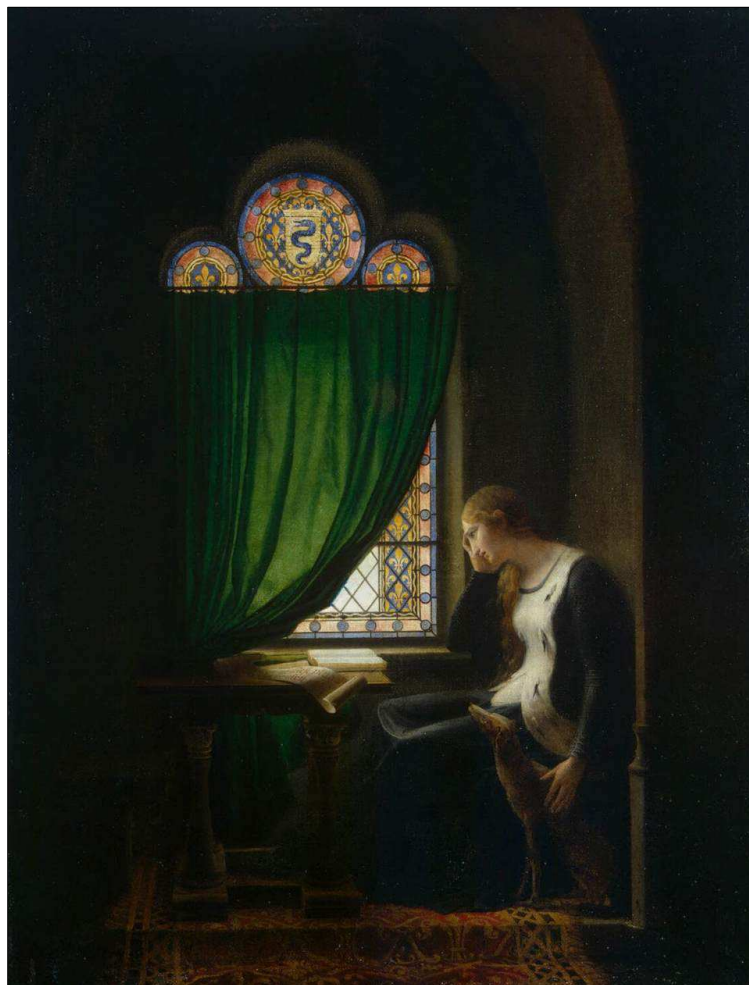


A ESTÉTICA DA ARQUITETURA GÓTICA EM VICENTE RISCO (I).

Publicado no *Portal Galego da Lingua* o martes 20 de Marzo do 2018.

Em 1802 o pintor François Fleury Richard realizou a tela *Valentina de Milão chora a morte do seu esposo, Luís d'Orléans*. A obra mostra entre a escuridão do quarto, iluminado tenuemente pela luz da janela, a Duquesa Valentina de Milão. Sentada, o pesado tecido verde da janela segue a mesma composição que o seu vestido de luto, um corpinho de pele de arminho e uma saia de um preto profundo. Sentindo a tristura da sua dona, um galgo encosta-se à sua perna num gesto de tenrura e compreensão. O rosto de Valentine é de absoluta desolação, levando a mão à cabeça para suportar o pesar que sente sobre ela. Mas é a expressão do seus olhos que dá maior realismo a imagem; neles pode ouvir-se a voz interior de Valentine na queda para o Nada, a asfixia da sua existência. Fala através deles da ausência, a dor, de um laço vital truncado. A representação deste espírito rompido é plasmar no seu espaço íntimo, num momento de recolhimento de si mesma para si mesma.



Valentina de Milão chorando a morte do seu homem, Lois de Orleães. 1802. Fleury François Richard.
Técnica: Óleo sobre lenço. Medidas: 55 x 43 cm. Эрми́таж (Museu Estatal do Ermitage), São Petersburgo.

Este quadro pertencia a coleção de Arte da Imperatriz Josefina, que possuía um alto número de telas dedicadas à Idade Média; entre estas telas estava *A deferência de São Luís para com mãe* (1808, François Fleury Richard), *O músico do oboé* e *Uma mulher com o alaúde* – ambos de Jean – Antoine Laurent –, assim como obras de Hippolite Lecomte. A Imperatriz adorava tudo o relacionado com o período medieval, estando subscrita a *Le Journal des Trobadours* e adquirindo livros sobre cultura dessa época. O seu interesse estendeu-se ao seu vestir, sendo visível na inclusão de símbolos como as abelhas de ouro bordadas no seu traje de coroação em 1804. Napoleão I adoptara as abelhas como insígnia, aludindo às 300 abelhas douradas guardadas na tumba do Rei Childerico I encontrada em 1653 por um pedreiro. No retrato da Imperatriz pintado pelo Barão François Gérard, veste um vestido de seda branca lavrada com motivos de abelhas ao longo do vestido com cauda, criando um efeito de sumptuosidade europeia e simplicidade clássica. O seu rol como mecenas levou-a a destacar-se como uma das figuras promotoras do Estilo Trovador nos começos do século XIX.



A Imperatriz Josefina em fato de coroação. 1805. 1808. Baron François Gérard. Técnica: Óleo sobre lenço. Medidas: 214 x 160,05 cm. Musée National du Château de Malmaison, Rueil- Malmaison.

O Estilo Trovador é uma das expressões do Medievalismo característico da Arte Romântica na Europa. Mas a sua significação distingue-se consoante cada escola, artista e país; na França simbolizava as origens e os valores que estabeleceram a sua existência como país, funcionando como contrapartida as temáticas históricas contemporâneas que representavam o progresso no presente. O Estilo Trovador está presente em obras como *Bonaparte, Primeiro Cônsul* (1804, Jean-Auguste-Dominique Ingres), *O banho gótico* (1810, Jean-Baptiste Mallet) e *Retrato da imperatriz Josefina* (1813, Auguste-Siméon Garneray). O seu relevo continuou após o I Império Francês (1804-1814, 1815), e mesmo nos artistas anteriormente citados adquire uma maior significação, como é o caso de *A entrada do futuro Carlos V em Paris* (1821, Ingres) e sobretudo em Garneray com as aguarelas *Duas mulheres em traje medieval num interior gótico* (1821), *Uma família elegante num interior neogótico* (1821) e *Um casal diante do túmulo de Eloísa e Abelardo* (1822).

