Marcel, *Dubuffet*, col. L'Art du Livre, Nef Casterman, Paris, 1988.

PAQUET, Marcel, *René Magritte, 1898 -1967, o pensamento tornado visível*, Taschen, Köln, 1995.

PARTSCH, Susanna, *Paul Klee*, Benedikt Taschen, Lisboa, 1992.

PENROSE, Roland, *Miró*, Editorial Verbo, Lisboa, 1983.

PEREIRA, Paulo et al., *As Tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*, Electa, Lisboa, 1994.

PERNES, Fernando e Vilanova, Isabel, *Arnulf Rainer. Obras Recentes*, F. de Serralves, Porto, 1993.

PICASSO, Pablo, *Picasso por Picasso. Os artistas falam de si próprios* (coord. de Rachel Barnes), Dinalivro, Lisboa, 1993.

RAND, Harry, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen, London, 1992.

READ, Herbert (org.), STANGOS, Nikos (rev.), et al., *Dicionário da Arte e dos Artistas*, Col. Lexis, Edições 70, Lisboa, 1990.

RESTANY, Pierre, *Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*, Taschen, Köln, 2002.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dejá Jadis*, J.T. Paurest, Paris, 1958.

RICHARDSON, John, *Sacred Monsters, Sacred Masters: Beaton, Capote, Dali, Picasso, Freud, Warhol and More*, Jonathan Cape, London, 2001.

SCHMID, Wieland, *Francis Bacon*, Prestel, London, 2006.

SENTENAIRE, Louis, *René Magritte*, De Rache, Bruxelles, 1965.

SHANES, Eric, *Dali*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

SMEE, Sebastian, *Lucian Freud (1996-2005)*, Éditions de la Martinière, Paris, 2005.

SMEE, Sebastian, BERNARD, Bruce et al. *Freud at Work*, Éditions Jonathan Cape, London, 2006.

SPIELER, Reinhard, *Beckmann*, Taschen, Köln, 2003.

STEINER, Reinhard, *Schiele 1890-1918. A alma nocturna do artista*, Taschen, Lisboa, 1993.

SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, Tames and Hudson, Oxford, 1993.

TABUCCHI, António, *As Tentações (um pintor – Hieronymus Bosch; um escritor – Antonio Tabucchi)*, Círculo de Leitores, Quetzal Editores, Lisboa, 1989.

TABUCCHI, Antonio, *As Tentações. Hieronymus Bosch*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1989.

TUCHMANN, Dunow, PERIS, J., *Soutine*, Taschen, Köln, 1996.

WALDBERG, Patrick, *Ernst*, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1975.

WALTHER, Ingo F. e METZGER, Rainer, *Marc Chagall 1887-1985*, Taschen, Lisboa, 1991.

WALTHER, Ingo F., *Picasso. Génius of the Century*, Benedikt Taschen, Köln, 1986.

ZERVOS, Christian, *Pablo Picasso, 189-1973, Catalogue Raisonné*, 33volumes, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1949-1986.

## CRÍTICA DA CULTURA. FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, Cotovia, Lisboa, 2006.

AGOSTINVS AVRELIOS, Stº Agostinho, *Confissões*, col. Estudos Gerais. Série Universitária. Clássicos de Filosofia, IN.CM, Imprensa Nacional, Lisboa, 2001.

AKOUN, André, BERNARD, Michel, BONNAFONT, Claude, MOUSSEAU, Jacques, SCHAFFER, Herbert, *Os 10 grandes do inconsciente*, Editorial Verbo, Lisboa, 1979.

ALTHUSSER, Louis, *Ideologia e Aparelhos ideológicos do Estado*, Ed. Presença, Lisboa, 1974.

ALTHUSSER, Louis, *Sobre o Trabalho Teórico*, Editorial Presença, Lisboa, 1974.

ALTHUSSER, Louis, *A Filosofia e a Filosofia Espontânea dos Cientistas*, Biblioteca das Ciências Humanas, Editorial Presença, Lisboa, 1976.

ARNHEIM, Rudolph, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, 1974.

ARNHEIM, Rudolph, *O Poder do Centro*, Col. Arte & Comunicação 52, Edições 70, Lisboa, 1990.

ARNHEIM, Rudolph, *Para uma Psicologia da Arte: Ensaio, Arte e Entropia. Ensaio sobre a Desordem e a Ordem*, Dinalivro, Lisboa, 1997.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Freud e Nietzsche*, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

BABIN, Pierre, *Sigmund Freud, “um Trágico na era da Ciência”*, Quimera Editores, Lisboa, 2003.

