

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS
Publicação anual do Instituto de História e Teoria das Ideias
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Vol. 32 – 2011

ANTIGOS DIRECTORES:

J. S. da Silva Dias (fundador), Manuel Augusto Rodrigues, Luís Reis Torgal

DIRECTOR:

Fernando Catroga

SECRETÁRIOS DE Direcção:

Isabel Nobre Vargues e Maria Manuela Tavares Ribeiro

CONSELHO DE REDACÇÃO:

Amadeu Carvalho Homem, Ana Cristina Araújo,
Ana Leonor Pereira, António Resende de Oliveira, Fernando Catroga,
Isabel Ferreira da Mota, Isabel Nobre Vargues, João Gouveia Monteiro,
Joaquim Ramos de Carvalho, José Antunes, José Pedro Paiva,
Luís Reis Torgal, Manuel Augusto Rodrigues, Maria Manuela Tavares Ribeiro,
Rui Bebian, Rui Cunha Martins, Vítor Neto

ADMINISTRAÇÃO:

Isabel Ferreira da Mota e Maria do Rosário Azenha

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA DESTE NÚMERO:

Fernando Catroga

COORDENAÇÃO TÉCNICA:

Maria do Rosário Azenha

CAPA:

João Bicker

ILUSTRAÇÃO:

Desenho de Júlio. Aguarela e tinta da china sobre papel, 1978.
Série *Poeta*. Col. particular
Fotografia de Sérgio Azenha

COMPOSIÇÃO:

Pedro Bandeira

IMPRESSÃO:

Artipol

DEPÓSITO LEGAL:

nº 67998/93

ISSN:

0870-0958

DISTRIBUIÇÃO:

Almedina

A correspondência relativa a colaboração, pedidos de permuta,
oferta de publicações, assinaturas, etc., deve ser dirigida ao

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
Faculdade de Letras – 3004-530 Coimbra Telef. 239 859 900
Fax: 239 836 733 E-mail: ihti@fl.uc.pt

NOTA DE APRESENTAÇÃO

ARTES

O tema do presente número da *Revista de História das Ideias* afirmou-se por si mesma. É o facto de as disciplinas curriculares da Faculdade de Letras terem ligado esta publicação ao DHA. A isto atribui-se a convicção de que chegado à hora de divulgar as múltiplas manifestações do conceito de Artes. Não entenda ninguém-nos nessa tarefa sem quaisquer propósitos de cura historicista, mas com a consciência de que o resultado final, apesar de inevitavelmente fragmentado, cumprirá o seu papel se suscitar reflexões e desenvolvimentos sobre algo que nos interrogará sempre como o enigma do estágio.

Qualquer definição de Arte nunca deixará de implicar os limites que a História, a Jurisprudência, a Filosofia e a praxis impõem. Porém, será também a partir desses confines que ela emerge na sua mais bela definição: a Arte como acção demiúrgica. Assumidamente polifónica e amplexiva, o fenómeno artístico congrega as constantes e tensionais do totipotismo do Homem, obrigando ao confronto heráldico — e mais dialéctico do que formalmente se admite — entre o particular e o universal, o belo e o feio, a revolução e a contra-revolução, a tradição e a vanguardia. É no vazio do espaço que o tempo se faz arte, por isso a sua objectivação permite ser salvaguardada por uma reconhecida vocação para o grand, como se o prolongamento da vida, descobrindo-se em artefactos, matérias, quadros e céus, retirasse esse o direito à conservação eterna. A especificidade da arte é, desta feita, a sua própria linguagem.

Nem sempre assim foi. Hereditária da técnica grega, as artes liberais revelaram-se como manipulação sobre as coisas e sobre os homens e como saber

Apoio:



FACULDADE
DE LETRAS



ARTE, HISTÓRIA DA ARTE E HISTORIOGRAFIA ARTÍSTICA

A inteligibilidade do mundo e dos objectos extrai-se a partir da pretensão da sua descodificação pela palavra. A fragilidade deste percurso expõe-se, por seu turno, na consciência da imprevisibilidade dos objectos de análise bem como do carácter oscilatório das ferramentas operativas em acção. Nesta relação feita de ambiguidade e incerteza, os historiadores foram reivindicando um estatuto de cientificidade fundado na ilusão de “rigor”, “objectividade”, “isenção” ou “distância”. No complexo processo de construção de conhecimento, pode dizer-se que existem três categorias em interacção: o “objecto”, a estrutura (orgânica) de ponderação e a palavra (escrita ou oral). Na realidade, e sem avançar pelos mecanismos (igualmente escorregadios) da comunicação, é evidente a percepção da “contaminação” entre o objectivo e o subjectivo e a eliminação da “independência” discursiva; de tal modo que o subjectivo se infiltra no objectivo (e vice-versa) e o “real” se confunde com a “ficção”. A palavra, “a mais alta intensificação da configuração que é possível à humanidade para a configuração do seu mundo e do seu destino, cuja grande sílaba final se chama morte e cuja esperança é Deus”⁽¹⁾, de aparente conotação inviolável e suposto invólucro de uma realidade descodificada, constitui-se como uma das ferramentas mais armadilhadas no culminar de um percurso, todo ele contaminado por afeição, indiferença, desconhecimento de uma “totalidade”, manipulação

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/CEAUCP.