A arquitetura gótica na pintura alemã tem, em contrapartida, um sentido espiritual muito diferente. Os conceitos que relacionam este estilo com a Natureza e a comunhão das almas tinha sido alimentados previamente pelo Movimento Sturm und Drang na Alemanha desde 1767 até 1785. No entanto, foram as correntes filosóficas do Círculo de Jena - Schlegel, Hegel, Fichte- entre 1797 e 1804, que levaram a uma perspectiva completamente nova a respeito de Natureza e o indivíduo na sua equivalência a Deus. A Natureza projeta no indivíduo, abarcando o seu espírito que fica impregnado da sua essência, completando-se e alcançando a sua total individualidade. A arquitetura gótica representa não só as formas orgânicas naturais, mas a comunhão das almas. Estas ideias percorrem os quadros nazarenos de Friedrich Overbeck (*Franz Pforr* (1810) e *Franz Pforr* (*Sulamita e Maria* (1811)), bem como a obra pictórica de Karl Friedrich Schinkel -*Paisagem com arcos góticos* (1811) e *A igreja gótica no rochedo sobre o mar* (1815)-.

Mas as dimensões mais complexas da arquitectura gótica na pintura estão em Caspar David Friedrich. As suas obras estão banhadas no Sublime e Idealismo da filosofia de Jena, mas também mostram a comoção da brutalidade da guerra. *Abadia no carvalhal* (1809-1810), *Paisagem de Invernina* (1811) ou *A cruz e a catedral na montanha* (1812), foram pintadas no tempo em que se expandiu o Império Francês, que alcançou a Alemanha em 1805. Medidas como a supressão de expressões da cultura popular levaram a uma mobilização intelectual em que existiu uma identificação espiritual com o nascimento e história do seu país. Assim, Friedrich pintou obras tão expressivas como *Monge à beira-mar* (1809) e *O caçador na floresta* (1814). E na mesma linha que estas telas são as

obras *Entrada de Rodolfo de Habsburgo em Basileia em 1273* (1808-1810, Pforr), *Estudo para o monumento a Rainha Luísa* (1810, Schinkel) e *A catedral gótica à beira-rio* (1813, Schinkel).



A catedral gótica beira do rio. 1813-1814. Karl Friedrich Schinkel. Técnica: Óleo sobre lenço.
Medidas: 77 x 107 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim.

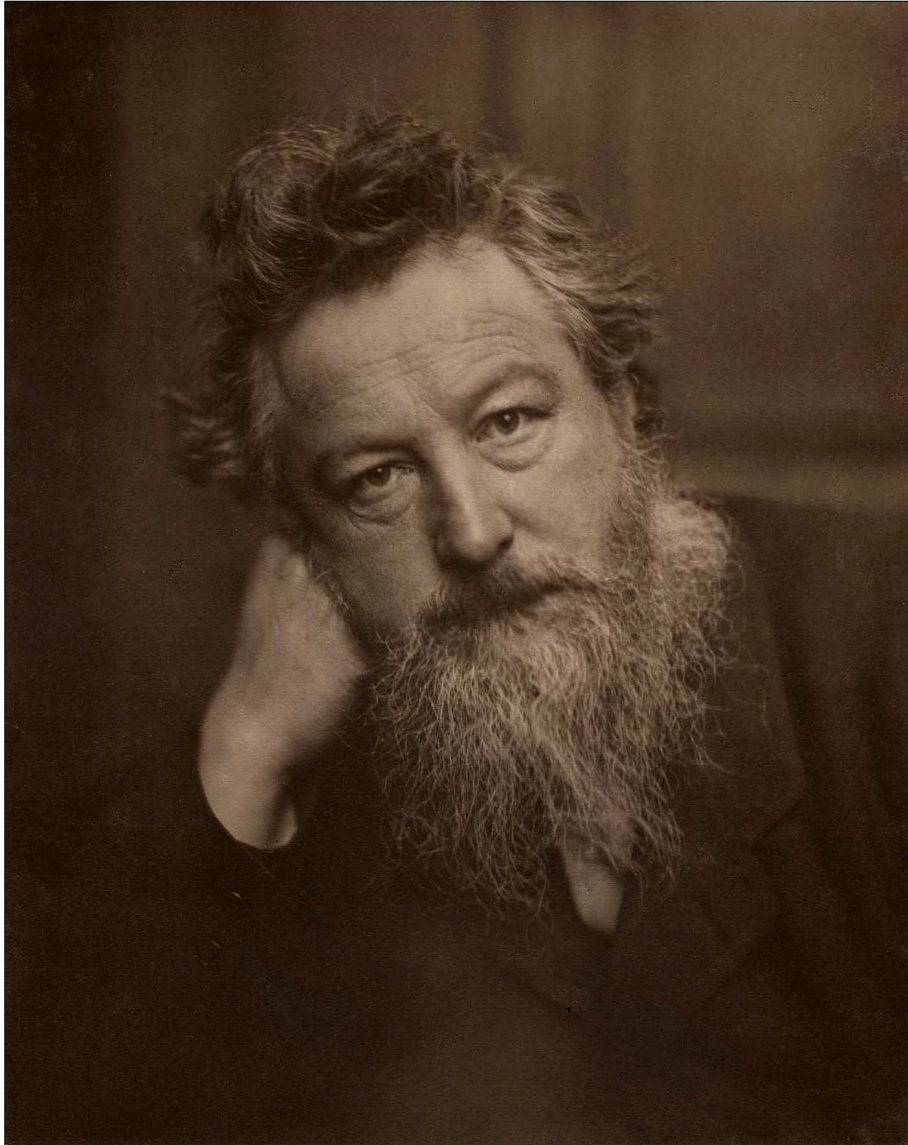
Homem de pensamento liberal, Friedrich não representava a arquitectura gótica pelas suas conotação religiosas ou monárquicas. (Não simpatizaria com a repressiva monarquia instalada após o Congresso de Viena (1814-1815) depois da queda da Confederação do Reno (1806-1813). O seu interesse primordial na representação do gótico era pelo seu carácter holístico - arquitectura da Natureza, elevação do indivíduo e encarnação do espírito do povo-. As pinturas *O cemitério do claustro na neve* (1818), *A Catedral* (1818), *A pérgula* (1818), *O túmulo de Ulrich Vão Hutten* (1823-1824), *Ruínas do Mosteiro de Eldena, perto de Greifswald* (1824-1825), *O Sonhador (Ruínas do Mosteiro de Obyn)* (1835) são fruto dessa mentalidade. Assim, na longa sucessão de estilos durante o século XIX -Neoclassicismo, Diretório, Consulado, Império, Restauração, Regência, Carlos X, Ecletismo (Louis- Philippe, Napoleão III, Segundo Império e Vitoriano)-, o Medievalismo, e, em particular, o Neogótico, é uma das referências artísticas mas influentes e transformadoras em cada um deles, alcançando o momento em que Vicente Risco nasce em 1884.



Abadia no carvalho. 1809-1810. Caspar David Friedrich. Técnica: Óleo sobre lenço. Medidas: 110 x 171 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim.

