

A HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA NO ÂMBITO DA HISTÓRIA-CIÊNCIA: METODOLOGIA, PRÁTICA E DESTINO

por

Vítor Serrão*

ao Vítor Oliveira Jorge

1. DEFINIÇÃO DA DISCIPLINA

Ao historiador de arte cabe a missão específica de estudar as *obras de arte particulares*, ou seja, a tarefa de saber analisá-las formal e esteticamente, de saber situá-las no tempo e no espaço, de abraçar a sua interpretação enquanto objecto detentor de funções e significados, de definir-lhes parte dos *códigos* originais, e de ousar devolver-lhes uma parcela do seu fascínio originário.

Este *métier* é, reconhecamo-lo, tão difícil quanto atractivo. Tal como o trabalho do arqueólogo, do sociólogo, do etnógrafo ou do historiador, a disciplina permite-nos avançar na re-descoberta de franjas do comportamento passado, naquilo que detêm de mais refrescante e revelador: a produção estética. Todavia, também aqui lidamos com agravantes de *auto-menorização* acumulada, como a que decorre de a visão crítica surgir muitas vezes condicionada, entre nós, por causa de *resistências* atávicas e de *processos reducionistas* no seu âmbito metodológico, fruto de decénios de subalternização cultural. Em Portugal, em tempo de viragem de milénio, não é raro ouvir-se e ler-se, mesmo da parte de pessoas com responsabilidade na área da cultura, que no nível empírico da pesquisa há temas *não-eleitos* de trabalho, ou que há “obras de primeira ordem”, ou que existe património “não relevante” – um alibi terrível, absolutamente anti-científico, que desculpabiliza a nossa atávica ignorância e abre portas a todos os desmandos contra a identidade cultural do país.

* Instituto de História da Arte. Faculdade de Letras de Lisboa.

Que tal facto decorra numa situação cultural absolutamente depauperada de instrumentos basilares – e o facto é que, apesar de se haver constituído um desejado Ministério da Cultura, não temos ainda carta de inventário exaustivo de bens patrimoniais, nem instrumento legislativo eficaz (e regulamentado) de defesa de bens, nem pacto patrimonial firmado entre partes interessadas, que possam definir regras consensuais de intervenção nesta área e que permitam dissuadir os delapidadores de património –, parece-nos algo de acrescida gravidade, que maior sentido confere a uma *estratégia orientada de pluridisciplinidade* entre os agentes culturais, sejam historiadores de arte e arqueólogos, ou técnicos de restauro, ou professores, ou gestores de património, ou autarcas e agentes ministeriais.

Por isso mesmo, porque o *estado da Cultura* que temos é manifestamente insuficiente de instrumentos (e de uma consciência assentada), impõe-se da parte dos investigadores, e da Universidade em primeiro lugar, um esforço na aposta formativa nas novas gerações de estudantes e de futuros técnicos, que dê corpo qualificado ao desenvolvimento da nossa disciplina, e da parte do Estado a um investimento coerente com as responsabilidades que constitucionalmente lhe cabem como *garante da defesa do património histórico-artístico*. Muitos pensam, ainda hoje, que esta dimensão ultrapassa o âmbito da História-ciência: julgamos que, pelo contrário, é precisamente nessa dimensão de *disciplina social*, útil e socialmente operativa, aliada privilegiada de outras disciplinas do conhecimento, que as nossas áreas de trabalho ganham sentido.

2. A SOCIOLOGIA DA ARTE E A NOÇÃO DE TOTALIDADE

Voltando ao nosso campo específico de trabalho, à História da Arte-ciência, impõe-se observar que os *objectos* da disciplina são, sempre, as *obras de arte particulares*, pois são elas que, na sua definição intrínseca, transportam os valores essenciais de análise.

