



Sem Título (ou ainda Pensando um Título)

Without a Title or Wondering about a Title

Rita Rodrigues

Escola Secundária Francisco Franco
rodrrita@gmail.com

RESUMO

A História da Arte não é mais uma listagem simples de artistas, obras e estilos / movimentos artísticos. Valoriza uma narrativa humanística com investigação das fontes documentais, escritas e iconográficas, e, essencialmente, provoca o debate crítico sobre os contextos históricos, culturais e sociais da produção e fruição da arte, sempre numa perspectiva contemporânea.

Perante novos paradigmas da produção e fruição da arte, e num tempo que predomina a globalização / mundialização, é necessário repensar as práticas e metodologias de ensino dos programas curriculares.

Partimos de um exemplo da disciplina de *História da Cultura e das Artes* (Ensino Secundário) para problematizar questões sobre o processamento de informação curricular destinada a um aluno cada vez mais globalizado (ou já cidadão do mundo).

Como atender à dicotomia local/global e/ou global/local no mundo das aprendizagens?

Palavras-chave: Globalização; Ensino; Currículo; História; Arte; Cultura

ABSTRACT

History of Art cannot be understood as a mere list of artists, works and styles / arts movements. Its main purpose is to unveil the humanistic narrative based on credible written and iconographic resources and simultaneously to open critical public debate on historical, social and cultural outlines bearing in mind the concept of contemporaneity.

It is urgent to rethink both theory and practice as well as the teaching methodologies and adapt them to the new paradigm where globalization prevails.

In this paper we analysed how the Secondary Level curriculum of the subject of *History of Culture and Arts* can help to discuss issues like worldwide information network and how dichotomies between local and global can be fully developed.

Keywords: Globalization; Teaching; Curriculum; History; Art; Culture

Desde o Renascimento, e especialmente com a obra de Giorgio Vasari (Arezo, 1511–Florença, 1574), *Le Vite dépiú eccellenti pittori, scultori et architetti*, publicada em 1550, na cidade de Florença, por Lorenzo Torrentino (1499-1563), que a História da Arte abandonou a simples listagem de obras e artistas e entrou numa experiência narrativa humanística com a investigação das fontes, catalogação de obras, estudo crítico e estilístico, embora ainda muito biografista. Com o *método morelliano*, proposto por Giovanni Morelli (Verona, 1816–Milão, 1891) e seguido por outros historiadores como Roberto Longhi (Alba, 1890–Florença, 1970), o estudo da obra de arte centrou-se na análise profunda dos pormenores secundários. Heinrich Wölfflin (Winterthur, 1864–Zurique, 1945) defendeu um método mais formalista veiculado na obra *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art* (1915), largamente traduzida e editada até ao presente, com os seus modelos antitéticos (linear/pictural; superfície/profundidade; fechado/aberto; unidade compositiva/unidade uniforme; claridade absoluta/claridade relativa). Embora ainda na senda formalista, outros historiadores contribuíram para desbravar zonas mal estudadas das obras plásticas, valorizando a identidade expressiva (autor), como se lê na *Vie des formes* (1934) de Henri Focillon (Dijon, 1881–EUA, 1943). Nestas propostas, formais e descritivas do estudo da obra de arte, ficaram excluídos os condicionalismos histórico-sociais que serão, mais tarde, explorados numa perspectiva sociológica e marxista, como são as propostas de Frederick Antal (Budapeste, 1887–Londres, 1954) e Nicos Hadjinicolaou (Grécia, 1938–), por exemplo.

Convém sublinhar a mudança de paradigma,

com o abandono gradual da análise meramente formal da obra de arte, e a centralização nos princípios orientadores da iconografia e iconologia, como instrumento operativo da ciência histórico-artística, propalada por Aby Warburg (Hamburgo, 1866–Hamburgo, 1929), Fritz Saxl (Viena, 1890–Londres, 1948), Erwin Panofsky (Hanover, 1892–EUA, 1968) e E. H. Gombrich (Viena, 1909–Londres, 2001), introduzindo um método que englobará, num conceito mais amplo e abrangente, *o sujeito, a forma e o sentido*, como explica Vitor Serrão (Toulouse, 1952–). São incontornáveis as obras de Panofsky, especialmente *Studies on Iconography* (1939) onde elucida os três níveis de significação da obra de arte: 1 – nível pré-iconográfico (descrição primária da obra, em termos formais e estilísticos); 2 – nível iconográfico (análise dos temas e conceitos expressos na obra, relacionando-os com acontecimentos e fontes literárias); 3 – nível iconológico (interpretação do significado intrínseco da obra de arte e descodificar simbologias, e integração no contexto cultural).

Sem pretensão de esgotar autores, é de referência obrigatória as obras de Ernst Cassirer (Polónia, 1874–Nova Iorque, 1945), Meyer Schapiro (Lituânia, 1904–Nova Iorque, 1996), George Kubler (Los Angeles, 1912–EUA, 1996), Daniel Arasse (Argélia, 1944–Paris, 2003), Susan Sontag (Nova Iorque, 1933–Nova Iorque, 2004), Arthur Danto (EUA, 1924–Nova Iorque, 2013), Umberto Eco (Itália, 1932–Milão, 2016), Hans Belting (Alemanha, 1935–), David Feedberg (África do Sul, 1948–), George Didi-Huberman (França, 1953–), entre outros. Estes autores contribuíram para a construção de uma *Nova Iconologia* posicionan-

do o estudo da obra de arte no seu programa estético, contribuindo para um estudo integral e global, a partir das polissemias imagéticas, da compreensão dos significados, explicando o sentido das imagens, aceitando a inesgotabilidade e trans-contextualidade das obras e promovendo a reflexão e o debate em vez de encerrar o conhecimento em *caixas-fortes*. Podemos ainda citar Marc Bayard (França, 1969–) com *L’histoire de l’arte e le comparatisme: Les horizons du détour* (2007) ou as obras e autores que dão mote à presente edição (Delacruz, Meskimmon e Said).

Esta introdução deve-se a uma pequena reflexão sobre o programa de *História da Cultura e das Artes*, disciplina, optativa, leccionada no Ensino Secundário em Portugal, inserida na componente de formação específica dos cursos científico-humanísticos de Artes Visuais e de Línguas e Literaturas, e também da componente de formação científica dos cursos especializados de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Este programa foi homologado em 2004 e coordenado por António Filipe Pimentel, então professor do Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra e hoje director do Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).

O programa de *História da Cultura e das Artes* apesar de permitir, e até fomentar, o estudo da história, da cultura e da arte partindo da contemporaneidade para o passado, explorando o comparativismo, fica logo coartado, na prática, pelo seu extenso conteúdo programático e diminuta carga horária, acrescido, ainda, do facto de ser uma disciplina sujeita a exame nacional, com os seus condicionalismos, para conclusão do ensino secundário e até como prova específica de aces-

so ao ensino superior. Estes factores influenciam, de certa forma, as práticas pedagógicas que estruturam os objectivos definidos no currículo nacional como mobilizar saberes culturais, científicos e tecnológicos para compreender a realidade e abordar situações e problemas do quotidiano, ou mesmo o exposto no próprio programa da disciplina: «Adoptar metodologias personalizadas de trabalho e de aprendizagem adequadas a objectivos visados»; «Pesquisar, seleccionar e organizar informação para a transformar em conhecimento mobilizável»; «Cooperar com outros em tarefas e projectos comuns». Se é verdade que o referido programa aborda a contemporaneidade e o mundo global, especialmente através do estudo das rupturas e vanguardas, ao longo dos tempos, e especificamente através dos módulos “A Cultura do Cinema” e “A Cultura do Espaço Virtual”, que implica uma abordagem ao “mundo global”, também é verdade a dificuldade de explorar as problemáticas, mais actuais, da *globalização 4.0*, quer seja situando a importância da designada “quarta revolução industrial”, quer explorando os fenómenos políticos, sociais, económicos e culturais subjacentes aos fenómenos da globalização (mundialização) e da desglobalização no mundo pós-moderno onde se propagam ideias de descentralização, desconstrução, negação, anti-estética, ou mesmo multiculturalismo e feminismo, só para tomar alguns exemplos.