A admiração de Risco pela arquitectura gótica veio destes países, mas a influência mais vasta e profunda veio, sobretudo, da Grã-Bretanha. O estilo Vitoriano - formado ao longo do reinado da rainha Vitória, desde 1837 até 1901 - reunia uma pletora de estilos nele mesmo: Antigo (Egípcio, Grego e Romano), Medieval (Bizantino, Sarraceno e Gótico), Renascentista -uma fusão entre Veneziano e Normando- Siciliano-, Cinquecento (Alto Renascimento), Isabelino, Jacobino, Carolino, Restauração, Louis XIV, Rococó, Naturalista e Orientalista. Mas o estilo Neogótico era o mais importante de todos os eles.

A manifestação mais precoce da sua recuperação teve lugar na época georgiana com a construção de Strawberry Hill entre 1749 e 1776 por Horace Walpole. O escritor inspirou-se na seu romance *O Castelo de Otranto* - que publicara em 1764 - para conceber a sua casa. No entanto, a arquitectura gótica teria a sua maior glória a partir da rainha Victoria. As conotações deste estilo foram decisivas para a edificação do novo Parlamento após o incêndio de 1834. Os seus arquitectos - Sir Charles Barry e Augustus Pugin - erigiram as Casas do Parlamento entre 1840 e 1860 num dos estilos mais identificáveis da arquitectura gótica inglesa: o Gótico Perpendicular. Mas enquanto o Neogótico nestes arquitectos continha uma significação nacional, na vanguarda artística vitoriana, o Neogótico projetava uns valores muito diferentes. E esta vanguarda era sustentada por duas figuras essenciais: William Morris e John Ruskin.



William Morris. 1884. Frederick Hollyer. Técnica: Impressão em platino. Medidas: 15,1 x 10,6 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres.

Foi durante os seus estudos em Oxford em 1853 que Morris, rodeado de edifícios de estilo gótico, ficou apaixonado por tudo o medieval e conformou as suas ideias sobre o Artesanato e a Arte; refletiu sobre a Idade Média como uma época de solidariedade na sociedade em que o produto artístico tinha a sua base nos espaços do artesanato e na habilidade do artista, espelhado na concepção das catedrais. As catedrais são arte popular porque contêm toda a alma e o conhecimento de séculos do povo em cada elemento arquitetónico disposto. Foram os artesãos – vidreiros, pintores, carpinteiros, arquitectos, tecedores, escultores, ferreiros – que criaram estas obras de Arte. A partir então, Morris dedicou a sua vocação para o desenho e a arquitectura. Tornou-se igualmente um defensor do património histórico, os ofícios e a Natureza. Em 1856 conheceu George Edmund Street, quem na seus escritórios como

arquitecto Morris conheceu por sua vez Philip Webb. Pelo casamento de Jane Burden e Morris, Webb gizou e construiu A Casa Vermelha em 1859. O seu desenho gótico - singelo, limpo, com clara atenção ao espaço e a luz - era tudo o oposto às casas convencionais vitorianas.

Em 1875 abriu-se a Morris & Co. No desenho de têxteis Morris era um goticista, aderindo a estrutura do desenho de linhas muito precisas interligadas, o que faz com que cada elemento visual cresça. Na busca de uma impressão natural, os detalhes deviam sugerir um movimento constante: "Inclusive quando a linha desaparece deve parece como se tivesse a capacidade de continuar a crescer". Foi esta filosofia, a liberdade do desenho, o que diferenciou Morris doutros desenhadores contemporâneos. Face à formalidade estéril dos desenhos da Escola de Owen Jones, destacam-se as cores, os motivos e as composições fluídas de Morris, cheias de vida. Mas adiante, o artista concentrou-se na arte e ofício da impressão, pelo que fundou a Kelmscott Press em 1891. Nela imprimiu entre outros títulos "Sobre a natureza do Gótico" do livro *As Pedras de Veneza*(1851-1853) de Ruskin, um livro que juntamente *As Sete Lâmpadas da Arquitectura* (1849) do mesmo autor, constituem dois dos livros fundamentais para a estética de Vicente Risco.



Windrush. 18/10/1883 (desenho registado). William Morris (desenhador). Objecto: Tecido para mobiliário. Técnica: Bloco de algodão estampado. Espaço de fabricação: Merton Abbey Workshop. Lugar de Origem: Condado de Surrey. Victoria and Albert Museum, Londres.

A ESTÉTICA DA ARQUITETURA GÓTICA EM VICENTE RISCO (II).

Publicado no *Portal Galego da Lingua* o xoves 29 de Marzo do 2018.

A significación da arquitectura gótica, juntamente com a da estética do Medievalismo, transformou-se em começos do século XX. A prolongação das ideias da época vitoriana através da época eduardiana fez com que na Arte, tanto por temas como por formas e motivos, se continuasse o caminho iniciada no século XIX. No entanto, o impacto dos princípios de William Morris e de John Ruskin transmitiu-se aos novos movimentos artísticos, ao ponto de que a Wiener Werkstätte perfilharia as teorias de ambos para as aplicar, dando lugar a uma percepção fresca relativamente à arquitetura e função da Arte, que continuaria, por sua vez, com os arquitectos e designers modernos desde 1930.



Vista desde o interior do claustro da nave central e a torre central da Catedral de Caterbury. A arquitectura original é de estilo Normando (1070-1077), seguindo os planos do Arzobispo Lanfranc. A nave, assim como a Capela da Coroa, a Capela Este e a Capela da Trindade, foram construídas entre 1175 e 1184 continuando com o estilo Normando pelos arquitectos Guillermo de Sens e Guillermo O Inglês. O claustro seria somado a catedral entre 1377 e 1405, enquanto as suas naves foram reconstruídas entre 1391 e 1407, predominando o estilo Gótico Perpendicular.

Cathedral House, 11 The Precints, Canterbury. Fotógrafa: Iria-Friné Rivera Vázquez.

A morte de Morris em 1896 e de Ruskin em 1900 não deteve a sua influência, nem tão-pouco minimizou o carácter precursor inerente às suas

teorias estéticas. Foram - e são - autênticas referências, personalidades que abriram novos caminhos, uma nova mentalidade, uma forma de viver diferente. Com os livros *Pintores Modernos* (1843-1860), *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849) e *As Pedras de Veneza* (1851-1853) Ruskin fundamenta a essência da sensibilidade moderna da Arte. *Pintores Modernos*, que começou a escrever com vinte quatro anos, tornou este crítico de arte, fotógrafo, designer e escritor num dos principais defensores da pintura de Turner, assim como da Irmandade Pré-rafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) e o valor do simbolismo na Arte. Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* fundamenta o valor da arquitetura através da associação de ideias, concretamente com sete ideias: o Sacrifício, a Verdade, o Poder, a Beleza, a Vida, a Memória e a Obediência. E, finalmente, em *As Pedras de Veneza* Ruskin, com particular atenção ao capítulo da natureza do gótico, põe em evidência o relevo da arquitetura gótica como modelo sobre a organização da sociedade extirpando a neurose que pode emergir nas formas de trabalho e os seus efeitos nos próprios trabalhadores, como o trabalho pode tornar-se um cárcere para o espírito de quem trabalha:

Nós queremos um homem que esteja sempre a pensar, e outro que esteja sempre a trabalhar, e a um chamamos de “senhor”, e ao outro de “trabalhador”; enquanto o trabalhador deveria estar amiúde a pensar, e o pensador amiúde a trabalhar, e ambos serem senhores, no melhor sentido da retórica. Tal como estão as coisas, nós fazemos de ambos algo pouco nobre, um com inveja, o outro desprezativo para com o seu irmão; e a massa da sociedade está conformada por pensadores mórbidos e trabalhadores miseráveis. Agora é só por meio do trabalho que essa mentalidade pode tornar-se saudável, e só por meio do pensamento que esse trabalho pode ser feliz, e ambos não podem ser separados com impunidade.