⁽¹⁾ Hans-Georg Gadamer, *Elogio da Teoria*, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 17.

de informações... O carácter volátil da palavra materializa-se no patamar da diferença de percepção e não necessita de ser realçado. É assim que ao historiador se exige a vigilância permanente, sobre si próprio e sobre uma “realidade” observada. E é assim, em suma, que a historiografia, no manejo experiente e disciplinado de métodos de trabalho e perspectivas de análise considerados adequados ao processo, se posiciona na mais firme possibilidade do conhecimento⁽²⁾, ao mesmo tempo que constrói também os potenciais da sua perigosidade. A “realidade” transforma-se, deste modo, no alvo mais ambicionado de uma cadeia montada e simultaneamente capaz de desencadear uma acção conjunta de mecanismos onde o domínio da palavra (com a importância que já lhe reconhecia o estruturalismo) assume uma espécie de tutela direccionada para a suposta resolução dos problemas levantados.

As artes, inscritas no curioso patamar a que Karl Popper designou como “mundo 3”⁽³⁾, revestem-se de particular significado para um processo que implica e exige a prática historiográfica. A abordagem que veicula, ainda hoje, a ideia (extraída do pensamento de Schopenhauer) que as artes (como a moral) adquirem uma dimensão redentora face aos negros territórios da Natureza e do Homem (porque posicionadas no campo do desinteresse e do alheamento às condições materiais envolventes) obriga agora a um inevitável reposicionamento. De categoria “puramente espiritual” que acompanhava, no século XIX, a euforia burguesa que desembocava nos salões, nos teatros, nos passeios públicos ou, enfim, na descoberta do Património, as artes desenvolveram um

⁽²⁾ Conhecimento que, para Karl Popper, “parte de problemas e desemboca em problemas”, Karl Popper, *O Conhecimento e o Problema Corpo-Mente*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 26. No mesmo sentido vai Gadamer, ao proclamar que o “saber e a ciência da modernidade declararam-se cabalmente partidários da forma da pergunta que a si mesma se ultrapassa, dos enigmas e da questionabilidade que está sempre a gerar-se, na medida em que estas palavras adoptaram o eco da inquirição que permanentemente se supera a si própria em perguntas ulteriores”, Hans-Georg Gadamer, *Elogio da Teoria*, p. 19.

⁽³⁾ Distinguindo-se do “mundo 1” (dos corpos físicos e dos seus estados físicos e fisiológicos) e do “mundo 2” (dos estados mentais), o “mundo 3” aparece como o “mundo dos produtos da mente humana. Por vezes estes produtos são coisas físicas, tais como as esculturas, pinturas, desenhos e construções de Miguel Ângelo”, Karl Popper, *O Conhecimento...*, p. 19.

dinamismo imparável que a historiografia tentou seguir, socorrendo-se de renovadas e mais amplas ferramentas de análise.

De artista-pensador à maneira vasariana do século XVI, o historiador foi-se desvinculando da execução artística e criou uma profissão. O artista pode demitir-se da racionalização de um processo complexo em que está envolvido; o historiador não pode prescindir da observação crítica dos objectos, das condições “materiais” da sua fabricação, do conjunto de referenciais presentes ou de um contexto. Sobretudo a partir do século XIX, o historiador reivindicou (não sozinho) essa chancela da inteligibilidade do mundo fazendo interferir no seu percurso crítico os ingredientes necessários à descodificação, tanto da matéria plástica como de uma situação envolvente que a promoveu e estimulou.

O problema do contexto não é de fácil resolução. Popper identificou o “mito do contexto”⁽⁴⁾ para afirmar a possibilidade de construção científica em situações que implicam a distância cultural e o respectivo domínio e familiaridade com diferente “textura intelectual”⁽⁵⁾. Ultrapassando os postulados kantianos da ininteligibilidade do *em si* das coisas, resulta daqui que a interpretação é válida e útil, se bem que fundada em argumentação que transporte consigo o subjectivo e o falível. A partir do momento em que se assume que os objectos (artísticos ou não) não são “entidades puras” e isoladas, o “contexto” transforma-se numa inevitabilidade que se cola à ânsia de decifração do mundo com os objectos que dele fazem parte. Em 1934, Carl Einstein já tinha, afinal, proclamado que “En considérant l’art comme un phénomène séparé et inconditionné, on lui faisait perdre presque toute force vivement active; désormais il somnolait tel un lointain, tranquille paradis des lâches et des faibles situé au-delà de la vie, des questions et des tempêtes”⁽⁶⁾. A historiografia artística não pode, assim, demitir-se de uma “situação” mais próxima ou mais distante no tempo em causa. Aplicando as velhas formulações historiográficas, também a História, a Sociologia, a Antropologia, a Arqueologia, tanto como a Matemática ou a Química, se convertem em ciências auxiliares da História da Arte, nesses contributos que se assimilam criticamente para a interpretação do artístico. De tal

⁽⁴⁾ Karl Popper, *O Mito do Contexto. Em defesa da ciência e da racionalidade*, Lisboa, Edições 70, 2009, pp. 67-113.