Estamos, evidentemente, perante um novo paradigma, mas a globalização não é um fenómeno recente. Lembremos, a título de exemplo, o papel dos portugueses nas descobertas e o papel do arquipélago da Madeira na globalização portuguesa, especialmente num momento que se co-

memoram os “600 anos do descobrimento da Madeira e Porto Santo”. Não vamos questionar o programa dos “600 Anos” (ou ausência dele ou mesma a designação escolhida), nem analisar ou problematizar, particularmente, o programa da *História da Cultura e das Artes*, no activo da sua leccionação há catorze anos, mas dar continuidade a questões anteriormente por nós apresentadas (Rodrigues, 2011: 53-60). Insistimos que a obra de arte, em particular, é factor de conhecimento, desde que a fruição e usufruto da mesma sejam entendidos na sua amplitude de concepção-tempo-espaço-contexto, partindo do seu tempo original (produção) e assumindo a obra de arte o seu significado de “objecto vivo”, na sua trans-contextualidade e trans-memória, como tem defendido Vitor Serrão, e, por outro lado, que toda a obra de arte seja, sempre, declarada contemporânea, independentemente da sua datação, seguindo os conceitos propostos por Arthur Danto, e reconhecer a potencialidade que toda a obra de arte tem de excitar e provocar o debate, como preconiza Umberto Eco.

É nesta senda que propomos usar as obras plásticas de dois artistas madeirenses, Carla Cabral (Funchal, 1971–) e Pedro Berenguer (Funchal, 1982–), como mote introdutório a vários conteúdos programáticos da disciplina de *História da Cultura e das Artes*. É um desafio, sabemos, mas arriscamos. Temos defendido que todas as disciplinas curriculares, de todos os graus de ensino, deveriam incluir um módulo específico para estudo da história local (Rodrigues, 2011: 54), sendo relevante também partir de vivências contemporâneas para o estudo do passado.

De Pedro Berenguer seleccionamos “O estra-

nho caso do pião e da boneca russa” [Figs. 1 e 2], de colecção particular, que integrou, em 2011, a exposição *Memórias de Criança* na Casa da Cultura de Santana. Apresenta técnica mista sobre tela, com pintura acrílica, lápis de cor e colagem de objectos (parte de um pião de madeira, quatro telas, alfinetes e uma matrioska). Compõe-se por uma tela (50x50 cm), como suporte base, sobre a qual foi pintado um elemento vegetalista, simplificado, cuja leitura remete para a sombra de uma árvore. Sobre a tela foram coladas quatro telas de pequenas dimensões (5x7 cm), estando uma posicionada do avesso, tendo no campo visual superior um ponto vermelho em torno do qual foram enfiados alfinetes e onde se lê a palavra “rAval”. Outra tela recebe pictoricamente parte do elemento vegetalista, em forma de continuidade formal e composicional, passando da sombra plana das ramagens e folhagens para um elemento floral em representação volumétrica e ponto forte de policromia. Noutra tela foi representado, simplificada, um mamilo. Um objecto tridimensional colado é parte de um pião, de madeira, cortado pela parte superior da calote esférica, em torno do qual se lê a seguinte frase: “O jogo em que o castigo é mais doce que a confissão”, sendo cada palavra graficamente composta, em simultâneo, em letras de caixa alta (versais ou capitais; maiúsculas) e caixa baixa (minúsculas). E ainda uma matrioska, peça menor de um conjunto modular típico destas bonecas russas, colocada exactamente na direcção de uma fenda na madeira do pião que dá continuidade no vestido da boneca, propositadamente pintada para esta composição. Anote-se que a parte seleccionada do pião alude, formal e simbolicamente, a um seio

feminino, enquanto a matrioska simboliza a maternidade e fertilidade, assuntos que retomaremos mais adiante.

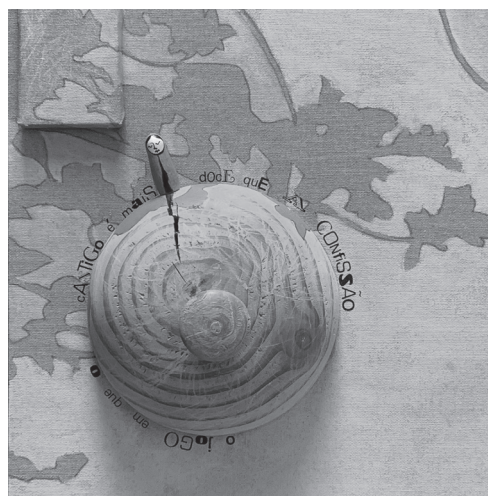
Partindo desta peça podemos, comumente, abordar conceitos de obra de arte, produção artística, modos de representação e técnicas, etc., e até interrogar a importância dos títulos na arte contemporânea, mas interessa aqui explorar e desenvolver o conceito de património, com incidência no património imaterial (jogo do pião; tradições portuguesas), visando estabelecer as competências gerais dos alunos, propostos no programa, estipulando a preservação e a valorização do património artístico e cultural como acto de cidadania. Por outro lado, a palavra Raval, ou seja, “el raval barrio”, em Barcelona, permite localizar geograficamente um território (Península Ibérica / Espanha) e explanar aspectos históricos e artísticos de várias cidades europeias como a importância das muralhas medievais e a fortificação de sítios e cidades e a Peste Negra, por exemplo, (Módulo: *A Cultura da Catedral*), mas essencialmente debater aspectos da multiculturalidade, com referência a povos de várias raças e credos, desde tempos recuados até à actualidade, movidos pela globalização e que acarretam em si análise crítica aos problemas inerentes à migração humana (emigração e imigração) e as consequentes assimetrias socioeconómicas, por exemplo, e a referência a figuras proeminentes das artes que na sua movimentação pela Europa e Estados Unidos da América contribuíram para as primeiras, segundas e terceiras vanguardas artísticas (Módulos: *A Cultura do Cinema* e *A Cultura do Espaço Virtual*). São referências, entre outras, as obras de Robert e Sónia Delaunay

(França, Ucrânia e Portugal), dos artistas do Dadaísmo (arte *non sense* ou anti-arte), enquanto refugiados de guerra (Alemanha / Suíça), ou os professores e artistas fundadores da Bauhaus (Rússia / Alemanha / França / Suíça / Estados Unidos da América). É possível, assim, mobilizar conhecimentos adquiridos na disciplina de *História e Cultura das Artes* para analisar criticamente a realidade contemporânea, no desenvolvimento das competências gerais, como é proposto no próprio programa curricular, aproveitando para abordar realidades idênticas protagonizadas no século XXI, exemplificando com obras e artistas nacionais e estrangeiros, consequência do fenómeno emigração e imigração, tomando até como exemplos artistas madeirenses com obras no *Mudas. Museu de Arte Contemporânea da Madeira* como Silvestre Pestana (Funchal, 1949–), Rigo 23 (Funchal, 1966–) ou Hugo Brasão (Funchal, 1989–).

Retomando “O estranho caso do pião e da boneca russa”, de Pedro Berenguer, é igualmente possível aproveitar a representação da sombra simplificada, observada nesta pintura, e introduzir o estudo da obra de Lourdes Castro, aqui como exemplo de influência estética, e entrar no estudo da produção artística portuguesa (Portugal: vias de expressão da arte portuguesa contemporânea – Módulo: *A Cultura do Espaço Virtual*), com referência, por exemplo, ao grupo KWY, constituído por artistas de várias nacionalidades (Portugal, Bulgária e Alemanha), entre eles Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada, Christo e Jan Voss, e a publicação da revista com a mesma designação em Paris (1958; 1964), cujo projecto edito-

rial contou com a colaboração de António Areal, Jorge Martins, François Dufrêne, Raymond Hains, Bernard Heidsieck, Yves Klein, e participação em outras revistas como *Daily-Bul* e *Sens Plastique*, e mais uma vez com artistas de várias nacionalidades (Portugal, França). Mencione-se que o KWY não está bem explícito no programa de *História da Cultura e das Artes*, embora haja enfoque na internacionalização da arte portuguesa que foi abandonando a classificação por tendências artísticas. E como está agora esta relação da arte portuguesa com a arte internacional? É pertinente, hoje, primeiras décadas do século XXI, esta separação? Quais os artistas nacionais que estão projectados além-fronteiras portuguesas? Quais os artistas internacionais que operam em Portugal? E como ficam mencionados os artistas madeirenses?