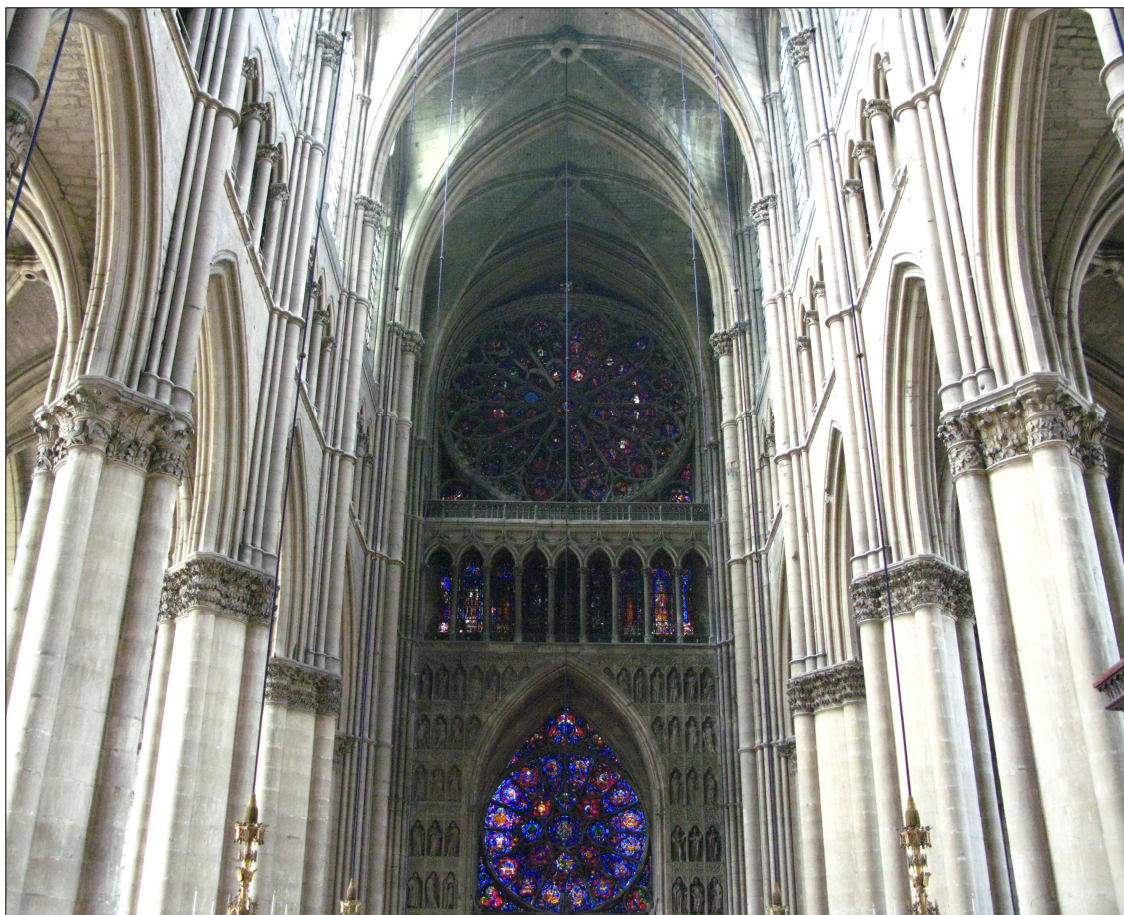
O sedimento de todos estes conceitos aparece em Risco, de maneira visível, no *Preludio a toda estética futura* publicado na revista *La Centuria* entre 1917 e 1918. As ideias relativas à arte social, arte colectiva e arte pessoal, bem como à libertação individual e criativa através do trabalho, aparecem em vários capítulos do *Preludio*. Mas também patenteiam os matizes da absorção das mesmas, mesmo a forma em que Risco concorda e discorda com os ideais de Morris e Ruskin. No capítulo VI do *Preludio* Risco cita de forma específica Ruskin ao falar sobre o conceito de “arte social”. Risco não concorda com que a “arte social” seja uma arte destinada principalmente ao povo. A arte do povo, “el verdadero y único arte democrático”, é o *folk-lore*. (Risco escreveria este termo na forma britânica toda a sua vida, às vezes empregando o mesmo termo em alemão). E o *folk-lore* é a tradição, pelo que contém de originalidade, de sentido histórico e expressão do povo. Neste sentido, está mais em linha com Morris e os românticos alemães do que com Ruskin.



Agulha da Catedral de Salisbury. 1310-1330. Inmortalizada pelo pintor romântico inglês John Constable, esta catedral apareceu em dois dos seus lenzos mas famosos: *A Catedral de Salisbury*, vista desde o jardim do arcebispo (1828, V&A Museum) e *A Catedral de Salisbury desde a ribeira* (1831, National Scottish Gallery). Esta catedral está muito próxima de outra grande arquitectura representada na pintura: Stonehenge. Fotógrafa: Iria-Friné Rivera Vázquez.

As razões deste desacordo encontram-se em que a função da Arte para Risco reside no seu valor para conectar o ser humano, consigo mesmo e com os outros. Tentar alterar a mesma essência da Arte significa um retrocesso no que diz respeito à liberdade de pensamento. Também concorda com Morris na consideração das catedrais góticas como arte social, entendendo por arte social a obra artística que contém o espírito e a consciência latente de uma época. A História vive através dos conhecimentos e as mãos dos que abriram as janelas ou ergueram as torres da catedrais, como também vivem as angústias, as reflexões ou a felicidade das pessoas que conformam o tecido social. Também vive nelas a democracia porque, tal como pensava Morris, a arquitetura gótica é fruto da igual consideração e alta estima de todos os trabalhos e ofícios do povo. Mas a Arte não pode elaborar-se dirigida às massas, senão que na raiz e

mestria de cada indivíduo é criada uma obra, a qual forja um laço com os fundamentos de outra pessoa. E isto conduz à identificação de um público e, em conjunto, da sociedade.