Já o afirmou Frederick Antal, autor muito esquecido, na sua exemplar análise ao comportamento dos mercados pictóricos na Florença do século XIV (e XV), ao observar como os *códigos internos* da pintura de Gentile da Fabriano ou de Masaccio apenas se explicam à luz de uma observação integrada (e integral) da sociedade coeva, das suas complexidades e contradições, das correntes da espiritualidade vigentes, das forças encomendantes e do estatuto dos produtores. Por isso, retomando as linhas de observação marxista desse autor, “*a História de Arte é um testemunho de totalidades, que se constitui no estudo integrado das obras de arte particulares e dos seus códigos*”.

Esses valores codificados de que falamos são, não só os da sua *contemporaneidade absoluta* – esquecemo-nos muitas vezes que todas as peças que estuda-

mos foram já, um dia, testemunhos de activa contemporaneidade, fossem “vanguardistas”, ou “rupturais”, ou “academizadas” ou de “continuidade”, como também os valores de *testemunhos histórico-patrimoniais* específicos da sua regionalidade, e ainda (e sobretudo) os valores decorrentes do facto de possuírem *códigos estéticos* trans-temporais e, como tal, perenizáveis – valores estes que esclarecem sobre as motivações da produção artística dotada de *carga socialmente transformadora*, e que importa ao nosso tempo saber preservar e, mais do que tudo, saber *ler*, até pelo que transportam de códigos e de estruturas identitárias, caracterizadoras de um território.

Assim, cabe ao estudioso (ao professor, ao investigador, ao arqueólogo, ao historiador de arte, ao estudante de História, e também ao técnico de restauro, ao autarca, ao gestor de turismo, ao político em sentido lato) estar sensibilizado para tais *códigos* que a obra de arte transporta sempre no seu discurso. Esses códigos definem a própria essência *trans-contemporânea* das gravuras rupestres do Côa, das grandes manifestações do Gótico e do Renascimento, da talha barroca das igrejas da Idade Moderna, ou das “soluções” de contemporaneidade, sejam elas “obras maiores” ou de âmbito “periférico”, sejam elas do século XX a.C., do século XVI, ou dos nossos dias... Acontece que os trabalhos da História de Arte congregam, sempre, uma dimensão inesgotável de *progressismo*. É por isso que uma visão artística sólida estendida à globalidade da produção artística – e só assim vale a pena operar, sem pressupostos de pseudo-maioridade a coartar a lógica do nosso discernimento crítico – nos obriga a encarar o trabalho do historiador de arte como a de verdadeiro crítico de arte que, por definição, se impõe que seja.

Em Portugal, pese o esforço de gerações de estudiosos como José de Figueiredo, Vergílio Correia, Reynaldo dos Santos, Adriano de Gusmão, Mário Chicó, Luís Reis-Santos, Túlio Espanca, Flávio Gonçalves, Jorge Pais da Silva, José-Augusto França, Dagoberto Markl, José Eduardo Horta Correia, até aos estudos mais recentes de Sylvie Deswarte, José Meco, Manuel Real, Luís de Moura Sobral, Pedro Dias, Natália Ferreira Alves, Raquel Henriques da Silva, Francisco Lameira, etc. etc., a História da Arte ainda navega num *estádio de auto-descoberta da sua identidade*. Faltam entre nós, como dissemos, inventários parcelares de sub-regiões inteiras, faltam-nos monografias de autor e de “escolas”, faltam-nos “catalogues raisonnés” e “fortunas críticas” metodologicamente orientadas por uma sã interdisciplinidade, e falta-nos, sobretudo, uma *visão integrada* da produção artística, que permita melhor entender-lhe os códigos.