Ainda “O estranho caso do pão e da boneca russa” possibilita abordar a importância da imprensa através dos caracteres das palavras escritas (texto) na pintura, que explora os caracteres tipográficos em caixa alta e caixa baixa. As letras, palavras e textos são anunciadores de comunicação, aqui poética e polissémica, que remetem para a importância da imprensa escrita, nos seus primórdios, articulando o Humanismo e a imprensa com a revolução científica e contributo dados por Guttenberg (1400-1468) para o Renascimento e as reformas religiosas (Contra-Reforma e Reforma Católica) (Módulo: *A Cultura do Palácio*). E ainda relacionar as artes plásticas com a literatura.



Figs. 1 e 2 – Pedro Berenguer, “O estranho caso do pão e da boneca russa”, 2011. Coleção particular. Foto: Pedro Berenguer

Tomemos agora como exemplos duas obras de Carla Cabral: “Tudo o que me dói no egoísmo que trago” e “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida”, que também podiam servir de motivo para debater conceitos em torno de obra de arte, produção artística, modos de representação e técnicas, etc., como interrogar a importância dos títulos na arte contemporânea, aqui como substrato da própria peça.

Começamos com “Tudo o que me dói no egoís-

mo que trago” (9x17 cm) [Figs. 3 e 4], de uma colecção particular. Trata-se de um desenho / colagem que esteve exposto na Estalagem da Ponta do Sol, em 2015, na exposição individual da artista, “100 leaves | 100 folhas”. Uma jovem de seios decorosos exhibe no baixo-ventre um peixe, elementos representados sobre o corpo, num jogo de transparências. Privilegiando a linha de contorno, a figura foi delineada simplificada. Interessa sublinhar o carácter simbólico e metafórico da imagem que leva-nos até a uma pintura do século XVIII do património madeirense, na capela do Espírito Santo ou dos Esmeraldos (Ponta do Sol), embora saibamos que esta não serviu de referência aquele desenho. Referimo-nos a uma “Imaculada”, pintura sobre tela, de oficina regional e datável de cerca de 1760, que embora de execução *naïf* projecta orientação erudita do pintor e / ou do comitente. Trata-se de uma iconografia inabitual na arte portuguesa onde uma figura feminina, neste caso, a Virgem Maria, de braços e manto ligeiramente afastados permite ao espectador observar a figurinha de um feto (Jesus) no seu ventre, mais chegado ao coração, pintado sobre o seu vestido vermelho. Foram raros os artistas que «pintaram sobre as vestes, e como visíveis fossem os ventres de suas mães, as figuras de seus filhos» (Manique, 1947). Nesta pintura ainda se observa a Imaculada Conceição, sobre um grande globo azul, esmagando a serpente, e numa mão segurando um ramo de açucenas. É superiormente protegida por Deus Pai na sua configuração de ancião com barbas e cabelos brancos, e pela Pomba do Espírito Santo, donde emana uma luz amarela-dourada formando um triângulo. No seu lado direito, um anjo, que

se eleva sobre uma laranjeira, exhibe a sigla IHS. Aos pés da Virgem encontra-se um casal de pastores (?), trajando humildemente e com expressões populares, lembrando figuras de doadores. Ao fundo, numa cartela rematada por formas de enrolamentos e concheados de estética rococó, foi pintada a frase “Fecit mihi magna qui protens est et sanctum nomen ejus”, numa clara alusão ao momento misericordioso da Visitação (Rodrigues, 2009: 23-47; Rodrigues, 2012: 66). Esta relação, entre o desenho de 2015, de Carla Cabral, e a pintura do século XVIII, de pintor desconhecido, aparentemente sem conexão, permite debater, por exemplo, a pertinência de estudar e valorizar as oficinas e artistas insulares, ao longo dos séculos, numa perspectiva de história local e micro-história, como explorar / descodificar o significado de simbologias de elementos iconográficos, como o seio, peixe, serpente, pomba, açucena, sigla IHS, etc., bem patente na arte religiosa europeia e portuguesa (Módulos: *A Cultura do Mosteiro; A Cultura da Catedral; A Cultura do Palco*). Mas, fundamentalmente, questionar o valor contemporâneo da obra de arte, respeitando as categorias analíticas e indicadores propostos no programa de *História da Cultura e das Artes*, como “Tempo”, “Espaço”, “Local” e “Acontecimento”.

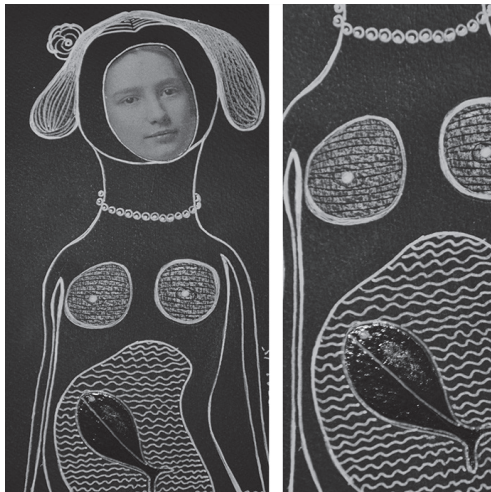
Sublinhe-se que o recurso a uma pintura de temática religiosa não coloca em questão qualquer devoção e / ou credo dos alunos, atendendo que a mesma é utilizada apenas enquanto objecto artístico, ou seja, como fonte iconográfica, documento ou testemunho de um tempo histórico e cultural, como acontece, aliás, com outros exemplos tomados no programa em apreço, e até ocasião para clarificar conceitos de arte religiosa e

arte sacra.

Outra obra de Carla Cabral, que tomamos como mote, é a intitulada “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida” (52,5x72,5 cm) [Figs. 5 e 6], técnica mista sobre papel Canson de 300 gramas, com desenho a marcador ponta fina, branco, e pintura acrílico, e colagem de figura feminina tridimensional executada em pasta de papel, que integra, presentemente (Novembro de 2018 a Fevereiro de 2019), a exposição individual da artista “Salobros Afetos”, na *Galeria Casa das Mudanças* (Calheta), comissariada por Márcia Sousa, directora do *Mudas. Museu de Arte Contemporânea da Madeira*. Esta obra e todo o núcleo que compõem a citada exposição remetem para «uma paisagem arquitetada com títulos que direcionam o pensamento do espectador, obrigando-o a reler os títulos e a re-olhar (e re-sentir, agudamente), a obra. Os títulos mapeiam territórios íntimos, evocam memórias: “O peso do amor que inspira” ou “Junto-as para perceber o que sinto” ou “Começamos sempre por ser extremidade quando nos tocamos” ou “Também és o que os outros querem” ou “Não poderei me acompanhar sempre” ou “O Peso do amor que se inspira” ou “Existem ombros de difícil acesso” ou “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida” ou “Estranhos somos para os outros” ou “Verbalização de mim para mim” ou “Há seres muito maiores do que nós” ... ou “Estás a ouvir-me? Sim, diz”: vamos ler os outros títulos (e continuar a pensar as outras obras.)» (Rodrigues, 2018). Mais uma vez, incidir a reflexão sobre os títulos e sua simbologia para interpretar a obra. “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida” é também «uma viagem poética ao mundo da infância (apenas aos lugares de memó-

ria onde ainda vive a inocência) e ao inquietante (mas deslumbroso) universo dos adultos (navegadores sem bússola que não encontram o ponto de retorno). As personagens, humanas e animais, são, constantemente, encontradas, recriadas e reinventadas, e abraçam, em comunhão sincrónica, o amor, a paixão e a vida (escapulindo às perturbações exógenas). Em (fingido) diálogo, ou em imagem espelhada (outra memória), as personagens adormecem em profundos monólogos.» (Rodrigues, 2018). Ou mesmo porquê não perscrutar em “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida” as vivências culturais madeirenses através da referência do barrete de viloa? Aliás, elemento subtilmente anotado na figura feminina, relevo colado e executado em pasta de pastel.