BACHELARD, Gaston, *Filosofia do Não. Filosofia do Novo Espírito Científico*, Editorial Presença, Lisboa, 1976.

BACHELARD, Gaston, *A Epistemologia, O Saber da Filosofia*, Edições 70, Lisboa, 1981.

BACHELARD, Gaston, *A Psicanálise do Fogo*, Litoral Edições, Lisboa, 1994.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

BACHELARD, Gaston, *O Ar e os Sonhos (L'Air et les Songes, 1943)*, Martins Fontes, 2009.

BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, (1941), Hucitec, São Paulo, 2010.

BARRET, André, *Les Peintres du Fantastique*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1996.

BARTHES, Roland, *Mitologias*, Edições 70, Lisboa, 1978.

BARTHES, Roland, *O Sistema da Moda*, Edições 70, Lisboa, 1981.

- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Antígona, Lisboa, 1988.
- BERGSON, Henri, *O Riso. Ensaio sobre o significado do Cómico*, Guimarães Ed., Lisboa, 1993.
- BIAGGI, Vladimir, *Le Nihilisme*, col Corpus, Flammarion, Paris, 1998.
- BORGES, Jorge Luís, CASARES, Bioy, *O Livro do Céu e do Inferno*, Ed. Teorema, Lisboa, 2003.
- BORGES, Jorge Luís, *O Livro dos Seres Imaginários*, (*el libro de los seres imaginários*, 1968), Col.outras estórias, Editorial Teorema, Lisboa, 2005.
- BOULEAU, Charles, *La Geometrie Secrète des Peintres. Charpentés*, Éd. du Seuil, Paris, 1987.
- BOVEY, Alixe, *Monsters & Grotesques in Medieval Manuscripts*, Library Board, London, 2002.
- BRAUDILLARD, Jean, *A Troca Simbólica e a Morte*, col. a & c, edições 70, Lisboa, 1996.
- BRAUDILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água, Lisboa, 1991.
- CALABRESE, Omar, *A Idade Neo-Barrôca*, Edições 70 Lisboa, 1988.
- CAMILLE, Michael, *Les Gargouilles de Notre-Dame*, Éditions Alma, Paris, 2011.
- CAMUS, Albert, *O Homem Revoltado*, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.
- CAMUS, Albert, *O Mito do Sísifo, Ensaio sobre o Absurdo*, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.
- COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, Relógio de Água editores, Lisboa, 2000.
- COPLESTON, Frederick, *Nietzsche. Filósofo da Cultura*, Livraria Tavares Martins, Porto, 1979.
- DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes (A Construção do Cérebro Consciente)*, col. Forum da Ciência, 11ª edição, Publicações Europa-América, Lisboa, 1995.
- DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si (O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência)*, col. Forum da Ciência, Publicações Europa-América, Lisboa, 2000.
- DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Spinoza (As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir)*, col. Forum da Ciência, Lisboa, 2003.
- DAMÁSIO, António, *O Livro da Consciência (A Construção do Cérebro Consciente)*, col. Temas & Debates, Círculo de Leitores, Lisboa, 2010.
- DÉBÓRD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Ed. mobilis in mobile, Lisboa, 1991.
- DELAVAU, Céline, «Dessins des enfants et fantasmés d'artistes», *Cassandre*, nº57, Paris, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche e a Filosofia*, Rés (puf), Porto, s/d.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- DENIZEAU, Gérard, *Palais Idéal du Facteur Cheval*, Nouvelles Éditions Scala, Paris, 2011.
- DERRIDA, Jacques, *De um tom apocalíptico adoptado há pouca em filosofia*, Vega, Lisboa, 1997.
- DOUCET, Friedrich W., *A Psicanálise, Dicionário com exposição comparada de textos de Freud, Adler e Jung*, Editores Associados, Lisboa, 1974.
- DUBY, Georges, *Ano 1000 Ano 2000. No rasto dos nossos medos*, Editorial Teorema, Lisboa, 1997.
- DUCOS, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des Grotesques à la Renaissance*, The Warburg Institute University of London, London, 1969.
- DULAURE, Jacques-Antoine, *O culto do falo, nos antigos e nos modernos*, Hugin, Lisboa, 1998.
- ECO, Umberto, *A Vertigem das Listas*, Difel, Lisboa, 2009.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Difel, Lisboa, 1991.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989.
- FAYE, Jean-Pierre, *O Século das Ideologias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1998.
- FINK, Éugene, *A Filosofia de Nietzsche*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