Ainda que os anos 80 já indiciem uma viragem qualificante, que é assaz gratificadora no campo da investigação, e que atenta mais à sua dimensão de *utilidade* – ou, se preferirmos, de disciplina dotada de *cérebro social* –, pensamos que o caminho a percorrer é imenso, e que urge formar uma vasta frente de

técnicos dotados de uma perspectiva mais arejada, menos formalista, menos “elitista” de percepção, mais atenta à dimensão de *totalidade* da obra de arte, na sua estrutura de “*obra aberta*”. Assiste-se, apesar de tudo, ao lançamento de novos ensaios de renovação metodológica, de um modo geral, e se a necessária *globalidade* de pressupostos se esbate, muitas vezes ainda, perante “reduções formalistas” ou meras “indagações históricas” (à margem das obras que se pretende estudar), é certo também que a nossa História da Arte já alinha o seu *território* com o da Iconologia, o da Sociologia, o da Semiótica e da Inter-Textualidade, e observa a produção artística em termos de *Micro-História artística* (segundo a lição de historiadores como Enrico Castelnuovo e Carlo Ginsburg) e em termos de *estruturas conjunturais* (segundo a orientação sociológica de Frederick Antal ou mesmo a de Pierre Francastel).

3. OS CÓDIGOS ARTÍSTICOS E A “OBRA ABERTA”

Reportando-nos ao grande iconólogo Erwin Panofsky (1892-1968), lembramos a actualidade de um passo da sua célebre obra *L'oeuvre d'art et ses significations* (éd. Gallimard, Paris, 1969), onde defende um *ponto de vista absoluto* para perspectivar as obras de arte e explicar a sua *estrutura interna*, partindo da hipótese de que essa estrutura corresponde sempre à das categorias do pensamento humano.

Assim, os elementos que contribuem para a *identidade* da obra de arte particular estão sempre coerentemente organizados (mesmo que aparentem uma dispersão de códigos), e são eles que permitem que essa obra se revista, enquanto tal, de um *significado distintivo*. O *Kunstwollen* (desejo ou vontade artística) não advém, assim, de um mero acto psicológico do artista (como pensavam Riegl, e os formalistas académicos), nem da mera percepção actualizada e subjectiva, mas de uma *estrutura causal* própria, de um conjunto de *causas* que transforma a própria experiência criativa e o próprio acto de *olhar, fruir e ver*.

O historiador de arte tem de saber analisar essa rede estrutural de causas que se entretetece nas obras para melhor as *saber interpretar*, seguro de que lhe é impossível apreender o todo, e que *uma obra de arte nunca se esgota, antes (porque é obra viva) continuará a projectar estímulos em gerações futuras*. Ou seja, o historiador de arte tem de saber – em Portugal, hoje, mais do que nunca – confrontar a obra de arte com as variações que se exprimem de outros modos (literário, filosófico, moral, científico, espiritual, económico, etc.) para dela se retirarem todos os significados possíveis. Esse texto de Panofsky, que avisa para os perigos desviantes da disciplina (quando reduzida a cartilhas...), é tão oportuno que merecerá ser aqui rememorado em tradução livre:

“A *teoria da arte* (por oposição à filosofia da arte ou da estética) está para a História da Arte como a poética e a retórica estão para a História ou para a Literatura. Dado que os objectos da História da Arte só acedem à existência no culminar de um processo de síntese estética recreativa, a História da Arte deve confrontar-se com uma dificuldade particular quando se esforça por caracterizar a *estrutura estilística* das obras que estuda. Visto ter de descrevê-las não enquanto corpos físicos (ou substitutos dos corpos físicos), mas enquanto *objectos de uma experiência interna*, ser-lhe-ia inútil, partindo do princípio de que tal fosse possível, exprimir formas, cores e pormenores de construção em termos de fórmulas geométricas, de comprimento de onda e de equações isostáticas, ou descrever as posturas de uma figura humana em termos de análise anatómica. Por outro lado, visto que na sua experiência interna não é nem livre nem puramente subjectiva (pois foi esboçada para ele pelas actividades deliberadas de um artista), não deve de modo algum limitar-se a emitir as suas impressões pessoais face à obra de arte, como anotaria um poeta a impressão que nele causa uma paisagem ou o canto do rouxinol. Consequentemente, os objectos da História da Arte só podem ser analisados por meio de uma terminologia tão *re-constitutiva* quanto é *re-creativa* a experiência do historiador de arte: não deve descrever as particularidades estilísticas nem como dados mensuráveis ou determináveis por um qualquer processo científico nem como estímulos para as suas reacções subjectivas, mas enquanto *testemunhos de intenções artísticas*”.