⁽⁵⁾ Karl Popper, *O Mito do Contexto...*, p. 70.

⁽⁶⁾ Carl Einstein, *Georges Braque*, Ed. La Part de l’Oeil, p. 13.

modo que, no esgotamento dos pressupostos de “soberania” dos saberes e na sua assumida contaminação, há muito que as “ciências auxiliares de” deixaram de fazer sentido.

Nos modos da percepção em História da Arte interferirão igualmente todas as “indicações mudas”⁽⁷⁾ e extraídas das potencialidades sensórias em articulação indefinida com o processo de racionalização cerebral dos “factos”. Nas palavras de Merleau-Ponty, para “compreender a obra de arte, porque também ela é uma totalidade carnal em que a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, cativa de todos os sinais, de todos os pormenores que a manifestam, de maneira que a obra de arte, tal como a coisa percebida, se vê ou se escuta; e nenhuma definição, nenhuma análise, por preciosa que de imediato possa ser para fazer o inventário desta experiência, consegue substituir a experiência perceptiva e directa que dela faço”⁽⁸⁾. Em ensaio dedicado a Francis Bacon (1981), Deleuze adiantaria a eficácia da sensação⁽⁹⁾, entendida como vibração, mecanismo de descargas sucessivas sobre o corpo e cujas reacções estimulam os processos cognitivos. Hoje, é (quase) pacífico que as estruturas emocionais têm um papel fundamental na gestão e racionalização do conhecimento. Tal como o desenvolvimento das áreas científicas da bioquímica ou da biogenética tem demonstrado a pertinência destes investimentos.

E tudo isto conduz a uma outra questão: a História da Arte é, em suma, História e a historiografia artística convive com objectos, métodos de análise e abordagens específicos. Consagrada a sua independência, o que une as duas encontra-se no patamar dos resultados cognitivos que cruzam o tempo e o realizam numa “materialidade”

⁽⁷⁾ Maurice Merleau-Ponty, *Palestras*, Lisboa, Edições 70, 2003, p. 58.

⁽⁸⁾ Maurice Merleau-Ponty, *Palestras*, p. 56.

⁽⁹⁾ “[...] a sensação não é qualitativa e qualificada; a sensação tem somente uma realidade intensiva que já não determina nela dados representacionais, mas sim variações alotrópicas. A sensação é vibração [...] a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, assume um aspecto excessivo e espasmódico, rompendo os limites da actividade orgânica. Em plena carne, a sensação é directamente levada pela onda nervosa ou pela emoção vital [...] a sensação é, por assim dizer, o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, um ‘atletismo afectivo’, um grito-sopro; a sensação, quando é assim posta em relação com o corpo, deixa de ser representacional, torna-se real”, Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, pp. 94-95.

sentida e visualizada pela escrita. As expectativas de conhecimento dirigem-se a um tempo e espaço em História; ao objecto artístico situado num tempo e num espaço em História da Arte e, portanto, a um tempo artístico. A matéria “objectiva” visada em História da Arte (a escultura, o edifício, o livro iluminado, o desenho, a pintura, o património, a cidade...) transforma-se, em História, na instituição, no Estado, nas faixas sociais, na estratégia política ou económica, na actuação de uma personalidade... Ver a História da Arte como uma espécie de sub-capítulo da História é não saber compreender que aquela exige o domínio de ferramentas próprias a que o “comum” historiador não tem acesso. A historiografia artística actua no terreno da criação e vai ao encontro de uma cultura artística, tanto como a historiografia se envolve com a economia, a política ou a cultura (onde as artes não são, por norma, contempladas). A historiografia artística investe sobre as forças criativas, apreendendo um sentido estético, interpretando-o e racionalizando-o; a historiografia avança sobre uma dinâmica social, descodificando variações demográficas, “golpes de Estado”, reconfigurações políticas, práticas de gestão económica, analisando a conjuntura e/ou a longa duração. A História da Arte é, assim, História, mas outra História, mesmo que as duas não possam prescindir de saberes comuns às duas e de outras áreas que deste patamar se autonomizam – o caso da Filosofia é um dos mais evidentes.

