

Do Sagrado ao Humano e do Humano ao Sagrado

Hugo Barreira e Maria Leonor Barbosa Soares

Embora a presença de personagens bíblicas seja recorrente nas artes plásticas ao longo do século XX, o discurso dos artistas testemunha matrizes ideológicas diversas. A referência religiosa pode surgir como uma apropriação que permite valorizar um relacionamento de questões no terreno do humano.

Diversas evocações de episódios intervêm em narrações não submissas ao texto bíblico e à memória histórica mas fundamentadas na identificação de processos comuns de busca de respostas a interrogações igualmente comuns, embora em percursos pessoais diversos. É nesta perspetiva que a obra de José Rodrigues nos convoca.

A importância da filiação à narrativa tradicional circunscreve-se a uma base de experiências compartilháveis a partir da qual são construídas e multiplicadas modulações da expressão de percepções da realidade que incluem um distanciamento crítico. As interpelações dos vestígios legíveis da ideologia inspiradora constituem a indispensável contextualização que torna comunicável a privacidade dos sentimentos.

A pertinência do traçado sobre o papel ou da marca no barro abreviando descrições factuais sublinha um princípio ou um componente da visão essencial do artista. Do exercício do olhar para a reconstituição de continuidades como entradas na própria imagem da realidade do observador, José Rodrigues proporciona o estabelecimento de analogias de sensações, de emoções e, sobretudo, analogias na intensidade da apreensão de experiências.

A impossibilidade de decodificar intenções sem incorrer em equívocos está na génese de uma abordagem do artista como enunciado de paradoxos.

Reativado pelo informe, pelas texturações ou pelas interrupções de traços e figuras o pensamento é dirigido para o problema que nos parece fundamental, o estatuto certo da incerteza. A compreensão torna-se possível numa determinada realidade que aceite as pretensões de racionalidade como estruturas de uma encenação fragmentada de uma humanidade fragmentada.

Assim, o encadeamento de representações de Cristo ou de João Baptista na obra de José Rodrigues coloca diante de nós interpretações opostas, processos contraditórios de relacionamento com uma corporeidade de origem divina e uma corporeidade feita à *semelhança de Deus*; ligados pela realidade do corpo que o escultor dimensiona como lugar de não-exclusão, as séries de representações oferecem-se à vontade do observador de uma auto-reconstrução. Nesse sentido, são igualmente autorretratos do autor que se esclarecem como possíveis retratos do observador. A identificação do artista com a imagem de Cristo é traduzida no silêncio, no olhar perplexo, documentos de arquivos íntimos, singulares mas comunicáveis, mais do que na apropriação naturalista da sua fisionomia. Essa identificação, contudo, não surge como uma asserção de algum modo privilegiada (que reconhecemos em versões tão diversas e resultados de molduras conceptuais tão afastadas como a de António Carneiro ou de Albuquerque Mendes) mas sim como a proposta de um *Ecce Homo* que inclui todos os seres humanos. A expansão do retrato concretiza-se, num outro registo, perante a provocação de sensações que as várias opções plásticas induzem (as inflexões e gradações do traço a pastel e carvão; a fragmentação e o desdobramento de direções e profundidades do barro, depois no bronze com reflexos contraditos), materializando o não-limite da figura. Do mesmo modo, o rosto de José Rodrigues se expõe em Salomão, nos velhos que olham Susana, em São José, em João Baptista, em José de Arimateia, como síntese de vestígios de afinidades encontradas pelo artista, refratárias embora à caracterização física histórica. A legibilidade dessas correspondências, que o traço ou a marca determina, pode ser entendida como um repositório de trajetos, textos não escritos, que proporcionaram ao artista ver e reconhecer a mesma qualidade no suposto olhar do outro.

O trânsito das memórias (que os indícios da técnica utilizada potenciam com diferente intensidade) agita o momento de visualização, afirmando uma extensão de significados face à ideologia inspiradora. Se os valores expressionistas agem com eficácia comunicativa alheia a barreiras culturais nos desenhos de Willem de Kooning, (*S/ título*, 1966) ou no óleo de Graham Sutherland (*Study for the Northampton Crucifixion*, 1946), José Rodrigues escolhe uma maior fidelidade aos indicadores fundamentais do enquadramento iconográfico de origem, evitando ruturas e radicalizações eventualmente causadoras de interferências na mensagem. O tema da crucifixão, mesmo nas variantes absolutamente concentradas no sofrimento físico de Cristo, mantém uma contenção e

uma abordagem intimista que não está presente na convulsão das interpretações de António Saura (*Crucifixion*, 1959; *Crucifixion*, 1979), na ironia de Damien Hirst (*Rehab is for quitters*, 1998-99) ou na exacerbação de David Mach (*Die Harder*, 2010). O significado da postura, do gesto, do músculo contraído, a incorporação de marcas de vivências comuns através de itinerários facilmente reconhecíveis, não rejeita, contudo, a asserção original da singularidade de Cristo. O percurso de pesquisa da figura de Cristo permite compreender a confrontação entre a utilização do signo e a concentração no registo do sensível, do tangível, suporte de comunicação mais abrangente.