O conceito de *des-compartmentação* de Panofsky, aqui lembrado por útil, permite relacionar as ciências da observação e as ciências da representação, e abre caminho à perspectiva sociológica e à integração *globalizante* da produção artística, designadamente numa perspectiva marxista de “rupturas geracionais”, como as ensaiadas pelo referido historiador de arte Frederick Antal no estudo do “mecenato florentino dos séculos XIV-XV” ou mesmo por G. C. Argan na caracterização da “Europa barroca das Capitais”, e de “ideologias imagéticas”, como as enunciadas, por exemplo, pelos estudos marxistas de Nicos Hadjinicolaou e de T. Clark, para apenas indicarmos algumas experiências valiosas de investigação.

A História da Arte-ciência impõe-se por essa vibrante vontade de *re-conhecer* e de *des-codificar* (isto é, ler objectivamente as obras particulares, apreender-lhes a *carga de fascínios*), e não da faculdade de “julgar fora de contexto”: à priori, para uma História da Arte científica, assim *comprometida com ideias*, não há, não pode haver, “obras maiores” e “obras menores”, pois que a revalorização das épocas históricas e das suas “curvas ascendentes” de qualidade só é possível após o seu recenseamento globalizante... Só após se estudar a fundo a situação produtiva do Portugal quatrocentista se pode compreender, por exemplo, o verdadeiro grau ruptural assumido pela obra de Nuno Gonçalves... Só estudando as

decorações barrocas da periferia (os altares de talha regional, as decorações de estuque, a pintura de brutesco ornamental, a palavra pégada dos oratórios, a solução arquitectónica “chá”, a ideologia religiosa, etc., etc.) se poderá entender o verdadeiro movimento de modernidade barroca-romana do “*bel composto*” assumido nos programas artísticos do “centro”, num João Antunes ou num Laprade, por exemplo... Todas as peças em causa justificam o mesmo olhar atento, a mesma missão de pesquisa, a mesma ternura de diálogo des-codificante, a mesma agudeza de estudo crítico integrador.

Assim também, lembramos que para Panofsky, “*a atitude óptica é, na realidade, uma atitude intelectual face à óptica, e a relação dos olhos com o mundo é na realidade uma ligação da alma com o mundo dos olhos*”. É esse “mundo dos olhos” que agencia as esferas da des-continuidade e da produção qualificada.

É portanto desde a Escola que se deve sensibilizar o estudante e o futuro pesquisador para a valência das obras de arte, entendidas em três *dimensões*:

- como *testemunhos da História*,
- como *documentos comprometidos* de situações culturais específicas,
- como *produções humanas munidas de valência estéticas*.

4. POR UMA METODOLOGIA INTERDISCIPLINAR

Como operar, porém, num país que chega ao 3º milénio ainda sem auto-consciência da sua identidade, ainda sem Inventário discriminado do seu património histórico-artístico construído e móvel, ainda sem recenseamento arquivístico globalizante de fontes, ainda sem hábitos de interdisciplinarietà no modo de agir, ainda sem registos de enquadramento histórico precisos, ainda sem trabalhos de *reconhecimento de campo*, que dêem corporalidade às sínteses?

É preciso agir sempre com bases seguras em terreno solidificado. Num debate como este, terá interesse redefinir os modos de agir concertados com uma perspectiva de globalidade.

Em primeiro lugar, trata-se por parte da disciplina de saber ordenar a chamada *FORTUNA HISTÓRICA* da peça em estudo, ou seja, escolhida a obra ou obras que cabe analisar e descrever, reflectir sobre o *ESTADO DA QUESTÃO*, isto é, sobre o que se sabe a seu respeito, o que já se escreveu ao longo dos tempos a seu propósito, que sensações já provocou a outros olhares, que estudos pode ter originado... Esta operação desenvolve-se a partir de um *estudo heurístico das fontes disponíveis*: levantamento bibliográfico, *regesta* documental, informação histórica, e o mais de informação passível de ser recolhida para nos iluminar sobre tudo o que é “exterior” à *estrutura interna* da obra em apreço.