Por outro lado, a leitura das artes como mero reflexo de um processo mais global da humanidade implica tanto o não reconhecimento da esfera criativa como a debilidade na construção de uma “realidade” observada. Tome-se como mero exemplo o túmulo de Afonso Henriques (1518-1522) (cuja dimensão artística não pode ser contestada) na igreja do mosteiro de Santa Cruz em Coimbra. Pensar esta iniciativa patrocinada pelo rei D. Manuel como uma espécie de clarão que ilumina um ritmo de poder esclarecido, de carácter messiânico e providencialista, que se socorre do mito fundacional para afirmar o seu próprio poder, tem o mesmo significado que pensar a degradação de valores sociais como resultado das crises económicas (ou vice-versa), ou a recessão da economia como produto das quebras demográficas (ou vice-versa) ou, ainda, a aparente asfixia de um sentido de “liberdade” como extraída de um qualquer poder autoritário (ou uma relação inversa). Na constatação da insuficiência de um modelo determinista, à maneira do cientismo positivista, a “realidade” é sempre mais complexa e os circuitos paralelos



Túmulo de D. Afonso Henriques, Nicolau Chanterene, Diogo de Castilho e outros, 1518-1522, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (fotografia de Pedro Medeiros, 2010).

que são necessários ao processo de leitura não deixam margem para a estratificação isolada destas supostas “unidades” que, por seu turno, também não podem ser ignoradas. E, em última instância, competirá sempre ao historiador definir e estabelecer uma relação de hierarquização entre as condicionantes envolvidas. O mesmo é dizer que os túmulos do mosteiro de Santa Cruz em Coimbra só podem ser interpretados à luz das condições materiais e espirituais do mosteiro no primeiro quartel do século XVI, das suas expectativas de poder e da sua articulação com os desígnios régios, das pressões culturais que afectam o país e a cidade ou de uma carga de heranças múltiplas avolumadas na transição dos séculos

XV e XVI e coincidentes com o reinado de D. Manuel e os primeiros anos do reinado de D. João III⁽¹⁰⁾. Mas todo este circuito interpretativo se estende no vazio se o olhar não for direccionado para esse “excesso de presença”⁽¹¹⁾ em que se transforma o túmulo de Afonso Henriques, acompanhado de seu filho Sancho. Assim, e para além do controlo dos indicadores “externos” aos túmulos, é preciso descodificar uma estrutura plástica que integra uma mão-de-obra específica operando num estaleiro peculiarmente montado, modelos e técnicas de execução próprios e diferenciados no conjunto da obra, vontade e qualidade executiva, em suma, o sistema em tensão no transporte de uma cultura artística, de determinada forma, em determinado local. Deste modo, os túmulos, ao invés de se constituírem como reflexo de um momento “histórico” em particular, reivindicam antes um estatuto de “independência” discursiva através de uma acção materializada, visualizada e descodificada; a captação dos sinais emitidos permitirá apreender a obra como estrutura multifacetada a partir da qual se tem, enfim, acesso à compreensão de uma realidade mais vasta e interactiva. Citando, mais uma vez, Deleuze, o papel da arte não é o de “reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças”⁽¹²⁾, forças que ganham sentido dentro da obra e forças que estruturam e potenciam o sentido da realidade envolvente. A célebre questão do ovo e da galinha não deixa de ter aqui cabimento.

A figura de Afonso Henriques é também útil numa outra dimensão: a dos mitos. José Mattoso estabeleceu já uma linha de entendimento no que se refere aos ritmos da imagem do primeiro rei de Portugal⁽¹³⁾, apresentando os vários modos em que, ao longo do tempo, ela foi trabalhada. De santo, a herói guerreiro e estratega político da mais elevada categoria, Afonso Henriques foi ganhando uma aura que, até hoje, não se extinguiu e, com ela, a historiografia continua a dialogar

⁽¹⁰⁾ Por 1531-1532, os túmulos foram mudados do corpo da igreja para a capela-mor: Maria de Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, Dissertação de Mestrado polic., Coimbra, FLUC, 1991, pp. 17-20; Maria de Lurdes Craveiro, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*, Dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, FLUC, 2002, pp. 63-70.

⁽¹¹⁾ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica da Sensação*, p. 102.

⁽¹²⁾ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica da Sensação*, p. 111.

