

de relacionamento com a sociedade. Implica, em suma, o empenhamento em construir um mundo mais justo, tendo os pobres como destinatários principais da mudança e seus protagonistas.

3.3 O caminho da vida simples e da ética do necessário

É cada vez mais generalizada a convicção de que o actual modelo de crescimento económico é insustentável a prazo, tanto por razões de coesão social como de saúde ambiental do Planeta. Há que arrear caminho relativamente a um consumismo voraz e predador de recursos não renováveis, com destaque para a energia e para algumas matérias-primas.

Por outro lado, o elevado nível de consumo, que caracteriza a sociedade ocidental, é conseguido à custa de ritmos de trabalho e custos sociais em tempo consumido em transportes, em segurança e outros que tornam a vida nas sociedades urbanas particularmente stressante. A realidade seria bem diferente se cada um de nós fizesse escolhas mais racionais quanto ao seu padrão de consumo e quanto à utilização que faz do seu tempo.

A espiritualidade franciscana pode inspirar esta indispensável e urgente mudança de atitudes e comportamentos dos nossos concidadãos e concidadãs, no sentido do maior apreço pela vida simples e para fomentar a prática da ética do necessário, através do testemunho de vida dos seus seguidores.

3.4 A contemplação como modo de ser, de estar e de viver

Conscientemente ou não, vivemos imersos numa cultura de cariz materialista, uma cultura que privilegia o ter e desconsidera o ser, que aposta na eficácia e põe de lado os menos capazes, que atafalha de coisas a existência quotidiana e não deixa tempo para o cuidado dos outros, da natureza, da relação com Deus. É uma Humanidade que vive aquém da sua sede de infinito e transcendência e, por isso, este nosso tempo é, de algum modo, um tempo triste, propício às depressões individuais e colectivas.

Em Francisco de Assis podemos encontrar o exemplo de alguém que soube enfrentar as seduções de um capitalismo nascente que fazia da ostentação e do dinheiro um objectivo. Às honras da cavalaria e à grandeza da fortuna familiar, que pareciam estar-lhe destinadas, o *poverello* soube contrapor o seu desejo de viver em

profundidade a sua própria humanidade no seguimento de Jesus de Nazaré: escutando a sua palavra (a radicalidade do evangelho); contemplando os mistérios da sua vida, morte e ressurreição; abrindo-se à beleza da criação.

Francisco tratou todas as criaturas por irmãs (o irmão sol, a irmã água, o irmão lobo,...), encantou-se com o canto dos pássaros, com a frescura das fontes, com a força dos ventos ou com a prodigiosa fecundidade de uma pequena semente.

E nós? Não temos que salvaguardar esta dimensão contemplativa do ser humano? Não temos que passar esta mundividência às gerações mais novas? Não temos que desenvolver a nossa capacidade de contemplação como modo de ser e de estar neste mundo dominado pela força do marketing e a ilusão da realidade virtual? Não temos que criar condições para uma vida em harmonia com o que há de mais fundo no ser humano, o seu sentido de transcendência?

3.5 A missão do discípulo: anunciar o Cristo vivo e a alegria pascal

Por último, uma referência muito breve sobre uma outra dimensão da espiritualidade franciscana que a bem dizer é o núcleo central da fé cristã.

Os que seguem a Cristo vivem dum impulso da fé no Ressuscitado, prolongam nas suas vidas o inesperado da manhã de Páscoa e a alegria de verem com os olhos da fé para além do sepulcro vazio, a vitória de Cristo e o começo do Reino por Ele anunciado. A missão do discípulo é anunciar esta boa nova: Cristo ressuscitou e está vivo no meio de nós.

Quaisquer que sejam as dificuldades, as incoerências, os absurdos do tempo presente, o crente em Jesus Cristo reconhece neles que, em germen, está um mundo novo em construção, o Reino de Deus e anima-o a esperança de que o Espírito Santo agirá no sentido da justiça, da verdade e da paz. Não é de mais sublinhar como é importante o testemunho desta alegria na vida quotidiana de cada cristão.