Em segundo lugar, trata-se de rever a peça em apreço à luz da informação

reunida pela Fortuna Histórica, orientados agora, nesta fase, segundo os seus valores artísticos específicos: trata-se, assim, de organizar a chamada *FORTUNA CRÍTICA* da peça. Assim, vamos deter-nos mais na crítica das fontes antes recenseadas (hermenêutica) e na leitura das características formais e “físicas” da peça (crítica de arte): ou seja, há que atentar nas deslocações de espaço (de uma igreja para um museu, por exemplo), nos restauros e modificações sofridas (com os consequente estudo de laboratório), nas vicissitudes por que passou, no historial do seu mecenas (se puder saber-se quem foi), na biografia do autor ou autores (se for identificável), no seu estatuto laboral, nas correlação com peças de estilo afim, no seu programa iconográfico ou simbólico, etc., etc.

Em terceiro lugar, e porque o historiador de arte já dispõe de respostas concretas e coerentes sobre muitas das questões que colocou à peça (como, quando, porquê, por quem, para quê ela foi executada), está apto a desenvolver a última operação: elaborar a *FORTUNA ESTÉTICA* da peça em estudo. Muitos estudiosos entendem que a sua função terminou com a realização da etapa anterior, assim incorrendo nos perigos maiores da (má) História da Arte (biografar artistas, ou historiar peças, sem verdadeiramente as *saber olhar e ver*). De facto, o que mais estimula a nossa disciplina, se a encararmos como a *ciência operativa, interveniente e crítica* que de facto é, organiza-se nesta última instância de intervenção. Trata-se de saber olhar a peça na dimensão da *estrutura interna*, como sendo um verdadeiro *código de totalidades*, em termos de um programa (ideológico e estético), de uma confluência experimental feita de ritmos, relações de tons e de cores, correlação de espaços virtuais, perspectivas, formas, emoções, etc., e de uma *opção criativa* que é sempre pessoal (mesmo que inconscientemente pessoal, como em tantas obras de arte medievais) e a que se pode chamar o seu *estilo*.

O estudo de uma peça artística é sempre um processo incompleto de reapropriação de uma *mensagem* perdida (seja a obra uma produção com centenas de anos ou uma peça acabada de fazer). Impõe uma comunhão com a obra que se olha e vê, e volta a olhar e a ver, e esse olhar implica *consciência de humildade crítica* (na certeza de que só uma parcela dos códigos da peça pode ser perceptível), mas por isso mesmo o historiador de arte deve operar com regras, de modo a que a sua aproximação seja o mais possível fidedigna. Sobre uma obra de arte nunca se pode esgotar a informação nem dizer-se tudo o que ela “contém”; mas é possível captar-se o possível e o plausível dos seus códigos, se se operar num terreno alargado de informações confluentes, visando uma *abordagem em totalidade*.

Por isso, a *História da Arte-ciência* é – num quadro dialéctico – cada vez mais *pluridisciplinar*, na medida em que depende de outras disciplinas auxiliares (a História económica, social, regional e política, a Paleografia, a Sociologia, a

Linguística, a Geografia Humana, a Diplomática, a Arqueologia, o Direito, a Conservação e Restauro, a Museologia, etc., etc.), que ajudam a construir a Fortuna Histórica da peça, o seu mercado, as condições laborais de factura, o estatuto social dos artistas e artífices, atenta também aos *métodos científicos laboratoriais*, que ajudam a construir a Fortuna Crítica da peça.

Enfim, torna-se cada vez mais *autónoma*, na medida em que opera num *terreno de fascínios* que engloba e transcende todas as referidas disciplinas.

Assim, a História da Arte não é nem pode ser mera *biografia de artistas*, ou *história à margem das obras*, ou *descrição formal das peças à revelia da sua História*. Ela parte dessas vertentes, naturalmente, mas engloba-as, sintetiza-as, e supera-as, dando-lhes verdadeiro *sentido* num discurso crítico que visa reencontrar-se com o *código estético das obras particulares*.