⁽¹³⁾ José Mattoso, *Naquele Tempo. Ensaios de História Medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, pp. 455-485.

num território misto de conhecimento e de pactos⁽¹⁴⁾. Mesmo que, como apurou Mattoso, o conjunto de textos, como a designada *Gesta de Afonso Henriques*⁽¹⁵⁾ (fabricado em Coimbra e, porventura, ainda nos finais do século XII), exponha uma versão alternativa à suposta valentia e vontade indómita de independência do príncipe e rei Afonso, ou a posição mais crítica de Oliveira Martins avance em perspectiva que raia a brutalidade e a obsessão, a visão dominante que permanece do rei vai ainda ao encontro do legado de Herculano e da consagração de uma acção de “fundação” resultante de heroicidade e inteligência política. A compreensível direcção assumida pelos cónegos de Santa Cruz, logo no século XII, no sentido de rodear o rei com aura de santidade foi reforçada ao longo do século XV e atingiu um expoente de visibilidade, precisamente com a construção dos novos túmulos. Dos *Annales domni Alfonsi portugallensium regis* (de factura crúzia) à Crónica de Duarte Galvão vai um percurso de construção do mito a que, ainda no século XVII, Nicolau de Santa Maria (o mais famoso cronista da Ordem de Santo Agostinho) dava empenhada continuidade⁽¹⁶⁾. Transformado num “dos mitos que têm por função primordial sustentar a identidade

⁽¹⁴⁾Veja-se uma das mais recentes monografias sobre o rei onde é evidente a contaminação de um discurso laudatório numa perspectiva de reabilitação humanizada: “Nas suas qualidades e nos seus defeitos, nas suas vitórias e nas suas derrotas, na sua dureza e na sua magnanimidade, na sua solidão de soldado e na sua capacidade de amar os outros como marido, como amante e como pai – D. Afonso Henriques foi, na plena acepção da palavra, um Homem”, Diogo Freitas do Amaral, *D. Afonso Henriques. Biografia*, Lisboa, Bertrand Ed., 2000, p. 194.

⁽¹⁵⁾António José Saraiva, *A Épica Medieval Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1979.

⁽¹⁶⁾Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Na Officina de Joam da Costa, 1668. “[...] durante o reinado de D. João I [...] O mito de Afonso Henriques tinha ainda uma forte marca profana [...] O rei não se tinha ainda apropriado do halo sagrado com que depois se veio a envolver [...] Os juristas não tinham ainda notado que o retrato resultante das acções contadas na Gesta não era muito conforme com o ideal de monarca que eles tinham começado a impor na prática desde o século XIII. Assim continuou a ser [...] até ao reinado de D. Manuel, visto que Duarte Galvão ainda transmite as duas imagens de Afonso Henriques. Seria preciso que as funções de cronista-mor fossem entregues aos monges de Alcobaça, já no princípio do século XVII, para que, finalmente, o retrato clerical de Afonso Henriques se impusesse como o único verdadeiro e apagasse os que os outros

nacional [...] (activou a vigilância de) todos os historiadores modernos (que) se consideraram, em Portugal, movidos pela racionalidade e descrentes do mitos. Inconscientemente, punham a ciência ao serviço do mito”⁽¹⁷⁾. Ciência e mito têm, neste como na generalidade dos casos, uma relação umbilical que se afirma nos vários tempos em que se reclama quer a sua eficácia quer a ausência de substância para a sua comprovação. É, então, tão interessante verificar que o rei D. Manuel se serviu do mito fundador para alicerçar o novo mito contido na teoria providencialista da origem divina do poder, como perceber a fertilidade do “alimento” que constituiu o reinado do Venturoso para a historiografia portuguesa. E, neste processo de indagação, é aos túmulos que é preciso ir; são eles (na sua expressão formal e espacial concreta e no programa iconográfico montado) que fornecem os indicadores explícitos de uma prática política e cultural em curso nas primeiras décadas do século XVI, como são eles que, clarificando “uma corrente simbólica que une o espaço fúnebre dos fundadores da dinastia de Avis aos panteões régios de Coimbra e de Lisboa”⁽¹⁸⁾, legitimam uma cadeia regeneradora de matriz propagandística que vai ao encontro de fortíssima retórica de poder. A historiografia não podia ficar alheia a esta sedução, enredando-se nela e nela projectando uma ânsia de cientificidade que daria frutos e abriria, até hoje, “feridas” de difícil resolução.

Se a historiografia tem, pois, papel fundamental na sondagem a uma natureza específica dos objectos, com a ambição de fornecer a inteligibilidade ao universo do artístico, posiciona-se, de igual forma, na captação de novas categorias com a missão de identificar cirurgicamente as “unidades” que constituem a suposta decifração de um patamar globalizado. Aqui se encontram os “estilos” e aqui se harmonizam os diferentes circuitos patrimoniais.

Os “estilos” reivindicam ainda hoje um sentido clarificador do mundo, apoiado numa espécie de rede de segurança montada sobre a vigilância de formas e espaços plásticos determinados e reconhecíveis dentro de uma estrutura una e “universalmente” identificada. Mesmo que já a primeira metade do século XX se tenha empenhado em

grupos sociais dele tinham traçado quatro séculos antes”, José Mattoso, *Naquele Tempo...*, p. 470.

⁽¹⁷⁾ José Mattoso, *Naquele Tempo...*, pp. 470, 456.