A Francisco de Assis não faltaram contrariedades e obstáculos na sua missão, mas em todas as circunstâncias nos deixou o exemplo de um homem livre, centrado na contemplação, irradiando a alegria da novidade pascal.

Outubro 2011 ■

ARTE EFÉMERA

Pompas e circunstâncias da arte efémera

Maria Isabel Roque¹

Efémero, do grego *ephemeros* (*ephe* – sobre; *hemera* – dia), significa etimologicamente sobre um dia, ou o que dura um dia. Efémero é, por conseguinte, a qualidade de transitório em oposição ao eterno, aquilo que passa e se transforma ou desaparece, o que se esvai e não tem presença definitiva. A arte efémera é a obra que se cumpre no momento em que é criada, sem pretensão de continuidade ou de perpetuidade, mas como forma de aparato, cujo arquétipo remonta às armações erguidas por ocasião dos cortejos triunfais da Antiguidade.

Na Europa medieval, há notícia de palanques ornamentados com tecidos e tapeçarias ou de armações com arcos e festões de flores por ocasião de festas populares, cortesãs ou religiosas. “Os pórticos das igrejas são o cenário das plataformas, dos palcos de todo o teatro festivo.” (Atanásio, 1984: 55) Uma pintura datada de cerca de 1522, representando a chegada das relíquias de Santa

Auta à Igreja da Madre de Deus, mostra o aparato do cortejo religioso, junto à entrada do templo onde se ergue um altar e um púlpito revestidos a tecidos de estofado rico e adamascado, cobrindo parte do pórtico, já de feição manuelina e cuja ornamentação se terá inspirado nos “arcos e demais arranjos efémeros das festas” (Atanásio, 1984: 55).

A estes modelos, o Renascimento recupera os modelos clássicos romanos em estruturas cada vez mais complexas e espectaculares. Na *Leitura Nova* (Torre do Tombo, Livro 4, C.F.), de D. Manuel, o frontispício do Livro IV da Comarca de Além Douro, datado de 1513, representa a armada portuguesa em festa: um cortejo naval com os barcos engalanados com flâmulas, pavilhões revestidos por panos armoados e esplêndidas armações de flores e ramagens. Podia servir como ilustração a várias descrições coevas de festas de casamentos ou de entradas régias. Instrumento de propaganda do poder real, as entradas régias foram objecto de uma crescente teatralização, conforme os respectivos libretos “em que o tema

¹ Docente universitária.



Desembarque de Filipe III, na praça do Paço em Lisboa, Domingos Vieira Serrão (desenho); Hans Schorkens (gravura). In Lavanha, 1662.

fulcral é a descrição do aparato decorativo das ruas para a recepção ao rei, muito em especial a arquitectura efémera e o seu significado alegórico” (Alves, c. 1986: 11).

Os relatos das solenidades de recebimento do rei nas várias cortes europeias permitem constatar uma crescente apropriação da dramaturgia medieval, transformando a invocação religiosa em programas de legitimação e de exaltação do soberano. Daí a importância concedida às solenes entradas de Filipe II de Espanha, em 1581, em cujo projecto terá colaborado Filipe Terzi, e, sobretudo, de Filipe III, em 1619, ambas marcadas pelo levantamento de aparatosas estruturas efémeras, reproduzindo os arcos triunfais e outros artifícios arquitectónicos e decorativos, no cenário ribeirinho do Terreiro do Paço e prolongando-se pelas ruas adjacentes onde passava o cortejo.