O tema da *Pietà*, na continuidade histórica dos múltiplos tratamentos de que foi alvo, manteve-se imagem de amor incondicional e eterno e simultaneamente de extremo vazio. Momento terminante, permite a transposição imediata para qualquer tempo e lugar. E é este um dos modos como o configura José Rodrigues, como o configurou Constantin Meunier em *Le Grisou*, em memória das vítimas da explosão de gás nas minas de Rieu du Coeur, em 1887, ou Khâte Kollwitz em *Mother and Her Dead Son*. No conjunto dos trabalhos de José Rodrigues, a transmissão diferenciada de memórias com referentes da ordem do divino e do humano, permanece refúgio visual embora signo paroxístico da dor, sejam quais forem os sistemas de valores e as percepções do mundo. Para além das versões de inspiração cristã em modelos de barro e pequenos formatos em bronze, o tema faz parte, em desenho, da série *O Sentimento Trágico da Vida*, onde é apropriado enquanto símbolo atual e englobante de sofrimentos absurdos e implacáveis consequências de contextos de guerra. Um entendimento semelhante terá orientado o olhar de Samuel Aranda no enquadramento e seleção do registo fotográfico realizado em 2011 no Iémen (vencedor do World Press Photo), reconhecendo a densidade comunicativa do modelo da *Pietà* para sublinhar vínculos essenciais entre os seres humanos que ultrapassam divergências culturais. Em performance, fotografia e vídeo, o tema é utilizado como catalisador em trabalhos de crítica social, análise de comportamentos ou alusões às fragilidades e dramas humanos. Lembramos a afirmação de Sam Taylor Wood, citada por Catherine Grenier¹: “un modèle toujours opérationnel parce que correspondant à des sentiments et à des événements restés intangibles depuis deux millénaires, soi à une nature essentielle de l’humain qui réside au-delà des aléas de l’histoire.”

Papéis complexos são evocados ou inscritos na interpretação de José Rodrigues das personagens femininas. Salomé surge desvinculada do estereótipo cruel associado à sedução e luxúria. Modifica-se a sua interpretação tradicional num lugar de experiências de poder, sujeição, paixão, posse e perda. Multipli-

¹ GRENIER, Catherine - *L'art contemporain est-il chrétien?*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 17.

ca-se e deriva-se a sua imagem em corpos e rostos como emanção sensível da própria substância do desenho, suspensos no tempo, evoluindo para lá da máscara, em profundidades indagadoras, desvanecimentos e distanciamentos.

Tal como Salomé, Dalila e Judite são lembradas em aproximações que escavam a aparência e revelam interditos. Presenças que se desintegram no conflito de afetos e deveres, trazem na sua representação, liberta da habitual encenação, antagonismos em interação, discursos em estratos interpretativos de dedicação, impiedade, delicadeza, crueldade, sensualidade, integridade e dissimulação. Entidades/identidades, agora amplificadas em configurações de conflitos, desfiguram certezas. Presenças de melancolia, portadoras de mensagens de esvaziamento e perda, encadeiam momentos compreensíveis por todos e induzem ou sugerem uma leitura crítica e analítica da interpretação do autor ao nível do conteúdo e da opção plástica. Elenco de representações-designações de perda transfere para o observador a ousadia do confronto com a interdição e o deslocamento da experiência para o seu âmbito relacional.

O processo de desenho é ele mesmo metáfora estruturada pelas atmosferas de espessura e desvanecimento do pastel sobre o papel, pelas modulações da cor que ora objetificam ora desfazem a figura, pelas sobreposições e interrupções da linha que interrogam circunstâncias e pulverizam narrativas.

Este criar metabólico parece existir em função de si, em função da interrogação e não tanto da resposta. Se a razão tem limites, ou falibilidades, resta-nos a impossibilidade, a certeza da dúvida. Entre Salomé e João Batista... ou entre Sulamita e Salomão.

As circunstâncias de produção da obra, exercício livre ou resposta a encomenda, e neste último caso, com objetivos diversos, motivam diferentes soluções na relação-forma conteúdo que sugerem uma reflexão particularizada.