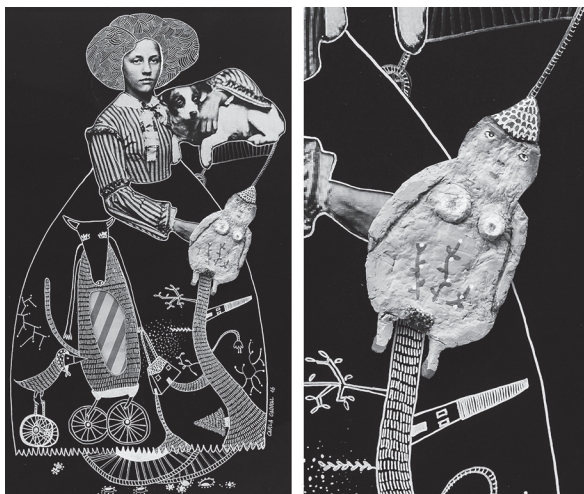
Em “Tudo o que me dói no egoísmo que trago” e “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida” podem ser, ainda, explorados conceitos que motivem o estudo do Expressionismo e Surrealismo Poético, como os expressos nas obras de Paul Klee e de Chagal, por exemplo (*Módulo: A Cultura do Cinema*).



Figs. 3 e 4 – Carla Cabral, “Tudo o que me dói no egoísmo que trago”, 2015. Coleção particular (Rita Rodrigues). Foto: Rita Rodrigues



Fig. 7 – Anônimo, Séc. XVIII, “Imaculada”, Capela dos Esmeraldos, Ponta do Sol. Foto: Rita Rodrigues



Figs. 5 e 6 – Carla Cabral, “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida”, 2016. Coleção da autora. Foto: Marco Gonçalves

“O estranho caso do pão e da boneca russa”, de Pedro Berenguer, e “Tudo o que me dói no egoísmo que trago” e “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida”, de Carla Cabral, viabilizam-se como recursos didáticos, sempre com a respectiva fundamentação teórica e prática, e percorrendo o estudo da obra de arte no sentido de hoje (presente) para ontem (passado). Estas três obras têm em comum a representação do seio feminino, de presença fortemente simbólica, e poderia ser matéria de relação com obras existentes no património madeirense, como: “Nossa Senhora do Leite e São Domingos e São Francisco” e a “Virgem do leite”, provenientes da capela de Nossa Senhora da Candelária (Tabua) e da igreja de São Roque (Funchal), respectivamente, hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal, ou mesmo a figura da Caridade representada nas “Três Virtudes Teologais”, na torre/mirante deste museu. “Nossa Senhora do Leite” e “São Domingos e São Francisco”, pintura a óleo sobre madeira, de oficina portuguesa, está datada do

século XVI ou já de princípios do século XVII, hoje recomposta, pois foi cortada ao meio, ficando separada a parte superior (Virgem) da parte inferior (santos) (Rodrigues, 1997 e 2012; Santa Clara, 2004); a “Virgem do leite”, pintura a óleo sobre tela (69,5x53 cm), do primeiro quartel do século XVII, está atribuída a uma oficina portuguesa; e a alegoria à Caridade é uma figura da composição “Três Virtudes Teologais” que está no painel de azulejos, de oficina portuguesa do século XVIII, que segue gravado de Giovanni Battista Sintès (c.1680-c.1760) sobre desenho de Pietro Zerman (activo 1700-1720) (Simões, 1963: 160-161; estampa LIX), e outras estampas como as de Hans Sebald Beham (1500-1550) ou de Hendrik Goltzius (1558-1617). Ou ainda “O martírio de Santa Úrsula e das onze mil virgens”, pintura a óleo (c.275 x c.231 cm), assinada em 1653 por Martim Conrado (activo c.1646-c.1653), pintor da geração proto-barroca portuguesa (Rodrigues, 2012), proveniente da Igreja do Colégio e hoje exposta também no Museu de Arte Sacra do Funchal. Ou ainda, “A fuga para o Egipto”, de um pintor regional, que assina com monograma, possivelmente o pintor Manuel de Andrade, homem baço (activo 1662-1672), na Capela das Angústias (Quinta Vigia) (Rodrigues, 2012).

Estas cinco obras (pinturas e azulejos) adequam-se bem à introdução de assuntos específicos (conteúdos / narrativas) das reformas e espiritualidades (Reforma e Contra-Reforma), da *Devotio Moderna* e das causas e consequências do Concílio de Trento, com incidência para a XXV sessão (3 e 4 de Dezembro de 1563) que promulgou o decreto referente à veneração das relíquias e uso legítimo das imagens, defenden-

do clareza, verosimilhança, legibilidade, decoro e devoção, cujos princípios também se observam nas orientações emanadas nas *Constituições Sinodais do Funchal* (1585 e 1601), referente à arte e à produção de imagens, evitando os perigos das superstições, como as falsas crenças e os falsos dogmas, e da iconoclastia protestante, assim como à arte do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco, enquanto indicadores de áreas de estudo (Módulos: *A Cultura do Palácio* e *A Cultura do Palco*).

Através das obras acima mencionadas, hoje parte integrante do património móvel artístico regional, é possível estudar as questões inerentes às técnicas e formalismos (conceitos estruturantes), de acordo com as épocas históricas da produção artística e compreender os fenómenos subjacentes às barreiras temporais e conceptuais (conceitos, origens e epistemologias) dos estilos artísticos, assim como identificar e caracterizar os antecedentes / influências (próximas e remotas), as características estético-formais, as tipologias, as temáticas, etc.. Contudo, as temáticas representadas, religiosas e mitológicas, que implicou a representação do seio desnudado de figuras femininas, remetem, também, para o estudo do decoro e do valor metafórico das imagens. A este propósito, além de referir o Concílio de Trento e todas as suas consequências (Módulos: *A Cultura do Palácio* e *A Cultura do Palco*), é possível citar o modo como foram recepcionadas e aplicadas as directrizes tridentinas em Portugal e na Madeira, especialmente na arte, e até exemplificar que em 1693, o então bispo do Funchal, D. José de Santa Maria, argumentava bem o modo de utilizar as imagens sagradas diferenciando a

representação e as figuras evocadas, reforçando que as imagens eram metafóricas (Rodrigues, 2012: 14 e 45-48).

Outros exemplos, agora retomados da produção internacional, são obras referidas nos manuais da *História da Cultura e das Artes*, produções anteriores ou já no limiar do Concílio de Trento (1545-1563), como, por exemplo, “A Virgem dos Anjos Vermelhos” ou “Virgem do Díptico de Melun”, de Jean Fouquet (Tours, 1420–Tours, c.1481) ou “Gabrielle d’Estrées e sua irmã, duquesa de Villars”, de um pintor anónimo da designada *Escola de Fontainebleau* (a partir de 1531), ou, ainda, “Dama no banho”, atribuída a François Clouet (Tours, 1510–Paris, 1572).

Ao longo da História, ao seio estão associados conceitos de sensualidade, prazer, fertilidade e vida, mas também a ideia de pecado perseguiu a sua representação. Através da leitura de poemas insertos em *Le Roman de la rose*, obra literária medieval escrita cerca de 1230, anota-se bem o sentido da sensualidade conotado com o pecado ou pudor, especialmente através da figura feminina, ou melhor, do seu corpo: «Há uma que deixa à mostra / O peito para que se veja / Carne de alvura sobeja / E outra há que não desgosta / Trazer de lado a carne exposta / Outra as pernas muito descobre» ou «Ao que a mulher consentir / Suas mamas nuas sentir / A carne toda apalpar / Ao excesso não se há-de furtar» (Bologne, 1990: 61). Um seio à mostra, desnudado ou nu, era, no século XV, «uma peste portativa que envenena de longe quando se lhes põe os olhos em cima» (Bologne, 1990: 77).