João Baptista Lavanha, num minucioso registo da jornada de 1619, com gravuras de Hans Schorkens, dá-nos conta do aparato erguido na praça ribeirinha: o cais provisório revestido a madeira, fechado “com 260 balaustrades de madeira torneados, dourados e prateados, divididos a espaços convenientes com 26 pedestais: sobre seis delles auia seis estatuas do tamanho natural, erão de cera branca, fingiam ser de mármore de boa escultura” (Lavanha, 1622: fl. 8v); a que se seguia um arco triunfal dos homens de negócios de Lisboa, parecendo “toda a obra ser lavrada de jaspes vermelhos, marmores brancos, & Ouro” (Id: fl. 15v), com uma estrutura de quatro faces em alegoria às quatro Virtudes e aos quatro continentes, evocando Lisboa como capital do império; na fachada da alfândega “se fingio de pedraria hum Portico” (Id: fl. 12); seguia-se “hu[m] teatro arrimado à parede da Alfandega oposta ao Paço entre duas portas, hu[m]a de Pedraria de boa traça [...] & outra fingida” (Id: fl. 10v); no meio da praça, frente ao paço, o arco dos mercadores alemães, uma “fabrica de quatro fachadas [...] nas duas principaes avia tres Arcos divididos com dezasseis colunas Corinthias oito por cada fachada de cor celeste, & os capiteis & basas douradas” (Id: fl. 55v).

As festas religiosas e, em particular, as beatificações e as canonizações continuam a ser pretexto para manifestações públicas de grande aparato, a que concorrem armações efémeras idênticas às que se erguiam nos faustos régios. Os cortejos religiosos, também designados por triunfos, incluíam viaturas de aparato. O *Triunfo carmelitano do Real Convento do Carmo de Lisboa na Canonização de S. João da Cruz*, abria “com muytas trombetas e ataballes” (1727: 4) e um estandarte representando o Monte Carmelo, a que se seguiam seis carros triunfais intercalados pelas personificações das virtudes; a fechar o cortejo, o carro principal, dedicado à glória de S. João da Cruz: “Vay este cuberto todo de huma bem composta, e vistosa nuvem, que cobrindo-o por toda a parte, em

toda a parte mostra o precioso, e admirável daquelle debuxo, e o elevado daquelle objecto.” (Id.: 13) Idênticos festejos aconteciam, um pouco por todo o lado, recriando as normas tridentinas em função da dramaturgia barroca: “Os triunfos, com que a sabia antiguidade / Os meritos honrava, & dava gloria, / São já despojo da Christã piedade [...]” (Santo Caetano, 1708: 38).

O aparato e o esplendor da festa barroca atingiram o apogeu durante o reinado de D. João V, em que sucederam grandiosas comemorações e pompas que confirmavam o prestígio e o poder absoluto do monarca: as cerimónias fúnebres em honra de D. Pedro II; a sua aclamação; as festividades do seu casamento e a chegada de D. Maria Ana de Áustria a Lisboa; a *Troca das Princesas*; as embaixadas que enviou às cortes europeias, ao Papado e aos confins da Ásia; os cerimoniais religiosos e os privilégios litúrgicos conseguidos para o Patriarca de Portugal; a sagração da Patriarcal.

A *Troca das Princesas* refere-se ao duplo casamento entre a infanta D. Maria Bárbara, da casa real portuguesa, e o futuro rei de Espanha e entre D. Pedro de Bragança, Príncipe do Brasil, e a infanta espanhola, confirmando a aliança entre os dois países ibéricos. Os casamentos foram assinalados em todo o país por grandes festejos e noites de luminárias. Quando a notícia do casamento de D. Pedro chegou à corte portuguesa foi decretado que se festejasse “com três noites de repiques, luminarias, e salvas de artilheria em terra, e mar” (Natividade, 1752: 67). Por essa altura, foi montado “hum insigne fogo de artificio no Terreiro do Paço” (Id.: *ibid.*); o tratado matrimonial da infanta portuguesa foi também celebrado com “muitos, e bem executados fogos de artificio” (Natividade, 1752: 78), entre os quais “foi de muito divertimento, e singularmente applaudido hum delles do ár, assim pelo muito tempo que durou, como pela suavidade, e rara invenção” (Id.: 78), projectado por António Canevari. A *Troca das Princesas* ocorreu na fronteira de Caia, entre Portugal e Espanha. De Lisboa, partiram três cortejos (do rei, da rainha e do patriarca) que atravessaram o Alentejo sempre em grande pompa; sobre o rio, numa ponte construída para o efeito, erguia-se um palácio de madeira com “três Casas: as duas dellas collateraes, para cada hum dos Monarcas, nos seus domínios; e a do meio [...] para a cerimonia das Reaes entregas” (Id: 238); as fachadas estavam ornadas com as armas de ambos os reinos; no salão de Portugal, “estavaõ adereçadas as suas paredes de tapeçarias excellentes, e cortinados de damasco carmezim, com çanefas de brocado de ouro” (Id: *ibid.*). O autor do projecto português foi Francisco Pereira da Fonseca com a colaboração de António Canevari e João Frederico Ludovice.