⁽¹⁸⁾ Maria de Lurdes Craveiro, *O Renascimento em Coimbra...*, p. 70.

mostrar a fragilidade de um modelo que não é permeável à contaminação e à transgressão, a confiança e a tranquilidade conferidas pela definição das áreas de fronteira entre os objectos e os territórios culturais subjacentes revelou, não apenas a fortuna ímpar do pensamento positivista de Oitocentos, como a enorme dificuldade em fazer vingar uma alternativa credível e capaz de incorporar uma leitura “descomprometida” dos objectos, finalmente libertos dos rótulos estilísticos. De facto, a estratificação científica do mundo e dos objectos, a que o século XIX deu força e substância, reconhece-se também na descoberta dos “estilos”, plataformas estáveis de uma metodologia “segura” e de um conhecimento testado. E compreende-se todo um sentido de resistências (até hoje) à ultrapassagem de tal circuito, laboriosamente construído com o apoio de uma estratégia de estabilidade e aversão à perturbação.

Em 1934, ao mesmo tempo que arvorava a “forma” (no rasto das correntes do pensamento formalista dos finais do século XIX) como principal expoente da decifração artística (e em que as artes são ainda universos independentes dos percursos históricos mais ou menos envolvidos), Henri Focillon publicitava (*A vida das formas*) esses mecanismos de reprodutibilidade da forma, com vida própria e com uma capacidade interna de evolução que atravessa o tempo. Assim, mantendo os pressupostos formais na eficácia dirigida à inteligibilidade das artes e dos “estilos”, questiona-se também o seu carácter estático e lançam-se as premissas de uma outra abordagem que contempla, simultaneamente, a “metamorfose” e a permanência.

Dois anos depois (1936), Walter Benjamin, num dos seus textos mais divulgados e com objectivos explícitos no âmbito da politização das artes, escreveria que “A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este, é certo; mas o que assim vacila, é exactamente a autoridade da coisa (e) o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura”⁽¹⁹⁾. Numa abordagem

⁽¹⁹⁾Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D’Água Ed., 1992, p. 79.

especialmente direccionada para a fotografia, o cinema ou o teatro, e, na consciência da diferença de percepção das artes em diferentes épocas, Benjamin não deixou de fornecer os ingredientes suficientes ao aniquilamento de uma visão estanque das artes e dos percursos artísticos, ao mesmo tempo que insuflava o debate em torno de um outro “mito” em História da Arte: a questão da “autenticidade” da obra de Arte. Ou seja, nessa projecção inquietante e inquietada da obra no tempo encontram-se, afinal, as condições do artístico, da sua incomensurável diversidade, como dos níveis diferenciados da sua inteligibilidade e respectivas cargas de poder.

Durante anos (demasiados), a historiografia artística socorreu-se das formas para promover a leitura de uma espécie de estratigrafia estabilizada e serena, onde era possível descortinar um sentido formal que dava corpo a uma cultura estética dominante. Pode dizer-se que, e no rasto do pensamento de Althusser, os satélites se desagregavam para assumir os contornos culturais protagonistas de um tempo artístico identificado por historiadores como Konrad Fiedler, Alois Riegl ou Heinrich Wölfflin. Verificava-se, assim, uma assimilação e uma autoridade explícita das dominâncias sobre a rebeldia marginal. A integração dissolvia o embaraço mesmo que permanecesse o sentido da diferença que também apelava à dimensão da criatividade. O resultado continuava a aceitar os diferentes ingredientes num mesmo recipiente, ao qual se fornecia a etiqueta de “estilo”.

O “estilo” era então uma categoria estabilizada mesmo que integrasse a diferença. E a diferença domesticada (o elemento grotesco/grutesco, por exemplo) converter-se-ia, “no matter what”, na mesma seiva que alimentava a “ordem universal”. Uma variante de leitura consistiu em manter a diferença na orla de uma órbita inacessível; categorias que não se tocam, “centro e periferias” que não se deixam contaminar, mesmo que conscientes da sua alternativa. O absurdo de uma interpretação que dissocia os diferentes comportamentos e os projecta para uma espécie de entidades celulares irreduzíveis e inconciliáveis já não é hoje possível manter; tal como também não é aceitável a visão de um “mundo perfeito” e condicionado aos imperativos de uma qualquer “vontade artística” que subjuga os seus pares na construção de um discurso coeso e imutável num lapso de tempo (in)determinado. E se assim não fosse, não veríamos hoje ameaçado o “império” da forma, nessa obrigatória diluição que passa pela consciência de que “Since a form is a disposition of an object’s parts

it is always a product of complexity. Nothing that is absolutely simple has a form”⁽²⁰⁾. E a materialidade da forma esgotou-se também na sua própria indefinição.