Perante o arrojo de tantas obras plásticas, bem documentadas na História da Arte, des-

de a Antiguidade, que a imagem icónica de Ilona Staller, artista porno conhecida por Cicciolina, é quase insignificante. Cicciolina foi deputada parlamentar em Itália (1987-1992) e fez campanha partidária, nas ruas e em manifestações públicas, mostrando os seios e assim se apresentou em vários parlamentos europeus, incluindo Portugal (1987). Interessa esta referência a Cicciolina porque foi modelo do artista norte-americano Jeff Koons (EUA, 1955–), com quem chegou a estar casada. Jeff Koons, que parte de uma certa distorção da Pop Art canaliza a sua produção para o mundo actual, quotidiano massificado e consumível, explorando as linguagens plástico-expressivas do Pos-Modernismo, como é o exemplo da série “Made in Heaven” (1989) que inclui peças como “Jeff and Ilona” e “Ilona on Top”, expondo de maneira despidorada a sua vida íntima e sexual, de grande pendor narcisista, sendo aplaudido por muitos artistas, galeristas, curadores e críticos, atingindo as suas obras, no mercado de arte, valores recordes, mas também censurado por tantos outros. Parte da sua obra está bem referenciada no Pos-Modernismo como “Puppy” (1992), “Split-Rocker” (2000) e as séries “Balloon” (2004-2011) e “Gazing Ball” (2013-2016). Como estudar o Pos-Modernismo (Módulo: *A Cultura do Espaço Virtual*) sem referir Jeff Koons? E como integrar a obra de Jeff Koons no Pos-Modernismo sem referir a série “Made in Heaven”?

Retomemos a obra de Fouquet. No século XX, Xavier Coutinho, afirma que Nossa Senhora «chega a ser quase escandalosamente pintada, no século XV, por Jean Fouquet que, exageradamente, ultrapassou todas as possibilidades deste tema, (...) na sua Virgem dos Anjos Vermelhos (...), [onde]

efectivou uma Virgem do Leite, em que, sem dúvida, exagerando algum tanto, todavia conseguiu umas das suas melhores obras (Coutinho, 1959: 105). A analogia «dos modelos sagrados e profanos depende sobretudo da expressão corporal, do tipo físico, do corpo; dota as personagens, bíblicas ou aureoladas, de caracteres humanos, sexuados, significantes» (Michel, 1973: 28). Mas o artista é apenas o «medianeiro entre a carne e o espírito, o acto e a tomada de consciência, o real e o mistério, a consumação e a contemplação.» (Michel, 1973: 133).

“A Virgem dos Anjos Vermelhos”, de Fouquet, pintura a têmpera sobre madeira, datada de c.1450 (93x85 cm, Museu da Antuérpia), representa a audaciosa e ousada Agnès Sorel (Yzeures-sur-Creuse, 1422–Le Mesnil-sous-Jumièges, 1450), a favorita do rei francês Carlos VII (Paris, 1403–Mehun-sur-Yèvre, 1461), o *Vitoriosa*, que quando «descobria os ombros e os seios até aos mamilos», como descreve o poeta e cronista flamengo Georges Chastellain (Gand, c.1405 ou 1415–Valenciennes, 1474), fazia empalidecer de ciúmes as damas da corte de Chinon (França). Segundo documentação coeva, eram poucas as mulheres que podiam gabar-se de encantos tão perfeitos como os da *Dama da Beleza*, cognome adquirido por Agnès de Sorel a partir do senhorio de Beauté-sur-Marne, que lhe fora doado pelo rei protetor e seu amante. Afirmam alguns historiadores que foi Agnès de Sorel quem lançou a “moda coxa”: «um seio tapado, outro de fora. Encantador desalinho que transformava estas damas em amas surpreendidas em plena refeição, ao passo que as cintas altas lhe davam o ar de estarem constantemente grávidas!» (Bologne,

1990: 64). Serviu esta pintura para um pintor anónimo do século XVI reconstituir aquele “retrato” que esteve no castelo de Azay-le-Ferron. «A amante do rei terá portanto inventado umas das regras fundamentais do erotismo: criar a impressão de movimento, mostrar mais a revelação do seio que o seio revelado. Compreende-se que um traje tão agressivo tenha atraído a ira dos censores. A partir do século XV, a indignação surge realmente em nome do pudor» (Bologne, 1990: 64).

Tudo leva a crer que “A Virgem dos Anjos Vermelhos” foi pintada depois da morte de Agnès de Sorel (1450), anotando-se características ainda gótico-flamengas, mas é certo que Fouquet importou de Itália «as reminiscências de viagem, os elementos acessórios (M.M.J., 1962: 269), sendo a personalidade artística mais vincada da Idade Média que contribuiu, com a sua pintura, para a entrada da estética renascentista em França, quer pela sua concepção artística do homem (autor), quer pelos seus retratos sintéticos, sensíveis e vivos, já de pendor psicológico, respeitando as feições individuais dos retratados, embora seguindo, ainda, uma visão analítica ao gosto flamengo, e opondo-se, em parte, à estética idealizada do retrato renascentista italiano, valorizando o «frémio humano mais sentido e subtil” (Chicó, 1962: 270), identificador do retrato francês. Fouquet conheceu, possivelmente, a arte flamenga, mas sentiu-se mais próximo da produção italiana, através da qual aprendeu as leis da perspectiva e extraiu o ambiente luminoso (Upjolin, 1965, Vol. 3).

Embora “A Virgem dos Anjos Vermelhos” seja um retrato póstumo de Agnès de Sorel, que falecera em 1450, podemos igualar esta pintura,

no que concerne ao realismo retratístico, ao “Retrato de Carlos VII” (c.1440, Museu do Louvre), também da autoria de Fouquet, que acusa o pintor como «retratista dotado de uma observação mais sensível à veracidade da expressão do que aos pormenores» (Serullaz e Pouillon, 1998). Como os grandes pintores renascentistas, Fouquet revela conhecimento sobre a forma de representar e interpretar a figura humana, embora na representação de Agnès de Sorel esteja entre os limiares do profano e do sagrado: “empresta” Agnès de Sorel o seu corpo (físico) à (representação) da Virgem Maria ou a Virgem Maria “empresta” a sua espiritualidade, dons e virtudes à Agnès de Sorel? “A Virgem dos Anjos Vermelhos” ou “Virgem do Díptico de Melun” questiona esta dualidade e / ou dicotomia entre profano/sagrado e/ou sagrado/profano. Todos os acessórios, como o trono, a coroa de pérolas, o rico manto, mas também o decote, tão ao gosto cortesão, identificam e simbolizam a vida material e mundana de uma Europa que vai preconizando a secularização e até a paganização dos temas sagrados do Cristianismo (Plazaola, 1998: 119-132). Pelo exercício de “tirar ao natural” ou de memória, Agnès de Sorel, representada enquanto Virgem Maria, permite percorrer pelo caminho da narrativa e da interpretação: «pintar ou dizer a curva de um seio, o contorno de um ventre, o modelo de uma coxa, é evocar o que se esconde atrás dessa aparência, é permitir a imaginação, a transposição» (Michel, 1973: 50). E até «construía-se, insensível às críticas da Igreja, a imagem de uma mulher artificial, uma Agnès Sorel de tez pálida e sobrancelhas depiladas, que ousava posar com os seios nus como Virgem com O Menino

(...)» (Duby e Ariès, 1990, Vol. II: 591).

A Virgem do Leite, nas suas mais diversas variantes, foi representada por vários artistas, de acordo com as contextualizações históricas, estéticas e religiosas, mas de uma longa lista apenas citamos dois: Jan Gossaert, Mabuse (c.1478-1532) e Joos van Clève (1485-1541), pintores com obra na Ilha da Madeira. Ocasão pertinente para verificar que tipo de obra religiosa produziram para a clientela madeirense num contexto dominado pela economia do “ouro branco” (açúcar) e numa época em que a Madeira estava na rota da globalização. Por outro lado, oportunidade para questionar a sobrevivência de duas pinturas alusivas à “Virgem do Leite” no espólio da pintura religiosa madeirense: a já referida da Igreja de São Roque (hoje no Museu de Arte Sacra do Funchal, MASF416) e outra de uma colecção particular mas originária de uma capela funchalense, datada do século XVII.