Os cortejos régios deslumbravam as populações pela magnificência, ao mesmo tempo que confirmavam a autoridade e o prestígio

real, fundamentando a prática do poder absoluto em rituais cada vez mais complexos e ostensivos. Porém, a festa, por excelência, continuava a ser religiosa, embora contasse com o patrocínio e a participação do rei e da respectiva comitiva para abrilhantar o ritual que, por seu turno, adoptava os mecanismos e aparatos do espectáculo secular. Em consonância com os cortejos régios, os momentos mais relevantes da devoção pública eram as procissões e, em particular, as que se realizavam no dia do Corpo de Deus, em Lisboa. A origem desta festa remonta ao século XIII e, no Portugal medieval, já era uma celebração em que se misturava o sagrado e o profano, sendo a primeira parte do cortejo uma representação dos ofícios da cidade, com carros alegóricos e danças exóticas.

Em 1719, D. João V, aproveitando a elevação da Capela Real do Paço da Ribeira à condição de Basílica Patriarcal, solenizou a procissão da festa do Corpo de Deus com “profusão, e grandeza” (Machado, 1759: [VI]). Suprimiram-se as figuras e as folias, retirando-lhe os aspectos mais populares e profanos, para lhe conferir um maior aparato religioso. “Todas estas ruas se cobriam com toldos prezos em mastros, que estava ornado de ouro, e seda [...]. Não se viao as janellas, porque se cobriam de preciosas cortinas, e sanefas, franjadas de ouro, e prata; e até as paredes, que entre ellas mediavao, estavam cobertas de lós, de damascos, e telas diferentes, chegando este adorno aos logares mais altos das moradas.” (Id.: 164-165)

Após o terramoto de 1755 e no contexto sociopolítico Oitocentista, as comemorações perderam muito do antigo fulgor e aparato. Não obstante, há o registo de cortejos e armações efémeras e de fogos de artifício por ocasião dos vários centenários que serviram como catalisadores do sentimento patriótico, em torno de figuras como Santo António, Vasco da Gama ou Luís de Camões.

A arte efémera persiste nos nossos dias, nomeadamente, nos domínios da *Land Art*, como as intervenções de Christo e Jeanne-Claude revestindo monumentos e paisagens, ou da *Street Art*, onde os *graffiti*, para lá da componente de intervenção urbana, se têm vindo a assumir como expressão autónoma da arte contemporânea. Porém, é sobretudo no domínio da cultura popular que se mantém

a memória dos cortejos profanos e religiosos, mesmo quando lhes altera a substância: os desfiles carnavalescos com carros alegóricos, grandes e complexas armações efémeras, vistosamente engalanadas, cedendo espaço à intervenção e à crítica jocosa; os cortejos históricos e etnográficos, com cenografias performativas que evocam acontecimentos, artes e ofícios; as procissões religiosas, com andores, pendões, luminárias e música, o percurso engalanado com festões e bandeirolas, colchas penduradas das janelas e tapetes de flores, juncos, pétalas ou sal colorido, prolongando-se com diversões profanas, arraiais e fogos de artifício. Memórias efémeras da pompa de outrora.