Uma palavra para esta *dimensão da utilidade*, enfim: tal como a Arqueologia, e outros ramos da ciência histórica, a disciplina da História da Arte é hoje uma verdadeira prioridade no campo da Cultura portuguesa, e ajuda-nos a nós, portugueses, a re-construir as bases do nosso auto-conhecimento e de uma necessária preservação identitária – que em tempo de feroz globalização ultra-liberal à escala do mundo, brutalmente descaracterizadora dos valores determinantes dos povos e das regiões, bem necessário se torna assumir como *imperativo democrático*.

Daí que, operativa e influente, a História da Arte também tenha o seu destino traçado no quadro da Democracia portuguesa: estuda, integra, sensibiliza, protege, intervém, critica, explica, historia, isto é, forma uma opinião pública mais consciente e mais consequente.

Diríamos, enfim, que a História da Arte tem, indissolúvel, uma “dimensão de Esquerda”: melhor que outras disciplinas, explica a complexa evolução histórica transformadora, através da evolução dos “estilos”, e permite solidificar uma verdadeira *consciência patrimonial*.

5. PROPOSTAS DE TRABALHO

O cronograma de pesquisas, que cada estudioso deverá saber definir com rigor para o sucesso da sua empresa, é que deste modo o vai determinar. Assim, para melhor arrumo de ideias motrizes que aqui enunciámos e ora nos importa sistematizar, é útil saber (ou lembrar) os seguintes *recursos de método*:

a) o recurso a uma informação heurística doseada e suficiente, que vai obrigar o historiador de arte a saber citar as fontes bibliográficas a que recorreu (no *Elenco Bibliográfico*), que o vai obrigar a saber interpretar (e revificar) os dados de arquivo que reuniu (na chamada *Regesta Documental*), e que lhe impõe,

enfim, saber organizar e legendar os elementos imagéticos e iconográficos que seriou para ilustrar o seu ensaio (no *Elenco Gráfico*), sejam fotografias, radiografias, infra-vermelhos, ultra-violetas, mapas, gráficos, reprodução de documentos, dados de laboratório, desenhos, gravuras, imagens em cotejo, etc.

b) o recurso a noções operativas de interdisciplinariedade (sejam a História envolvente e o contexto social da “situação” em estudo, seja a caracterização económica do “meio”, seja o estudo do “gosto”, dos clientes e dos mercados, seja a análise iconológica e simbólica, seja a informação de laboratório, seja o estudo de restauros, sejam os dados biográficos dos intervenientes directos e indirectos, seja o estudo dos “estilos”, etc., etc.) para plena iluminação da estrada que permite ascender àquele diálogo;

c) o recurso a uma escrita livre, solta e empenhada, isto é, que seja pessoalizada, bem afirmada em termos literários, e que nunca seja artificiosa, ou de deslocada retórica mais ou menos academizante, atenta à totalidade de questões envolventes, mas também e sempre à especificidade artística da obra em análise, para a plena proclamação dos valores estéticos que se visam descrever, explicar, e dar a fruír;

d) enfim, o recurso-base a um diálogo estético com a peça particular eleita para estudo, e com o estilo próprio dessa peça ou grupo de peças, diálogo esse assim bem articulado com um olhar avisado, crítico e interpretativo.

O caminho assim traçado impõe o recurso inicial do historiador de arte às fontes de referência (bibliográfica, documental e gráfica), que é tão importante quanto dependente de regras precisas. Essas fontes, de resto, irão acompanhar toda a “construção” do ensaio, pois elas se multiplicam com a própria evolução qualitativa da pesquisa, à medida que novas questões são formuladas e em função de novas interrogações que sejam postas – o que obriga à definição de critérios rigorosos.