Vista dos rosetões e a vidreira da entrada principal da Catedral de Reims. Obra dos arquitectos Gaucher de Reims, Jean Lê Loup, Jean D' Orbais e Bernard de Soissons, a sua construção estendeu-se desde 1210 até 1516, sendo o seu período gótico desde 1210 até 1345. Este espaço sacro era o lugar de coroação dos reis da França desde 987 até 1825. A excepção a este rito foi a consagração da Emperatriz Xosefina e Napoleón I em 1804 na Catedral de Notre- Dame em Paris. Place du Cardinal Luçon, Ville de Reims, Marne. Fotografia: Iria-Friné Rivera Vázquez.

Tendo nascido em finais do século XIX, Risco presenciou igualmente as correntes de *revivals* na Arte. A influência de Ruskin também está presente no seu ponto de vista a respeito do efeito que tiveram estes *revivals*. Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, Ruskin defendera a escolha de um Estilo - o Gótico -, tentando interromper o caos e o vazio do ecletismo que predominava desde a arquitetura até ao design. As constantes referências históricas levaram não apenas à reprodução simplificada destes estilos, mas também à ausência de uma autêntica personalidade nos objetos e nos edifícios. Os artistas não eram criadores, mas copistas de outras épocas sem atenderem a mais aspectos além dos formais, sem qualquer sentido de critério intelectual ou capacidade de imprimirem força vital às suas obras. Na ausência de um laço entre criadores e

obra - da ausência de gozo e identificação com o trabalho, de subestimar as habilidades únicas do criador, as atitudes feudais e a anulação da outra pessoa - era que residia em parte a neurose social que ataca Ruskin. Risco apoiava as ideias de Ruskin, escrevendo no capítulo XIII do *Preludio* que “el arte europeo se está repitiendo desde el Renacimiento de un modo lamentable. El Renacimiento detuvo la evolución del gran arte gótico, y secó la inspiración europea de sus fuentes”. Mas a sua alusão foi além, porque neste aspecto também tinha em consideração a libertação do artista. (Algo no que estava na mesma linha que Ruskin e Morris).



Interior da Catedral de Salisbury. A primeira Catedral de Salisbury foi completada em Old Sarum em 1092. Devido aos conflitos militares, a catedral transferiu-se a outra localização. As pedras da sua fundação são de 1220, sendo construídas nestes anos as três capelas este. A edificação, completa em 1266, inclui a Frente Oeste e o Claustro assim como a Chapter House (nela hoje conserva-se, expõem-se e pode ler-se um dos exemplares originais da Carta Magna (1215).

Fotógrafa: Iria-Friné Rivera Vázquez.



Esquina do claustro da Catedral de Salisbury. A energia que desprende esta composição arquitectónica amostra cómo toda a arquitectura da catedral move-se entre o estilo Gótico Lanceta e o estilo Gótico Xeométrico (Gótico Decorado Cedo). The Close, Salisbury, Condado de Wiltshire. Fotógrafa: Iria-Friné Rivera Vázquez.

Na arquitetura gótica, o sentido de proporção, equilíbrio, simetria, harmonia e beleza existe, mas de uma forma muito diferente à arquitetura clássica antiga. Na arquitetura gótica prevalece a construção do edifício com o emprego de arcos apontados; a aplicação de um arco que abre o muro leva a concepção de um sistema interno de pressões e contrapressões perfeitamente ajustado, que, além do mais, permite a independência do edifício. Este sistema não só permite alçar edificações de maior altura, mas também abrir grandes vãos nos muros. O desenho dos grandes vitrais alcançou o seu apogeu na França durante o Gótico Radiante - a Capela Real da Ilha da Cité de Paris - e na Grã-Bretanha com o

Gótico Perpendicular -o caso da Catedral de Gloucester (1089-1499)-, permitindo a substituição de paredes de pedra por paredes de vidro. Outro dos legados da arquitetura gótica é a exteriorização das linhas - mediante nervos nas abóbadas em cruzaria, formas geométricas em arcos ou as *fan-vaulting* (literalmente “abóbada em leque”) em paredes - que conduzem as pressões internas do edifício, assim como o modelo do padrão de repetição: o mesmo arco ou abóbada é disposto em altura e largura no interior, o qual não apenas não rompe a harmonia do edifício, mas produz um espaço de multiperspectivas. Também é importante o facto de que os motivos ornamentais deixam de ser um elemento passivo para ser um elemento ativo na arquitetura. No Gótico Decorado inglês (1250-1380), os arcos, vitrais e paredes são maravilhosos ramalhetes de flores, repleto de detalhes como capitéis de folhas, plantas e animais, esculpidos num estilo naturalista e livre.



Interior da Capela Real da Ilha da Cité. 1241-1248. Alta e esplêndida, construída em estilo Gótico Radiante, trata-se de uma das edificações mais belas da arquitectura gótica. Ilha da Cité, IV Distrito, Paris. Fotografia: Iria-Friné Rivera Vázquez.

Isto é que fez da edificação gótica uma das concepções arquitetónicas mais impressionantes da arte europeia. A arquitetura gótica tornava-se de uma originalidade nunca antes vista, e por este motivo tornava-se um espaço de experimentação que apelava para o senso artístico e humano. Longe da severa rigidez geométrica, da limitação de temas e motivos da arte clássica, os artistas poderiam atender às ideias que considerem a respeito de atmosfera da luz, a plasticidade das texturas, o ilimitado da medida, a força da dimensão espacial,

a elegância e naturalidade da forma, a vitalidade dos motivos decorativos e sentido da transformação da cor. Como estilo o Gótico era completamente oposto ao Clássico e o Classicismo, que na Idade Moderna vieram nas ondas consecutivas do Renascimento, em verdadeiros aspectos do Barroco e o Rococó - particularmente no âmbito francês - e o Neoclassicismo. São estes elementos “góticos” que produzem Beleza, Igualdade, Emoção ou Fé, não a constante cópia superficial de um estilo mais valorizado pela sua categoria social do que pelo que é capaz de trazer às mentes das pessoas. A influência de uma personalidade artística como a de Ruskin é visível em Risco, pois a sua presença foi para os artistas galegos o que Ruskin para Turner, a Irmandade Pré-rafaelita -feminina e masculina- e o Movimento de Artes e Ofícios (Arts & Crafts).