- FINKIELKRAUT, Alain, *A Humanidade Perdida. Ensaio sobre o Século XX*, Ed. ASA, Porto, 1997.
- FOSTER, Hal, *El Retorno de lo Real*, Akal, Madrid, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Arqueologia do Saber*, (1969), Forense, Rio de Janeiro, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, (1966), Martins Fontes, São Paulo, 1981.
- FOUCAULT, Michel, *Theatrum Philosophicum. Nietzsche, Freud e Marx*, Landy, São Paulo, 2000.
- FRANK, Didier, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- FREUD, Sigmund, «Três Estudos sobre a Sexualidade», in *Exposição Comparada de Textos de Freud, Adler, Jung. Psicanálise*, Editores Associados, Unibolso, Lisboa, s/d.
- FREUD, Sigmund, *O Mal-Estar na Civilização*, Edição Relógio de Água, Lisboa, 2006.
- FREUD, Sigmund, *A Interpretação dos Sonhos*, Edição Relógio D'Água, Lisboa, 1007.
- FREUD, Sigmund, *Moisés e o Monoteísmo*, Edição Relógio D'Água, Lisboa, 2005.
- FROMM, Erich, *A Linguagem Esquecida*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983.
- FUKUYAMA, Francis, *O Fim da História e o Último Homem*, Gradiva, Lisboa, 1992.
- FUKUYAMA, Francis, *A Grande Ruptura. A Natureza Humana e a Reconstituição da Ordem Social*, Quetzal Editores, Lisboa, 2000.
- FUKUYAMA, Francis, *O Nosso Futuro Pós-Humano: Consequências da Revolução Biotecnológica*, Quetzal Editores, Lisboa, 2002.
- GOMBRICH, Ernest H., *El Legado de Apeles*, Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- GRANIER, Jean, *Nietzsche*, PUF, Paris, 1985.
- GREGORY, R. L., *A Psicologia da Visão. O Olho e o Cérebro*, World University Library, Biblioteca Universitária Inova, Editorial Inova Lmt<sup>a</sup>, Porto, s/d., e Zahar ed, Rio de Janeiro, 1979.
- GUERREIRO, F., *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Ed. Colibri, Lisboa, 2000.
- GUIRAUD, Pierre, *A Semiologia*, Biblioteca de Ciências Sociais, Editorial Presença, Lisboa, 1978.
- HOBBSAWN, Eric, *A Era das Revoluções*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.
- HOBBSAWN, Eric, *A Era dos Extremos. História Breve do Século XX*, Edit. Presença, Lisboa, 1996.
- HOLLINRAKE, Roger, *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*, Jorge Zahar Editores, Brasil, Rio de Janeiro, 1986.
- HUTCHEON, Linda, *Uma História da Paródia*, col. arte & comunicação, Edições 70, Lisboa, 2007.
- HYMAN, Timothy e MALBERT, L., *Carnavalesque*, N. T. E., City Art Centre, Edinburg, 2000.
- JAKOBSON, Roman, e MARTINET, André, *Linguística e Significação*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Editora Salvat do Brasil, Rio de Janeiro, 1979.
- JAKOBSON, Roman, *Semiologia, Poética, Epistemologia*, Edições Espaço, Braga, 1978.
- JOLY, Martine, *A Imagem e os Signos*, Edições 70, Lisboa, 2005.
- JUDT, Tony com SNYDER, Thimothy, *Pensar o Século XX*, Edições 70, Lisboa, 2012.
- JUNG, Carl Gustav, «Sobre o Inconsciente», in *Exposição Comparada de textos de Freud, Adler, Jung. Psicanálise*, Editores Associados, Unibolso, Lisboa, s/d.
- JUNG, Carl Gustav, *Memórias, Sonhos e Reflexões*, Nova Fronteira, Lisboa, 2006.
- JUNG, Carl Gustav, *O Homem e os seus Símbolos*, Nova Fronteira, Lisboa, 1996.
- JUNG, Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, Editora Vozes, Petrópolis, 2000.
- JUNG, Carl Gustav, *Psicologia do inconsciente*, Editora Vozes, Petrópolis, 1995.