Bibliografia:

- (1727). *Triunfo carmelitano do Real Convento do Carmo de Lisboa na canonização de S. João da Cruz, religioso professo da Observancia no seu convento de Santa Anna de Medina e depois pay da Reforma Carmelitana*. Lisboa: Miguel Rodriguez.
- Alves, Ana Maria (c. 1986). *As entradas régias portuguesas: Uma visão de conjunto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Atanázio, Manuel Cardoso Mendes (1984). *A arte do manuelino: Mecenas, influências, espaço*. Lisboa: Editorial Presença.
- Lavanha, João Baptista (1622). *Viage de la catholica real magestad del Rei D. Filipe. III. N. S. al reino de Portugal I relacion del solene recebimento que en el se le hizo. Sv. Magestad la mando escrivir*. Madrid: Por Thomas Iunti impressor del rei N. S.
- Natividade, José da (1752). *Fasto de hymeneo, ou, Historia panegyrica dos desposorios dos fidelissimos reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph I e D. Maria Anna Vitoria de Borbon*. Lisboa: Na officina de Manoel Soares.
- Santo Caetano, António de, Fr. (1708). *Apografia metrica, & triumphal narraçam: Do plausivel aparato, que a illustre familia carmelitana majestosamente consagrou ao Maximo dos sacrametos ...* Lisboa: Na Officina de Manoel.
- Barbosa, M. I. (1759). *Historia critico-chronologica da instituiçam da festa, procissam e officio do corpo santissimo de Christo no veneravel sacramento da Eucharistia...* Lisboa: na officina de F. L. Ameno. ■

Graffiti

Clara Menéres¹

Escrever sobre os *graffiti* ou sobre os esgrafitos², como dantes se dizia em português, não é fácil devido à extensão do assunto. Parece que o uso de gravar imagens nas paredes é muito mais antigo do que habitualmente se pensa. Desde os seus primórdios, a humanidade gravou em paredes de cavernas ou ao ar livre, imagens e símbolos. Basta recordar Foz Côa e o fantástico conjunto de *graffiti* que os homens do Paleolítico nos deixaram.

Com a escrita e a construção das grandes cidades da Antiguidade, começaram a surgir marcas de testemunhos não oficiais que se inscreviam em paralelo sobre os muros, aproveitando as superfícies para passar mensagens clandestinas. Ao longo dos séculos, muitos registos deste tipo foram inventariados: no Antigo Egipto, em Pompeia com curiosas caricaturas de políticos, em Roma onde apareceram frases gravadas em monumentos e templos. Por todas estas cidades foram deixados os mais variados testemunhos como, por exemplo, *graffiti* publicitários com anúncios de bordéis especificando os serviços prestados. Tal como hoje, estas inscrições anónimas e irreverentes usavam uma linguagem catártica que exprimia uma marginalidade individual ou de pequenos grupos subversivos.

Nos centros urbanos do nosso tempo, nas áreas menos qualificadas, vemos proliferar mensagens idênticas preenchendo muros, paredes, edifícios abandonados, pontes e outras construções do domínio público. Estamos perante uma invasão, um ruído visual sem precedentes em épocas anteriores. Perante tal fenómeno convém analisar o sentido destas manifestações e compreender esta nova linguagem globalizada.

A grande mudança dá-se no pós-guerra com início nos Estados Unidos da América, na costa Oeste, passando depois para Leste, Nova Iorque, e mais tarde para a Europa e todo o mundo. É um fenómeno sociológico e simultaneamente cultural, ligado ao *Hip-Hop*, às comunidades afro e latino-americanas. Estes *graffiti* são frequentemente uma forma de assinatura, pessoal ou colectiva, uma marca ou sinalização do território, uma espécie de “carimbo” com características formais reconhecíveis e por vezes uma expressão “artística”. O que lhe deu este estatuto foi a contaminação de outras formas de arte mais erudita e a alteração dos conceitos estéticos durante este período.

Na segunda metade do século, a arte Pop americana marca uma viragem fundamental no entendimento da produção artística e influencia os critérios do mercado da arte internacional. Como referiu Richard Hamilton em 1957, a moderna arte de mercado é popular, dirigida às massas, efémera, dispensável, barata, jovem, *sexy*, glamorosa e geradora de grande negócio. Neste quadro, a arte vê-se

¹ Professora emérita. Escultora, Investigadora do CHAIA.

² Esgrafito – do italiano, *sgraffito*, de *sgraffiare*, de *graffia*, unha do gato.