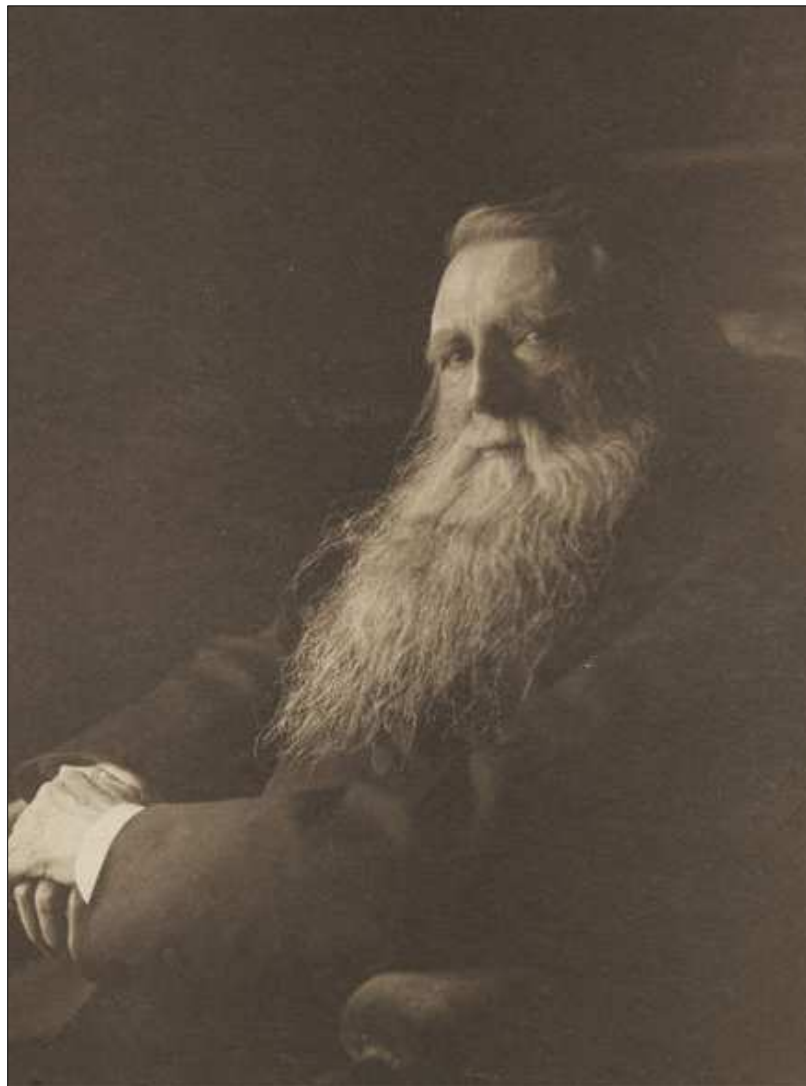
A ESTÉTICA DA ARQUITETURA GÓTICA EM VICENTE RISCO (III).

Publicado no Portal Galego da Lingua o xoves 19 de Abril do 2018.

Pouco tempo depois de publicar o derradeiro capítulo do *Preludio a toda estética futura* em julho de 1918, Risco assistiu à Assembleia de Lugo em 17 e 18 de novembro de 1918. Nela Xaime Quintanilla expressara a proclamação da “soberania estética da Nación Galega”. Trata-se de uma declaração que concentra três pontos essenciais, relacionados com a arquitetura (reabilitação), monumentos e paisagens (conservação), assim como a disciplina artística e a música (ensino). A *Nosa Terra* publicou o Manifesto de Lugo a 5 de dezembro de 1918. E junto ao mesmo publicou-se *Prosas galeguistas (IV)*. *Sensaciós da assembleia* em que Risco expõe as suas observações a tal respeito. Uma das suas rubricas intitulou-o, de forma eloquente, *Ruskin connosco*. Neste pequeno mas revelador parágrafo, Risco alude à questão da soberania estética enunciada por Quintanilla. Para ele, os pontos tratados correspondem totalmente às ideias das sete lâmpadas da arquitetura de Ruskin. A reabilitação da arquitetura (em que se expressa ajeitar o estilo das casas dos proprietários ao de cada vila galega), a conservação (a proteção dos monumento e da paisagem) e o ensino (com um forte apoio nas escolas à educação artística) têm uma identificação com a obra ruskiniana.

Estas três questões relacionam-se com as seguintes lâmpadas, citadas pelo pensador inglês: o Sacrifício –a consagração divina da mestria da pessoa, como prova visível de amor e obediência–, a Verdade –a disposição honesta e artesã de estruturas e materiais (algo muito importante para Ruskin devido ao artifício do “estilo gótico” gerado no século XVIII–, o Poder –os edifícios devem ser construídos em termos de dimensões e conceito com o Sublime da Natureza,

com a ação da mente humana neles e a organização do esforço físico na construção-, a Beleza -o Sacro simbolizado através da ornamentação inspirada na divindade da Natureza-, a Vida -os edifícios devem ser trabalhados com as mãos, razão pela qual a sua liberdade expressiva está associada à alegria que deram aos escultores e pedreiros-, a Memória -as construções devem respeitar a cultura em que foram concebidas- e a Obediência -a conformação da obra far-se-á seguindo os melhores princípios do país-. Não é de estranhar que Risco escrevera que quando a terra galega fosse dona de si, manteria as sete lâmpadas acesas. “A ditadura do vello Ruskin, qu’era da nosa raza e da nosa psicoloxía...” apontou.



Retrato de John Ruskin. 1894. Frederick Hollyer. Técnica: Impressão em platino. Medidas: 16,5 x 12,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Doze anos mas tarde, estas mesmas ideias voltariam a parecer nos escritos de Risco. Os anos não desgastaram a força com que Risco as sustentava e observava com elas a vida. Ao contrário, a sua viagem em 1930 pela Europa Central - via Paris, Bruxelas, Colónia, Berlim, Praga e Viena - teve o efeito de