- KAPPLER, Claude, *Monstros, Demónios e Encantamentos no Fim da Idade Média*, Dinalivro, Lisboa, 2001.
- KOFFKA, Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1935.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, Conde de, *Cantos de Maldoror*, Moraes Editores, Lisboa, 1969.
- LECOTEUX, Claude, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de La Sorbonne, Paris, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *A Era do Vazio*, Relógio d'Água, Lisboa 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Felicidade Paradoxal. Ensaio sobre a Sociedade do Hiper-Consumo*, Edições 70, Lisboa, 2010.
- LYOTARD, Jean-François (1988), *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Novos Rumos, Editorial Estampa, Lisboa, 1997.
- MALRIEU, Philippe, *A Construção do Imaginário*, Instituto Piaget, Lisboa, 1996.
- MARSHALL-McLUHAN, Herbert, *A Galáxia de Gutenberg*, Edição da Universidade de São Paulo, USP, São-Paulo, 1969.
- MARSHALL-McLUHAN, Herbert, *O Meio é a Mensagem*, Grupo Edit Record, Rio de Janeiro, 1969.
- MARSHALL-McLUHAN, Herbert, *Guerra e Paz na Aldeia Global*, Grupo Editorial Record, Brasil, Rio de Janeiro, 1969.
- MARSHALL-McLUHAN, Herbert, et al., *Teoria da Imagem*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Editôra Salvat do Brasil, Rio de Janeiro, 1979.
- MARSHALL MAC-LUHAN, Herbert, *Compreender os Meios de Comunicação*, Edições Relógio d'Água, Lisboa, 2008.
- MARTINET, Jeanne, *Chaves para a Semiologia*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Sobre Literatura e Arte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1974.
- MESLIN, Michel, *Le merveilleux. L'Imaginaire et les croyances en Occident*, Bordas, Paris.
- MORENO, José, *Locos, enanos, negros e niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austria en la corte española desde 1563 a 1700*, Presencia, México, 1930.
- MORRIS, Desmond, *O Macaco Nu*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1989.
- MOSSEAU, J. e MOREAU, Pierre-François (dir.), *Dicionário do Inconsciente*, Verbo, Lisboa, 1994.
- MOUNTFIELD, David, *Greek and Roman Erotica*, Miller Graphics, Fribourg, Itália, 1982.
- MÜELLER, F. L., *Irracionalismo Contemporâneo: Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Adler, Jung, Sartre*, Editorial Ulisseia, Lisboa.
- MÜELLER, F. L., *L'Irrationalisme Contemporain*, Payot, Paris, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Assim Falava Zaratustra*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Da Retórica*, Passagens, Lisboa, 1995.
- ONFRAY, Michel, *A Potência de Existir*, Campo da Comunicação, Lisboa, 2007.
- PACIOLI DI BORGO, Luca, *La Divina Proportioni*, fac-simile, Ediciones Akal, Madrid, 1991.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Teorias da Arte, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.
- PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du Moyen Age*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.
- PEDOE, Dan, *La Geometria en la Arte*, Col. Punto Y Línea, Editorial Labor, Barcelona, s/d.
- ROBERT, Marthe, *A Revolução Psicanalítica*, Moraes Editores, Lisboa, 1976.
- ROMILLY, J., *La Tragédie Grecque*, puf, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978.
- SCHWANITZ, Dietrich, *Cultura*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 6ª edição, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter, *Crítica da Razão Cínica (Kritik der Zynischen Vernunft, 1983)*, Relógio d'Água, Lisboa, 2011.
- SLOTERDIJK, Peter, *O Estranhamento do Mundo*, Relógio d'Água, Lisboa, 2008.
- TANNER, Michael, *O Pensamento de Nietzsche*, Editorial Presença, Lisboa, 1997.
- TERRÉ-FORNACCIARI, Dominique, *As Sereias do Irracional*, Instituto Piaget, Lisboa, 1993.
- VATTIMO, Gianni, *As Aventuras da Diferença*, Edições 70, Lisboa 1988.
- VATTIMO, Gianni, *Introdução a Nietzsche*, Editorial Presença, Lisboa, 1985.
- VINCI, Leonardo da, *Bestiário, Fábulas e Outros Escritos*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1995.
- VINCI, Leonardo da, *Esriptos Literarios y Filosoficos*, M. Aguilar, Madrid, 1930.
- VINCI, Leonardo da, *Textes Choisis. Pensées, Théories, Préceptes, Fables et Facéties*, Société du Mercure de France, Paris, 1908.
- WAHL, J., *As Filosofias da Existência*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1962.
- WEYLAND, Miriam, *Una Nueva Imagem del Hombre - A través de Nietzsche e Freud*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1953.