As obras e tópicos acima referidos compulsam à explanação dos conceitos de decoro e de iconoclastia trazendo ao debate da aula assuntos tão actuais como a proibição de obras em determinadas exposições, como a recente polémica em torno da exposição do fotógrafo norte-americano Robert Mapplethorpe (1946-1989), no *Museu de Serralves* (2018), contendo nus, flores, retratos mas também fotografias de pendor erótico e cariz sexual, comissariada por João Ribas e coordenada por Paula Fernandes, que obrigou à revisão museográfica limitando o acesso a algumas salas a maiores de dezoito anos, e culminando na demissão do curador e director artístico, ou o cancelamento da exposição de Alexandre Sampaio, “Desassossego”, no *Museu Grão Vasco*, em Viseu

(2005), que abordava questões sobre a morte e transcendência e perseguições a homossexuais, através da performance “Assunção – Reflexões sobre a morte e a transcendência” e da instalação “São Sebastião – Discursos da intolerância”, preconizando um diálogo entre arte antiga, espólio do museu, e arte contemporânea. No primeiro caso, e como recomenda a filosofia subjacente ao programa da disciplina de *História da Cultura e das Artes*, debate-se as obras de arte e a complexa realidade que as envolve, quer a nível da construção e da produção, quer na divulgação e fruição. No segundo caso, as obras do *Museu Grão Vasco* são objecto de estudo do presente programa curricular quando se aborda a Europa entre o Renascimento e o Maneirismo (Módulo: *A Cultura do Palácio*) assim como os conceitos de *performance* e *instalação* nos conteúdos / narrativa de *Arte-Acontecimento* (Módulo: *A Cultura do Espaço Virtual*). Ensejo para problematizar questões em torno da arte e provocação, sempre contextualizadas, como o Dadaísmo e as obras de Marcel Duchamp (1882-1968), por exemplo, “L.H.O.O.Q.” (1919, Mona Lisa) (Módulo: *A Cultura do Cinema*) e outros fenómenos da dessacralização da arte desenvolvidos pela Pop Art. Ocasão para exemplificar outros diálogos entre arte antiga e arte contemporânea que tiveram lugar no Museu de Arte Sacra do Funchal, exposições comissariadas por Francisco Clode de Sousa, como “Cânticos dos Cânticos” (1997) de Ilda David, “Alguns Santos Mártires Revisitados” (2003) de Rui Sanches, “Copycat” (2003) de Adriana Molder e “Remains” (2007) de Graça Coutinho (Mendes, 2013).

Recuperando notícias sobre atitudes censurais na actualidade, exemplifiquemos com a *nova onda*

que invade as redes sociais e acarreta para o mundo da arte, para as galerias e museus perigos eminentes. Uma galeria londrina, *Whitechapel Art Gallery*, decidiu retirar algumas obras do surrealista Hans Bellmer (Alemanha, 1902–Paris, 1975), dois dias antes da inauguração, para não chocar a comunidade muçulmana local (2006). O *Museu Santander Cultural*, em Porto Alegre (Brasil), fechou as suas portas e cancelou a exposição “Queermuseu” (2017) devido a ataques e críticas ferozes nas redes sociais que oponham artistas, comunidade LGBT, religiosos e legalistas, atendendo que algumas obras apelavam à diversidade sexual mas envolvendo homens de várias raças, crianças e animais, sendo evocada a lei para a sua proibição, embora muitas das obras expostas fossem premiadas internacionalmente e não foram motivo de proibição no Reino Unido e Estados Unidos da América. Circunstância que levará ao debate do conceito / teoria “queer” e as questões de género na arte, não só na actualidade, mas também no passado. Outro exemplo, vem de uma petição *on line* (2017) que exigiu a retirada de exposição de “Thérèse dreaming” (1938), uma pintura de Balthus [Balthasar Klossowski] (1908–Suíça, 2001), pintor francês de origem polaca, no *Metropolitan Museum of Art* (Nova Iorque). Refira-se que tanto Balthus como o seu irmão Pierre Klossowski (1905–Paris, 2001) influenciaram Paula Rego (Lisboa, 1935–), cuja obra é estudada na disciplina de *História da Cultura e das Artes*, como a produção de Francis Bacon (Dublin, 1909–Madrid, 1992) e Lucian Freud (Berlim, 1922–Londres, 2011), integrados na Nova Figuração (Módulo: *A Cultura do Espaço Virtual*) e que também levantaram o questionamento de deco-

ro. Ou mesmo quando os museus têm de repensar a sua estratégia de comunicação, divulgação e promoção, das suas obras e exposições porque cartazes e *mupis* são recusados pelas empresas de transportes urbanos, como aconteceu com o metropolitano de Londres que rejeitou o cartaz promocional da exposição de Lucas Cranach, *o Velho* (1472-1553), “Vénus”, obra assinada em 1532, que anunciava uma exposição deste pintor renascentista alemão na *Royal Academy of Arts* (2008). Outras cidades europeias, como Londres, Hamburgo e Colónia (2017), também repensaram a divulgação da exposição que aludia ao centenário do Modernismo Vienense (*Viennese Modernism*) quando foram escolhidas obras do austríaco Egon Schiele (1890-1918), como o “Auto-retrato nu” (1910) e “A rapariga nua de meias cor de laranja” (1914), que por serem demasiado ousadas a resposta foi colocar sobre a imagem (genitais das figuras) uma faixa com a frase “SORRY, 100 years old but still too daring today” da responsabilidade de *To Artists Freedom*. Sobre estas questões é tempo para debater os limiares de arte, erotismo e pornografia, mas sempre contextualizando as produções artísticas, mas, mais uma vez, lembra-se que as obras atrás citadas como censuradas são de artistas e movimentos artísticos estudados na disciplina de *História da Cultura e das Artes – Renascimento e Expressionismo* (Módulos: *A Cultura da Catedral e A Cultura do Cinema*).

Em forma de provocação, mas essencialmente de reflexão, o *Museu Nacional de Arte Antiga* (Lisboa) realizou a exposição “Explícita: arte proibida?” (2018), comissariada por Paula Brito Medori e José Alberto Seabra, com setenta obras das reservas do museu e com referência a outras da

exposição permanente, pretendendo «estimular a crítica, fomentando o debate em torno de uma questão inesperadamente tão contemporânea: pode a arte ser proibida?» (Jornal da Exposição). Aluda-se que algumas das obras expostas correspondem à produção renascentista, maneirista e barroca, períodos estudados na disciplina em apreço, e estão divulgadas em manuais, livros, revistas e catálogos e facilmente acessíveis em consulta *on line*, não sendo possível, hoje, fugir à cibercultura.

Levanta-se, assim, um novo problema: identificar e / ou classificar obras / salas de museus por faixas etárias como acontece no cinema e no teatro? Esta problemática é um fenómeno global na fruição da arte.

Em pleno século XXI (2009), em Braga, a Polícia de Segurança Pública portuguesa mandou retirar de uma feira do livro, organizada pela distribuidora *Inovação à Leitura*, o livro *Pornocracia* (2003) de Catherine Breillat (1948–), porque na capa estava a reprodução de “A origem do Mundo” (1866), pintura de Gustave Courbet (França, 1819–Suíça, 1877) que respondeu a uma encomenda privada do diplomata otomano-egípcio Halil Serif Pascha (1831-1879), obra que contém em si também várias histórias de censura, mas exposta publicamente no *Museu D’Orsey* desde 1995. Mais polémica foi a performance de Deborah de Robertis (1984–), intitulada “O espelho da origem”, ocorrida em frente ao referido quadro, e não autorizada pelo museu, com exposição explícita do sexo da artista (2014). Não vamos aqui analisar estas obras em particular, devendo-se referir, no entanto, que estão disponíveis *on line*, em fotografias e vídeos, mas apenas lembrar que o Realismo

e “um novo olhar sobre o real”, onde se incluem as obras de Gustave Courbet, são profundamente referenciados no programa de *História da Cultura e das Artes* (Módulo: *A Cultura da Gare*), assim como o estudo das grandes transformações científicas, tecnológicas, sociais e ideológicas do século XIX. E neste contexto, como não aludir à “A origem do mundo”?