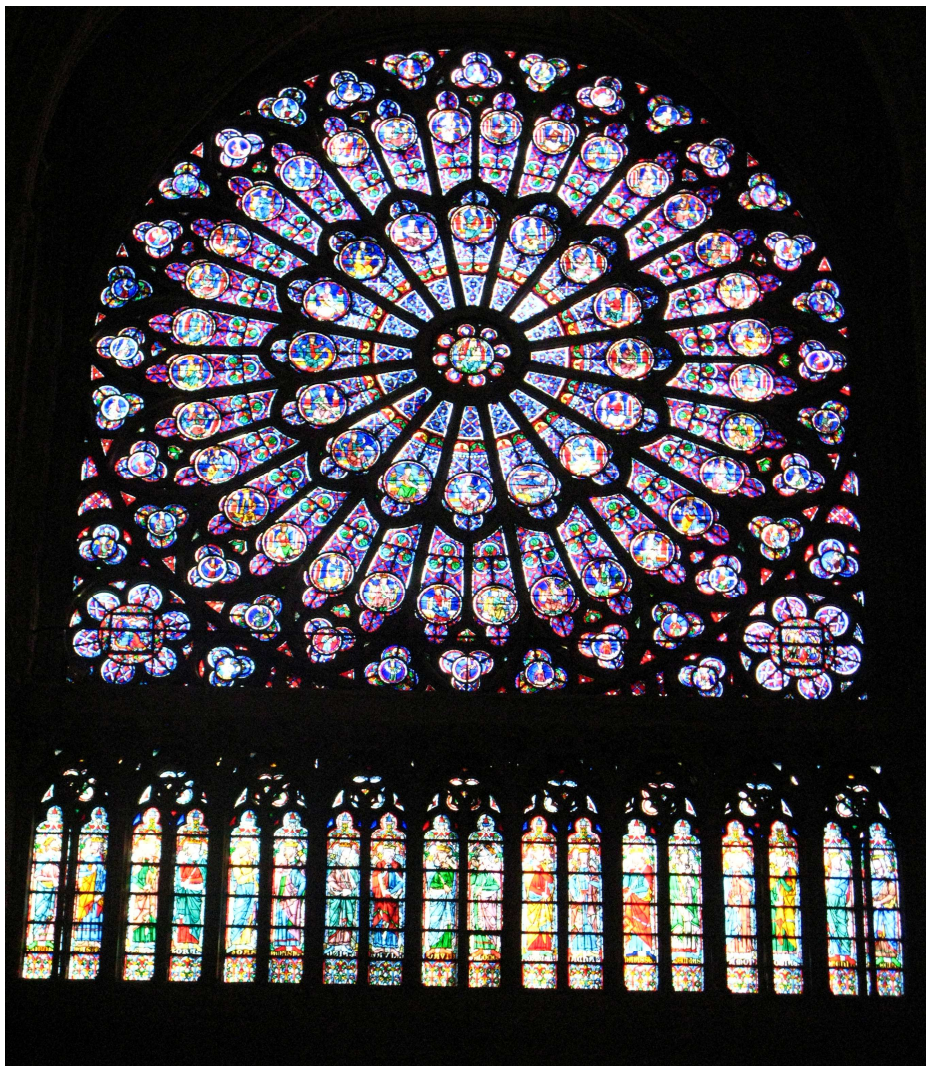
aumentar o encanto e o romantismo que sentia na presença de edifícios históricos. Mas é ante a arquitetura gótica que, como ante uma dama fantástica com uma beleza de fantasia, suscita algumas das considerações estéticas mas poéticas e pessoais que escreve.

Foi em Paris, ao visitar a Catedral de Notre Dame, que Risco se sentiu entusiasmado para escrever da impressão das cores em constante transformação que flutuavam à sua volta, que luz dourada do sol prendendo as cores da grande rosácea da catedral numa atmosfera de completa revelação. Também foi nesta catedral que alude ao carácter extraordinário do desenho gótico, “o ojival é arquitetura vivente, que semella medrar, mais por obra d’homens por unha forza interior a un tempo vexetal e extraordinariamente espiritual”. As formas orgânicas do gótico são espirituais porque têm vida própria, engendram vida, emanam vida e transmitem vida, insuflando força a quem olha nelas. Não existe um processo técnico ou científico que possa analisar corretamente o seu efeito, “pr’esprical-a elegante delicadeza d’un fento”.



O Seminário de Estudos Galegos na Igreja de Santo Domingo, Pontevedra, a mañán de 9 de Abril de 1928. Nesta parte da fotografía encontram-se, de esquerda a direita de pé, Ramón Otero Pedrayo, Antón Losada Diéguez, Florentino López Cuevillas, Vicente Risco e Ricardo Carvalho Calero. Sentados nas cadeiras desde a esquerda vê-se a Isidro Parga Pondal, Abelardo Moralejo, Xesús Carroça e Salvador Cabeça de León.

No Gótico é possível concretizar com um aspecto físico –através de arcobotantes, abóbadas, nervos, arcos, colunas em feixes ou motivos esculpidos – o impulso vital individual: todas as formas manifestam as constantes linhas de força entrelaçadas que conformam a constante evolução de ideias e pensamentos de uma pessoa. O que transmite é o que a conforma, e a sua forma material é uma expressão e um facto desse espírito. Mas se bem numa pessoa a alma é uma forma invisível que anima o corpo, no mundo natural das flores, das árvores ou das campinas a alma é a forma física de cada folha, a textura da madeira, as cores de uma flor ou as cintilações de luz de um rio. É o que Risco chama a “intuição da forma” e do seu gozo, os alicerces em que se sustenta a análise e explicação da Arte e a Estética.



O grão rosetón da fachada ocidental da Catedral de Notre Dame, desde a perspectiva da nave central. 1163-1345. Ilha da Cité, IV Distrito, Paris. Fotografia: Iria-Friné Rivera Vázquez.

As ideias alcançadas no ambiente de Notre-Dame são irradiadas diante dos seus olhos pelo que ele chama a “ruskiniana lâmpada da vida”. O trabalho dos arquitectos funde-se com o dos escultores, mas não é na obra escultórica

desta catedral que ele sente mais identificada a “lâmpada da Vida” de Ruskin. Risco a vê na maneira em que a geometria vai mais para além do sobre-simplificado do esquemático para, em contrapartida, canalizar a complexidade do orgânico. Encontra-se no facto de que esta edificação não seja possível classificá-la nos postulados da arquitetura clássica ou classicista. Contrariamente ao exclusivo predomínio clássico da geometria, neste Gótico encontra-se a confluência do planeamento geométrico, o elemento simbólico e a flexibilidade naturalista. Uma união possível graças aos diversos conhecimentos e a compreensão dos pedreiros e arquitectos medievais, mas algo que Risco considera complicado de alcançar na mentalidade e obra dos arquitectos do seu tempo. Onde sim observa um paralelismo artístico a respeito do conceito e forma gótica é no design industrial. Na viagem entre França e a Bélgica, a passagem pela vila de Charleroi permitiu-lhe contemplar as fábricas e as máquinas de transporte situadas no meio rural. Este município da Valónia é uma zona fortemente industrial, sobretudo pelas minas de carvão e a indústria do aço. Não é de estranhar que a sua paisagem dera nas vistas de Risco, quem escreveu que nela alternavam as agulhas das edificações góticas e os aparelhos de trabalho. Para ele, isto é a “síntese das terras do Norte”, a aliança entre a arte gótica e o design técnico industrial.