Assim, e face aos trabalhos analisados, globalmente muito interessantes, é de sublinhar que o modo de citar, de transcrever fontes, de legendar imagens, tem de ser claro e sobretudo unívoco, que não se admitem critérios fluidos ou que a todo o passo se violem, e que é imperioso que a metodologia que articula o ensaio seja entendida como um *espelho de transparências*. Só assim o fascínio próprio que decorre do olhar informado com a obra seriada terá cumprido o seu *maior objectivo*: será eficaz, conclusivo, empenhado, e *útil*.

As regras propostas abrangem as seguintes vertentes: a citação bibliográfica em texto; a ordenação bibliográfica em Elenco; a citação documental em texto; a ordenação documental em Regesta; a citação iconográfica em texto; a ordenação iconográfica em Elenco; a legendagem iconográfica em Elenco.

Se nada obriga cada estudioso a seguir precisamente estes critérios, pois outras variações são *grosso modo* admissíveis desde que definidas e seguidas com

coerência, o que importa assentar desde já é que cada um dos ensaios a construir terá de ter uma metodologia própria e bem articulada. Nenhuma outra situação pode ser admissível, já que todos nos queremos situar em terreno de História de Arte científica. Por essas razões, aquilo que fica exposto, e a série de regras que se seguem, constituem matéria de trabalho, de reflexão e de discussão conjunta. Pretende-se que, com carácter de urgência, cada um de vós, caso a caso, defina o leque de critérios metodológicos que vai utilizar na sua pesquisa.

6. MODELO POSSÍVEL DE ANÁLISE INTEGRADA DE OBRA DE ARTE PARTICULAR

ESTILO DA OBRA PARTICULAR - análise de modos específicos de produção na sua margem de comprometimento.

FORTUNA ESTÉTICA - Ficha analítico-descritiva e crítico-interpretativa

IDEOLOGIA IMAGÉTICA - análise ideológica de classe ou grupo social em que o processo criativo particular se integre através das expressões do estilo.

FORTUNA CRÍTICA - Lição hermenêutica: crítica das fontes, balanço sobre clientela, mercado, leis produtivas, ambiente de trabalho do genitor, influências, paralelos credíveis, etc.

ESTADO DA QUESTÃO

FORTUNA HISTÓRICA - Lição heurística: recenseamento de fontes, regista documental, regista arquivística, regista gráfica, etc.

VERTENTES INTERDISCIPLINARES:

HISTÓRIA SOCIAL / ICONOLOGIA
 SOCIOLOGIA / HERÁLDICA
 HISTÓRIA ECONÓMICA / HISTÓRIA DO RESTAURO
 HISTÓRIA POLÍTICA / MÉTODOS LABORATORIAIS
 HISTÓRIA REGIONAL / GESTÃO DE PATRIMÓNIO
 DEMOGRAFIA / PALEOGRAFIA E DIPLOMÁTICA
 GEOGRAFIA HUMANA / EPIGRAFIA
 HISTÓRIA DAS RELIGIÕES / ARQUEOLOGIA / etc.

7. OBSERVAÇÕES FINAIS SOBRE A NOSSA UTILIDADE

Falecemos de uma sã política de *gestão integrada* na pesquisa cultural, que urge levar à prática a fim de melhor responsabilizar agentes (estatais e privados) e fruidores, e de melhor contribuir para que o acervo dos valores do Património Histórico-Artístico seja alvo um *olhar* consequente.

O olhar de que aqui falamos, o do historiador de arte, dirige-se para as obras que corporizam o *tecido patrimonial* português (os edifícios religiosos e civis, os seus programas de ornamentação, os conjuntos urbanos e rurais, etc), com a *ino-cência primeira* de quem, não sendo um produtor-criador nem um técnico especializado em restauro, se situa na postura de quem as deseja interrogar na sua *estrutura de obras de arte vivas*, isto é, peças comprometidas com espaços, com experiências e com ideias.

O olhar de que falamos é o do *historiador* que assume o diálogo aberto com a força das formas específicas integradas na natureza, com a essência dos materiais reutilizados, com a razão de ser das opções plásticas tomadas, com as oscilações do mercado de trabalho e do estatuto laboral dos produtores, com as energias vitais das comunidades onde as peças se integram, e com as mil contradições que envolvem, sempre, o *acto artístico de assim produzir*.