A História da Arte encontra os seus fundamentos numa presunção: a do artístico. A historiografia artística (e desde o texto inaugural de Giorgio Vasari) empenha-se na sustentação e credibilização desses fundamentos e constrói uma cultura artística pedagogicamente direccionada e interventiva. É assim que acontece, particularmente, desde o século XIX e é assim que, na actualidade, a História da Arte, com o concurso da historiografia artística, se posiciona de forma tão poderosa em faixas aparentemente distantes ou mais abrangentes como o Património, o Urbanismo, a Museologia, a Etnografia...

Não cabendo na extensão reduzida deste artigo uma incursão sobre as conexões entre a História da Arte e o universo cultural onde ela se movimenta, vale a pena, mesmo assim, instaurar o debate sobre a dimensão “totalitária” do Património que, por seu turno, também acolhe a História da Arte. É hoje tão líquido que todas as áreas do saber (desde as designadas ciências exactas às humanidades) reivindicam (justamente) uma proximidade activa e actuante junto da matéria patrimonial, como a percepção de que o Património se fragmentou em inúmeros (e insustentáveis) suportes que o conduzem a uma espécie de coisa estilhaçada de irreconhecível identidade. As aparentes dicotomias entre o património móvel e imóvel (cuja existência só se justifica na complementaridade), o património documental / literário e o património linguístico, o património artístico e o património cultural, ou uma infinidade de outras categorias, como o património material e imaterial (o tangível e o intangível), apenas consagram uma ânsia desmedida de uma suposta cientificidade na seriação artificial do mundo. De alguma forma, é como se os finais do século XX e o século XXI realizassem, de novo, os pressupostos materiais da ciência positivista de Oitocentos⁽²¹⁾.

⁽²⁰⁾ John Hyman, *The objective eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2006, p. 75.

⁽²¹⁾ Se o conceito de património é um produto do século XIX, “foi precisamente nos países que reverteram as milenares estruturas sociais em benefício de uma nova conduta ideológica e, sobretudo, nos recentemente reunificados, que se assistiu à imposição de um sistema de defesa do património cultural. Foi nos

Nas pressões de mercado, nas motivações de uma crescente massa laboral envolvida ou numa consciência patrimonial em turbulência encontrar-se-ão, porventura, as chaves da decifração de um contexto patrimonial espartilhado e labiríntico que também promove o ruído e a perturbação interpretativa.

Tome-se apenas como exemplo a questão do património material *versus* património imaterial⁽²²⁾. Enquanto o primeiro irrompeu na dimensão intelectualizada do século XIX, veiculando e reforçando uma prática de salvaguarda ainda incipiente na cultura racionalista das Luzes, o segundo apenas se haveria de formalizar já na segunda metade do século XX, como resultado do trabalho levado a cabo pela UNESCO (criada em 1946) e de uma conjuntura que (re)descobria, ao mesmo tempo, o turismo de massas, o lazer e o usufruto dos bens patrimoniais. Daí até à multiplicação das estruturas de apoio aos mecanismos de uma oferta mais ou menos qualificada, as engrenagens que disponibilizam publicamente a cultura avançaram a um ritmo vertiginoso e construíram os diferentes patamares na inteligibilidade patrimonial. O imaterial (ou o intangível, expressão com a qual se confunde) impõe-se agora devidamente regulamentado (sobretudo desde o impulso dado pela *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural* - 1972) e auferindo da segurança que provém do seu reconhecimento normativo⁽²³⁾.

Em torno da UNESCO têm-se, justamente, mobilizado os esforços que conferem uma espécie de materialidade ao imaterial. Nesta medida, retenha-se o articulado da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, de 2003 (ratificada em 2008, em Portugal),

estados inventores do modelo democrático ainda vigente no Ocidente que os museus passaram a servir de autênticas âncoras identitárias, de elo permanente entre poder e memória, como único garante da sua permanência numa sociedade pautada por súbitas mudanças ideológicas e, por isso mesmo, dos apoios sociais de um repositório de um passado que importaria enfatizar, com maior ou menor intensidade”, Ana Cristina Martins, “A memória da ruína, ou a ruína da memória?”, *Conservar para quê?* (coord. Vítor Oliveira Jorge), Porto-Coimbra, FLUP/CEAUCP, p. 118.

⁽²²⁾ Françoise Choay, *Le patrimoine en questions, anthologie pour un combat*, Paris, ed. du Seuil, 2009.

⁽²³⁾ Em Portugal, sobretudo a partir da Lei de Bases do Património Cultural, de 1985.

onde se considera que património cultural imaterial abrange “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural”. Desta forma, o “património cultural imaterial manifesta-se nos seguintes domínios:

- a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;
- b) Artes do espectáculo;
- c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
- d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza;
- e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional”⁽²⁴⁾.