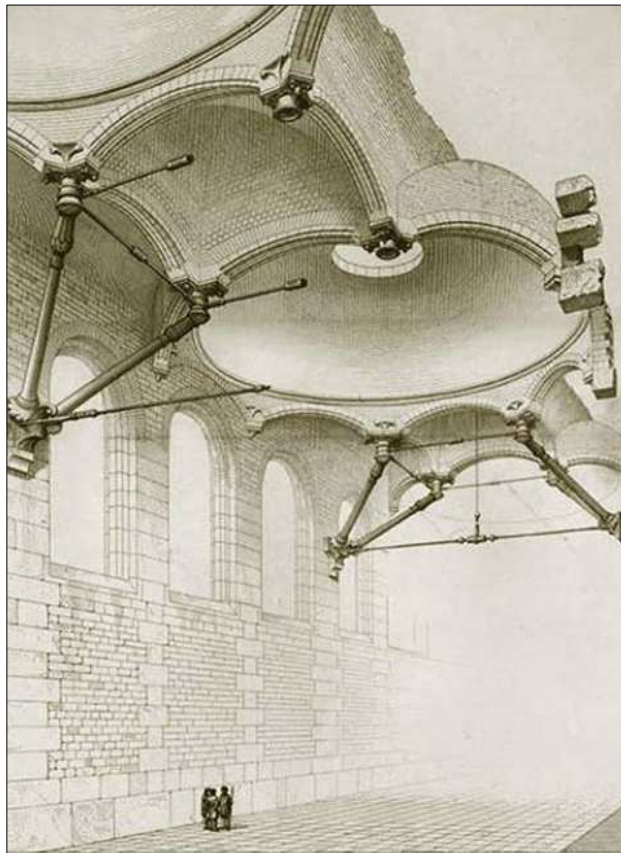
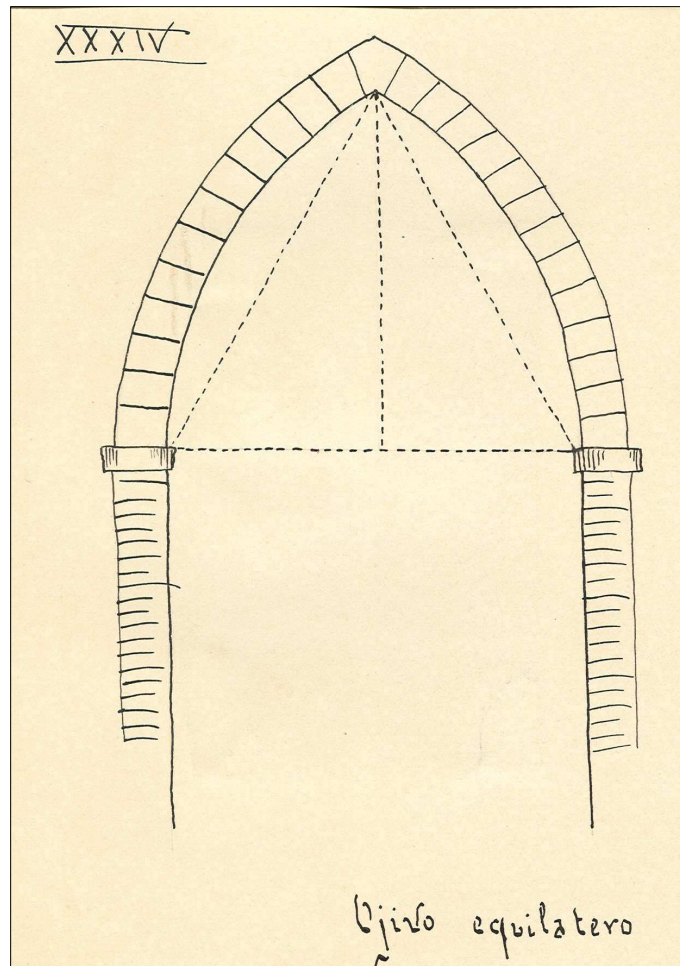


Lámina XXII. Eugène Viollet-lê- Duc. Técnica: Gravado. Do livro *Entretiens sur l' Architecture* (1863-1872), do autor.

No pensamento artístico de Risco o design e o objecto tecnológico representam uma classe estética em si mesmos. Graças às infinitas possibilidades que oferece a evolução tecnológica, as formas criadas a partir desta evolução mostram uma capacidade igual de ilimitada no que diz respeito à composição, figura, cores, texturas, luminosidades, movimentos físicos e sentidos emocionais. Por esta razão, ao escrever sobre a paisagem valona considera o design industrial como uma arte, devido principalmente à reinvenção constante das suas formas, à sua originalidade e variedade e porque possui um estilo individual muito característico. No entanto, a ideia de fundir os conceitos da arquitetura gótica com o design industrial mostra um paralelismo com as ideias de Viollet-Le-Duc, quem incluíra nos seus desenhos arquitetónicos elementos de sustentação, cobertura e de reforço exteriorizados para o estabelecimento da estrutura do edifício, empregando materiais como o ferro e o aço e com formas realizadas em base à busca dessa estrutura, não se remetendo para mais estilos do que o da arquitetura gótica.



Estudo da estrutura do arco apontado. S.d. Vicente Risco. Técnica: Debuxo. Fundação Vicente Risco, Allariz.

Neste aspecto o Gótico e a Máquina, ante a sua pergunta de se são dois espíritos ou um só, responde ao mesmo tempo aludindo à representação nos manuscritos iluminados dos séculos XII, XIII e XIV em que estavam representadas as cidades. As máquinas empregues na construção das casas, incluídas nas imagens dos manuscritos, mostravam o conceito e forma original da Máquina. Para Risco, os estudiosos e artistas do desenho técnico são as pessoas mais apropriadas para analisar, explicar e compreender o vínculo que existe entre o Gótico e o Industrial. Nas máquinas e no desenho tecnológico, a essencial mecânica e física variam nas suas formas, mas não na sua razão de ser. Esta questão considera-a fundamental não apenas para o estudo da História como também na Teoria da Cultura. Risco não tenta justificar a estética da máquina, nem tão-pouco buscar precedentes forçados no Gótico, mas sim observar a sua modernidade, captá-la e visibilizar os múltiplos diálogos entre ambos os estilos.

Risco celebrou a chegada à cidade de Colónia rendendo honras à sua Catedral. Para ele, esta edificação era uma obra muito querida por estar perto do seu coração, pois em criança lhe causara uma forte impressão ao vê-la nos gravuras que ilustravam os livros de Arte. Depois de a ver, não concebia mais arquitetura gótica além da Catedral de Colónia. Tanto que, como ele mesmo escreve, “de deixar-lhe debuxar unha catedral gótica ao instante debuxaría a de Colónia”. Tal foi a sensação que lhe causou, que mais adiante, ao continuar a estudar Arte, ao ler sobre a arquitetura religiosa gótica não percebia porque não aparecia a Catedral de Colónia como uma das edificações principais. O que denota esta paixão artística ante a sua sonhada catedral é a ressonância emocional que despertava nele a entrega da sua contemplação. A visão das portas góticas da muralha da Staré Mieslo de Praga levou-o a uma torrente de emoções que ele mesmo não consegue explicar, alcançado quase a síndrome de Stendhal. “Eu quería estabelecer antre min e as pedras, as vellas pedras que deitan esprito, a precisa conexión fluidica, que non se consegue sabendo a súa historia nen clasificando o seu estilo”. Um dos comentários mais formosos o dedicou a Catedral de Viena a que definiu como “encaixe [rendilhado] de pedra”. Risco parou-se a vê-la, observando todos os detalhes enquanto caminhava rodeando-a. A sua beleza levou-o a admirá-la como uma “obra preciosa”. Tudo no seu interior era uma constante projeção daquilo que inspirava o Gótico na liberdade do ilimitado da sua alma: arte, luxo, limpeza e devoção.