Resgatando o conceito de iconoclastia, é pertinente estudar os momentos históricos ora comandados pelo fervor imagético que promulgaram a iconofilia (veneração das imagens), ora pelos comportamentos iconoclastas (destruição das imagens) ou mesmo pelo aniconismo (rejeição da representação figurativa) (Módulo: *A Cultura da Catedral*), consequências das querelas religiosas e vandalização de obras de arte durante a Idade Média e no século XVI, com a Reforma, como transpor essas problemáticas para o século XX, como foi a atitude da Alemanha nazi, através do *Reich de Mil Anos* e a luta contra a “arte degenerada”, que não veiculava os ideais defendidos pelo Nacional-Socialismo, e a perseguição aos seus artistas (modernistas), especialmente judeus ou seguidores de ideologias comunistas, impulsionadores do Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Nova Objectividade e Bauhaus (Módulo: *A Cultura do Cinema*), por exemplo, ou, em sentido inverso, o enalço feito a intelectuais pelos comités revolucionários afectos a Mao Tsé-Tung (1893-1976) durante a Revolução Cultural Chinesa, especialmente a partir de 1966. Ainda no século XX a abordagem de algumas problemáticas da arte enquanto processo, nos indicadores das áreas artísticas, transmovendo para os conteúdos / narrativas o

estudo da Pop Art como movimento iconoclasta (Módulo: *A Cultura do Espaço Virtual*). Mas relevante é também debater a depredação da arte em geral, hoje, como a vandalização da estátua de Lenine, na Ucrânia (2014) ou a destruição fanatizada do auto-proclamado Estado Islâmico na Síria e Iraque (2015) (Pérez-Prat, 2017: 26-55 e 2015: 133-194; Serrão, 2017: 9-24). Como afirma Vitor Serrão «São muitos os casos registados de destruição sistemática de monumentos e obras de arte pretensamente justificados pelo sectarismo ideológico ou pela fidelidade doutrinária e proselitismo religioso e que decorreram ao longo da História. (...) A História da Arte precisa de alargar as suas bases metodológicas e as suas estruturas conceptuais ao estudo dos patrimónios desaparecidos ou dos que foram de alguma maneira fragmentados ou mutilados por actos de violência. Importa analisar, em primeiro lugar, as razões plurais que determinaram e determinam esses actos de brutalização dos monumentos e obras de arte.» (Serrão, 2017: 9 e 23).

Como chegamos aqui? Através de três obras aparentemente *inocentes*, mas fortemente simbólicas: “O estranho caso do pião e da boneca russa”, de Pedro Berenguer, e “Tudo o que me dói no egoísmo que trago” e “Sempre lhe foi dito que devia passar despercebida”, de Carla Cabral. Importante é provocar o debate em torno da produção e fruição artísticas e consciencializar para as problemáticas actuais e globais da arte, em geral, e da obra de arte, em particular, questionando e confrontado a realidade contemporânea com o passado. Não esqueçamos que «cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma

perspectiva original» (Eco, 1989: 40). Mesmo no cumprimento da leccionação de um programa curricular, como o da *História da Cultura e das Artes*, a leitura da obra de arte não deverá ficar, exclusivamente, por uma “interpretação ingénuas” mas buscar a “interpretação crítica”, sendo a primeira uma “interpretação de superfície” e a segunda uma “interpretação em profundidade” (Ricoeur, 1989: 158). E como explicou Umberto Eco, há que compreender o “intentio operis” (a intenção da obra, a sua natureza, estatuto e identificação), o “intentio auctoris” (intenção do autor) e o “intentio lectoris” (intenção do leitor), sendo, assim, necessário definir o nível que queremos que seja atingido pelos nossos alunos enquanto leitores: leitor empírico, implicado ou modelo? (Eco, 1995). A leitura da obra de arte assume um papel decisivo na interpretação e descodificação da mesma e o grau de abertura de uma obra de arte não deverá acarretar perigo para a própria obra.

Heidegger afirma: «(...) Mas o que é e como é uma obra de arte? O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja obra, só o podemos experimentar a partir da essência da arte. Qualquer um nota com facilidade que nos movemos em círculo. O senso comum exige que se evite este círculo, porque constitui uma violação lógica. (...) Toda a gente conhece obras de arte. Encontram-se obras arquitectónicas e pictóricas nas praças públicas, nas igrejas e nas casas. Nas colecções e exposições, acham-se acomodadas obras de arte das mais diversas épocas e povos. Se considerarmos nas obras a sua pura realidade, sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que

as obras estão presentes de modo tão natural como as demais coisas. O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça, ou um chapéu. (...) Todas as obras têm este carácter de coisa.» (Heidegger, 2004: 12-13).

É significativo que tomemos a obra de arte, contemporânea e /ou de factura do passado, como reveladora dos discursos e / ou narrativas culturais de cada época e sociedade, quer nos fenómenos subjacentes à sua produção, quer na sua fruição, enquanto processo e / ou objecto artístico, estético, filosófico, histórico, sociológico e antropológico. É necessário assimilar a obra de arte enquanto objecto estético e retirar das mensagens o seu valor histórico, isto é, o seu valor documental. É nesta relação, objecto estético / objecto histórico, que podemos encontrar a relação do autor com a sociedade e compreender o contexto da sua produção.

Sem título (ou ainda pensando um título) é apenas e tão só um simples exercício de leitura de um programa curricular, *História da Cultura e das Artes*, com, possivelmente, alguns devaneios, mais quimeras e utopias, do que outras coisas.

Referências Bibliográficas

- AA.VV. Duby, Georges (int.). 1992. *Amor e sexualidade no ocidente*. Mem Martins: Terramar.
- AA.VV. 2018. *Do tirar polo natural: Inquérito ao retrato português / Inquiry to the portuguese portrait*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional.
- Arasse, Daniel. 1996. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Barthes, Roland. 1981. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Amor líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Lisboa: Relógio d'Água; 2007. *Modernidade e Ambivalência*. Lisboa: Relógio d'Água; 2008. *Lo retos de la educación em la modernidad*. Prólogo de Violeta Niñez. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bayard, Marc (dir.). (2007). *L'histoire de l'arte e le comparatisme: Les horizons du détour*. Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Brancroft, Anne. 1990. *As origens do sagrado: Viagem espiritual à tradição ocidental*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Bologne, Jean-Claude. 1990. *História do Pudor*. Lisboa: Teorema.
- Bolvig, Axel, e Lindley, Philip (coord.). 2003. *History and Images. Towards a New Iconology*. Turnhout: E. Brepols.
- Calabrese, Omar. 1989. *A Linguagem da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Callois, Roger. 1988. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Ed. 70.
- Carvalho, Joana Nair da Silva. 2014. *A adoção de "social media" por museu como ferramenta de comunicação*. Tese de Doutoramento (policopiado). Aveiro / Porto: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte / Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Cirlot, Juan-Eduardo. 1984. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Ed. Moraes.
- Chaminé, Maria Helena Aldinhas. 2017. *O ensino da História através das Artes*. Tese de Mestrado (policopiado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Clode, Luiza. 1968. «Iconografia mariana na Diocese do Funchal». In *Das Artes e da História da Madeira*, nº. 37. Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp. 55-62; 2002. *Jesus Cristo – Ontem, Hoje e Sempre*. Funchal: Museu de Arte Sacra do Funchal.
- Coutinho, B. Xavier. 1959. *Nossa Senhora na Arte: Alguns problemas iconográficos e uma exposição Marial*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- Danto, Arthur. 1987. *After the End of Art. Contemporary art and tehe Pale of History*. Philadelphia: Princeton Univ.; 2007. *Mapplethorpe*. Germany: teNeus; 1991 (Summer). «Narrative and Style». In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. New York: Greenvale, pp. 201-209.
- Delacruz, E. M. (2009). *Mapping the terrain: Globalization, art, and education*. In Delacruz, E. M., A. Arnold, M. Parsons, and A. Kuo, (Eds.), *Globalization, art, and education*, pp. x-xviii. Reston, VA: National Art Education Association.
- Duby, Georges, e Ariés, Philippe (dir.). 1990. *História da Vida Privada – Da Europa feudal ao Renascimento*, Vol. 2. Lisboa: Edições Afrontamento; Duby, Georges (dir.), e Perrot, Michelle. 1992. *Imagens da mulher*. Porto: Edições Afrontamento.
- Durand, Gilbert. 1995. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Eco, Umberto. 1989. *Obra Aberta*. Lisboa: Ed. Difel; 1992. *Os limites da interpretação*. Lisboa: Ed. Difel; 1993. *Interpretação e Sobreinterpretação* (dir. de Stefan Collini). Lisboa: Ed. Presença; 1995. *Seis passeios nos bosques da ficção*. Lisboa: Ed. Difel.
- Ferrari, Silvia. 2001. *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Ed. Presença.
- Freedberg, David. 1998. *Le Pouvoir des Imagens*. Paris: Monfort.
- Foucault, Michel. 1994. *História da sexualidade I: A vontade de saber e História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gomes, Hélder. 2004. *Relativismo axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur Danto – Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Hall, James. 1987. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hobsbawn, Eric. 2001. *Através dos tempos. Declínio e queda das vanguardas no século XX*. Porto: Ed. Campo das Letras.
- Hadjinicolaou, Nicos. 1989. *História da Arte e dos Movimentos Sociais*. Lisboa: Ed. 70.