Não estando, seguramente, em causa a bondade do instituído e a necessidade de preservação de um conjunto patrimonial que vai ao encontro da(s) memória(s) e da(s) identidade(s), vale a pena reflectir (sem pretensões de exaustão destes temas) sobre matéria tão escorregadia e à qual falta ainda uma consistência operativa de que a experiência prática nestes domínios se tem ressentido nos últimos anos⁽²⁵⁾. Tomando apenas como exemplo as expectativas portuguesas, a sombra do perigo de extinção sobre o património imaterial foi, em matéria de classificação, uma condicionante em nada harmonizável com as candidaturas do fado, da doçaria tradicional ou do galaico-português. Em suma, “Sem prévia definição crítica, mas já vertido e cristalizado num instrumento legal, o ‘património intangível’ foi assimilado como uma expressão sem qualquer valor conceptual nem valor heurístico, sujeita a ser interpretada de forma abusiva e indiscriminada pelos políticos da patrimonialização”⁽²⁶⁾.

Com efeito, e de forma incontornável, o imaterial “vive” da relação dinâmica estabelecida entre um “objecto” (quer seja a língua, a música,

⁽²⁴⁾ http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/temas/cul_tema.php?t=9: 19 de Outubro de 2011.

⁽²⁵⁾ Manuel João Ramos, “Breve nota crítica sobre a introdução da expressão ‘património intangível’ em Portugal”, *Conservar para quê?* (coord. Vítor Oliveira Jorge), Porto-Coimbra, FLUP/CEAUCP, pp. 67-75.

⁽²⁶⁾ Manuel João Ramos, “Breve nota crítica sobre a introdução da expressão ‘património intangível’ em Portugal”, p. 74.

o folclore, o artesanato, a festa, a paisagem ou a ambiência climática) e o sujeito que o percebe. A essa relação são chamados a interferir os sentidos que o sujeito incorpora: a visão, a audição, o tacto, o olfacto ou o gosto; e serão estes a estimular a carga de racionalização que desemboca numa estrutura discursiva que lhe confere inteligibilidade. Por outro lado, em torno de uma ideia fabricada associa-se sempre uma duplicação material encontrada na sua própria dimensão ideada: a língua socorre-se dos códigos vertidos na materialidade da escrita ou da sonoridade do oral; a música encontra a sua expressão tanto nas cordas vocais do humano como nos instrumentos que a potenciam; o folclore nos trajes usados e na materialidade do gesto e do movimento; o artesanato na experiência ancestral do *saber fazer* convocada pelos artefactos; a festa num conjunto variável de sentidos culturais assimilados pela comunidade e com expressão material; a paisagem, dominada ou não por características climáticas específicas, na matéria física dos solos a que se associam uma fauna e flora em consonância ou ainda a intervenção humana remetida ao urbano, ao rural, à constância da “permanência”, ao efémero...

Mas, tal como acontece na obrigatória relação de forças determinada pelo imaterial, a identificação do património material justifica-se apenas em torno de uma ideia criada e forjada sobre os próprios “objectos”. Ou seja, não sendo uma realidade captada exclusivamente a partir dos sentidos da visão ou do tacto, a relevância do material obtém-se de uma dimensão qualitativa atribuída aos próprios, que lhes é exterior e extravasa o sentido corpóreo que os encerra. A protagonização conferida a um edifício (público ou privado, civil ou religioso ou, ainda, jogando na ambiguidade destas categorias) ou a um objecto extraído das disciplinas da ourivesaria, pintura ou escultura (para não sair dos campos tradicionalmente ligados à História da Arte), tanto como a uma obra de Engenharia, por exemplo, advém, não da materialidade expressa por pedra, madeira, pigmentos vários, metais ou outros (detectáveis, de forma explícita, a partir da visão e do tacto ou mesmo do olfacto, da audição e do gosto), mas de um outro universo que é, em última instância, conceptual.

Escolha-se uma qualquer obra (que entra, a partir do seu reconhecimento como obra de arte, no domínio patrimonial) integrada na “circunscrição” da História da Arte e terá de assumir-se uma completa ausência de sentido patrimonial para o objecto que não seja revestido de

um confronto com a cultura e um pensamento teorizado e complexificado pelo conjunto das valências em presença. O mesmo é dizer que a materialidade, enquanto património, só ganha sentido e se justifica a partir do imaterial, tal e qual como o imaterial se reporta sempre ao material do que é captado pelos sentidos humanos. E, por isso mesmo, importa rever os conceitos num outro patamar onde a História da Arte e a historiografia artística têm tão importante papel a desempenhar. Se não foi por acaso que o Património (enquanto conceito) teve o seu registo de nascimento num momento em que a historiografia artística conquistou a sua própria estabilização e credibilidade, a ela competirá agora (com o concurso de outras áreas do saber como a História, a Antropologia, a Sociologia, o Direito...) promover os níveis qualificados de uma compreensão patrimonial de onde se ausente a perturbação gerada por impossível e insustentável artificialidade.