O olhar de que falamos é o da *consciência das memórias fortalecidas*, lançado sem preconceitos de *auto-menorização* – postura hoje muito em voga entre nós e, convenhamos, muito reaccionária –, visando entender a eterna frescura das obras perenizadas, numa palavra, as formas conjugadas com a sabedoria secular de quem conhece o sentido das formas que comungam ideias precisas de um tempo e dos materiais que lhes dão suporte, como recursos de beleza congregadora.

O olhar de que falamos é o da *sedução a jorros* pela forte personalidade da arte portuguesa tantas vezes diferenciada sob o estigma da sua “menoridade”, e que afinal, pautando-se por uma margem de *regionalidades* que lhe afeiçoa o *estigma identitário* e os pessoalismos de estilo, assume sempre uma vincada *margem de liberdades*, dinamizada por uma série de circunstâncias que vão desde o *predomínio de materiais e de tecnologias* injustamente consideradas mais “pobres”, a uma *peculiar sensualidade* no tratamento das formas plásticas.

Esse olhar combate a miopia de pareceres pseudo-críticos e esse atávico sentimento nacional pela *auto-menoridade*, que se impõe denunciar com firmeza quando se multiplica em referências à arquitectura “chã” como “construção sem projecto”, à talha como “escultura de pobre”, ao azulejo como “pintura sem escola”, à pintura da Idade Moderna como exemplo de “má pintura” (isto é, que não tem expressão internacionalizada...), e às tecnologias tradicionais como receitas obsoletas (a “arquitectura da terra”, por exemplo) – numa incapacidade de “ver”

que vem caracterizando as tendências mais retrógradas de alguns sectores da nossa História da Arte.

Reconhecemos que as soluções tradicionais e os recursos a *modos de fazer* afeiçãoaram as estradas da criatividade artística portuguesa ao longo dos séculos (tanto na metrópole como nos antigos espaços coloniais de África, da América e do Oriente), num quadro de constrangimentos cíclicos de crise, de depauperamento constante do mercado de influências, e da quase inexistência de produção teórica ou académica (ressalvados casos pontuais em que conjunturas próprias de redefinição artística *dirigida* explicam o pensamento mais *moderno* de Francisco de Holanda, de Luís Serrão Pimentel, de Félix da Costa Meesen ou de Manuel de Azevedo Fortes), mas em constante busca de uma alternativa ideologicamente eficaz. É neste contexto que temos de operar, sem critérios de desvalorização abusiva do tecido patrimonial. Esse modo de sentir, pessoalizado, característico de “receitas” e intenções, define os comportamentos do nosso país como região, pois que nem os tempos da União Ibérica, ou os da noite salazarista, por exemplo, puderam contrariar essa dimensão *sui generis*...

É esse *colorido carácter vernacular*, patente no grosso do património construído, que harmoniza (e “nacionaliza”) o *sentido lírico* da decoração complementar das nossas construções de todos os tempos, do século XII aos nossos dias (sobretudo nas artes ornamentais da Talha dourada, do Estuque, do Azulejo e do Brutesco compacto) configurando-o como *unívoco*. Com essas obras (também) trabalhamos. Só com uma História de Arte consequentemente orientada tal tarefa é possível.

É por isso, também, que urge, no seio da Universidade, aprofundar os *programas integrados* de história e crítica de arte, ligados à conservação e restauro e à intervenção patrimonial, unindo a teoria à prática e a visão globalizante ao estudo íntimo das peças particulares. O signatário, que é responsável por um concorrido *Mestrado em Arte, Património e Restauro – Gestão do Património* na Faculdade de Letras de Lisboa, onde a História da Arte e os Métodos Laboratoriais de Análise se unificam para um salutar *diálogo de eficiências*, está consciente de que o único caminho com futuro para a História da Arte passa por essa via metodológica.

Lisboa, 21 de Maio de 1998.