- Hauser, Arnold. 1988. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Heidegger, Martin. 2004. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- Lorris, Guillaume de, e Meun, Jean de. 2001. *O Romance da Rosa*. Tradução de Lucília Maria de Deus Mateus Rodrigues. Mem Martins: Ed. Europa-América.
- Manique, Luís de. 1947. «A Visitação da Igreja do Carmo de Beja». In *Separata do Vol. IV de Arqueologia e História*, 8.ª série. Lisboa, [s.n.].
- Medori, Paula Brito, e Seabra, José Alberto (coord.), «Explícita: Arte proibida?», in *Jornal da Exposição*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- Mendes, Martinho. 2013. *Diálogos entre arte antiga e arte contemporânea no Museu de Arte Sacra do Funchal*. Tese de Mestrado (policopiado). Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes.
- M.M. J. 1962. «Fouquet, Jean». In Chicó, Mário Tavares (org.). *Dicionário da Pintura Universal*. Lisboa: Ed. Estúdios Cor, pp. 269-270.
- Lyotard, Jean-François. 2003. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva; 1997. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Meskimmon, Marsha (2010). *Contemporary art and the cosmopolitan imagination*. New York: Routledge.
- Michel, Marianne Roland. 1973. *A Arte e a Sexualidade*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Pacheco, José. 2012. *Dicionário de Valores*. São Paulo: Edições SM. Disponível em <http://www.clicrbs.com.br/pdf/15794939.pdf>.
- Pacheco, José Augusto, e Pereira, Nancy. 2007. «Globalização e identidade no contexto da escola e do currículo». In *Cadernos de Pesquisa*, [on line], Vol. 37, Nº. 131, pp. 371-398. Brasil. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cp/v37n131/a0837131.pdf>.
- Panofsky, Erwin. 1982. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Pérez-Prat, Luis. 2017. «El interés internacional por combatir la destrucción intencional de patrimonio cultural». In *Artis On – Vandalismo e Iconoclastia*, n.º 5. Lisboa: ArtHist.net, pp. 26-55; 2015. «El Estado, el Estado Islámico, la comunidad internacional y la destrucción intencional de las ruinas». In Palomero Páramo, Jesús (Ed.). Huelva: Universidad de Huelva, pp. 133-194.
- Pimentel, António Filipe (coord.). 2004. *Programa de História da Cultura e das Artes – Cursos Científico-Humanísticos de Artes Visuais e de Línguas e Humanidades (10.º e 11.º anos) e Cursos Artísticos Especializados de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro (10.º, 11.º e 12.º anos)*. Lisboa: Ministério da Educação – Direcção-Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular. Disponível em http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Secundario/Documentos/Documentos_Disciplinas_novo/Curso_de_Artes_Visuais/historia_cult_artes_10_11_12_0.pdf.
- Plazaola, Juan. 1963. «La categoría de lo sacro y su expresión plástica». In *Revista de Ideas Estéticas*, n.º. 83, España: Instituto “Diego Velásquez”, pp. 25-43; 1998. «La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia». In *Ars Sacra: Revista de Patrimonio Cultural, Archivos, Artes Plásticas, Arquitectura, Museos y Música*, Nº. 8, España: Ars Sacra, pp. 119-132.
- Pradel, Jean-Louis. 2001. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Ed. 70.
- Renato, Flávio Vegécio. 1893. *Le Roman de la Rose, ou de Guillaume de Dole* (publié d’après le manuscrit du Vatican, para G. Servois; pref. de Gaston Paris “Les Chansons”). Paris: Firmin Didot et C.e.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Ed. 70; 1989. *Do texto à acção / Ensaios de Hermenêutica II*. Porto: Ed. Rés.
- Rodrigues, Rita. 1997. “Capela de Nossa Senhora da Candelária, na Tabua – Contributos para a sua história”. Funchal: Universidade da MAdeira (texto policopiado); 1997. “A invocação a Nossa Senhora da Candelária na Madeira”. Funchal: Universidade da Madeira (texto policopiado); 2009 (Janeiro). «A gravura MATER INVOLATA de Klauber e o desaparecido retábulo de Nossa Senhora da Luz da igreja matriz de Gaula». In *Origens*, n.º. 19. Santa Cruz: Câmara Municipal de Santa Cruz, pp. 23-47; 2011. «Património Artístico Madeirense: O Espaço da Obra de Arte (Plástica) e dos seus Operadores Estéticos – O Quê, Quem e Como deve (?) integrar os Programas Curriculares». In *Revista Portuguesa de Educação Artística*. Funchal: SREC /DRE / GCEA, pp. 53-60; 2012. *A Pintura Proto-Barroca e Barroca no Arquipélago da Madeira, entre 1646 e 1750: A eficácia da imagem*. Tese de

- Doutoramento (policopiado). Funchal: Universidade da Madeira; 2018. *Folha de sala da exposição "Salobros Afetos"*. Calheta: Galeria Casa das Mudanças.
- Said, E. W. (1978), *Orientalism*, New York: Vintage Books.
- Sanches, Rui. 2003. *Rui Sanches: Alguns santos mártires revisitados*. Funchal: Museu de Arte Sacra do Funchal.
- Santa Clara, Isabel. 2004. *Das coisas visíveis às invisíveis – Contributos para o estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira: 1540 e 1620*. Tese de Doutoramento (policopiado). Funchal: Universidade da Madeira.
- Serrão, Vitor. 2001. *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte; 2007. *A trans-memória das imagens - Estudo iconográfico de pintura portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos; 2009. «Através da imagem: O sentido das obras de arte». Lisboa: IHA-FLUL (texto policopiado); 2009. «Contributos sobre a importância de uma Nova Iconologia na prática da História da Arte no limiar do século XXI». Lisboa: IHA-FLUL (texto policopiado); 2009. «O património como oportunidade e designio – Ciência, Sociedade e Cultura» (conferência; http://icomos.fa.utl.pt/documentos/2009/Vitor%20Serrao_DIMS.pdf); 2017. «Iconoclastia e Cripto-História da Arte. Casos de estudo e acertos teórico-metodológicos no património artístico português». In *Artis On – Vandalismo e Iconoclastia*, n.º 5. Lisboa: ArtHist.net, pp. 9-24 (file:///C:/Users/HP/Downloads/130-Texto%20Artigo-472-1-10-20180103.pdf).
- Serullaz, Maurice, e Pouillon, Christian. 1998. *Grandes Museus do Mundo: Museu do Louvre*. Lisboa: Oceano-Liart.
- Simões, J. M. Santos. 1963. *Corpus da Azulejaria Portuguesa – Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sproccati, Sandro. 1997. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Ed. Presença.
- Thomas, Leoncini, e Bauman, Zygmunt. 2018. *Nados líquidos. Transformações do Terceiro Milénio*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Upjohn, Everard. 1965. *História da Arte / Renascimento*, Vol. 3. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Warburg, Aby M. 1995. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* [1923], trad. e estudo de Michael P. Steinberg. Cornell University Press.
- Yalom, Marilyn. 1998. *História do seio*. Lisboa: Teorema.
- Yarza, Joaquín, et al. 1982. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte – Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