O *Cântico dos Cânticos* inspira uma série de desenhos contemporâneos de Salomé e João Batista, animados pela mesma busca. As semelhanças entre ambas as séries são visíveis, nelas encontramos ecos, ora distantes, ora próximos, que podem ser o sussurro tranquilizador da confiança ou o grito ensurdecedor de uma interrogação constante. A urgência da criação que os desenhos de José Rodrigues transmitem, o sentir metabólico do tratamento plástico das superfícies, não se coadunaria com uma interpretação teológica do poema. Não vemos aqui as alegorias utilizadas para justificar a introdução do poema nos textos canónicos², não há lugar à relação de Cristo-Esposo com a Igreja-Esposa ou com a Virgem Imaculada, personificação desta. Pelo contrário, as represen-

² Cf. RÉAU, Louis – *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Tomo 1 / Vol. 1, p. 347.

tações transbordam e plasmam o erotismo pleno das palavras que as originaram. Cada metáfora ganha um significado mais profundo, desfazendo as barreiras que nos separam do pretense Salomão, a quem tradicionalmente se atribui a autoria do poema, reativando os mecanismos necessários para que os sentidos novamente despertem para o sentir do outro.

As formas da esposa plasmam-se como aparições numa noite sem fim. Sob o manto diáfano da penumbra noturna, o corpo da esposa brilha, terrível como um exército em ordem de batalha, aparece a cada olhar, a cada pensamento. Observa-nos seguro do seu controle sobre nós. Pode estar presente no muro, nos frutos, na espera da sua chegada, na dolorosa ausência do instante desperdiçado. José Rodrigues narra uma história sem tempo, canta-a plasticamente pelo que diz ou pelo que encobre, pelo macerar do pastel sobre o papel ou pela cessação do gesto, suave ou violentamente interrompido.

Num dos desenhos, o esposo desenha a esposa, que o observa na sua vontade de se re-criar recriando-a, de se unir a ela nos contornos das suas formas, nos segredos das suas sombras, na intimidade de Pigmalião e Galateia. É o segregar próprio do desejo que se adivinha nos olhares do esposo, na diafanidade de um gesto que, contra o estremecer da vontade, se suspende no desenrolar caprichoso do tempo, na ânsia de que este pare e de que o gesto, aquele primeiro e primário gesto do pastel contra o papel, da epiderme contra a epiderme, dure para sempre.

Passemos a noite nos pomares, diz a esposa, mas o esposo procura-a e não a vê, para logo a encontrar adormecida, despertada apenas quando ela o quiser, iluminada pela noite, recordada sob os seus frutos. É a angústia própria da inebriação, da cessação voluntária do controle, da entrega consentida. Já não Salomé ou Batista, apenas esposa e esposo, que com eles comungam na transcendência de uma vontade avassaladora, na luta imperiosa contra o tempo caprichoso. Sulamita não tem cabelos de cinza como a figura que Kiefer entroniza a partir do poema de Paul Celan. Sulamita comunga de um encanto exótico que a não subjuga, antes se ilumina nos seus contornos, sulcados em linhas profundas, ou revelados na modelação leitosa da superfície.

José Rodrigues consegue uma cumplicidade estreita com o observador no equilíbrio delicado entre o seu papel, e o nosso como observador(es) ou participante(s) na ação. Tal como no poema, podemos alternar entre esposo e esposa, entre a visão ou o pensamento de ambos, mas nunca nos sentimos fora do acontecimento. É o distanciar próprio da vida, naquele instante em que o tempo cessa e estamos fora de nós, e nos reencontramos e recriamos para logo voltarmos a ser chamados a participar. É o revelar impiedoso da esposa, para, progressivamente, enquanto a tateamos, reencontrarmos o esposo, na penumbra dos seus contornos, anulados por vezes na certeza do fascínio. Nesta série, e ao contrário do que acontece com a Salomé, a constância da forma parece ir para a Sulamita,

o que nos pode levar a pensar que no seu *re-representar* autognóstico, José Rodrigues escolhe um lado, e ao explorar o poema, reinventa-se, e reinventa-nos no esposo, cujo semblante cambia, dentro de uma ideia base comum, de acordo com a sua voz, enquanto a esposa é o outro, que desejamos, receamos e ansiamos por descobrir e, em última análise, representar.

O equilíbrio presente no tratamento dos temas, uma qualidade que já vimos na representação da figura de Cristo, permite ao artista personalizar as temáticas do sagrado, e inseri-las em novos contextos sem incorrer no anedótico, no patético ou no gratuito, dessacralizando-as sem as dessacralizar, e sem as descaracterizar, mantendo uma dignidade na representação que pode ser veículo para a piedade.

Mesmo quando a relação com o crente não é o objetivo, como no caso da *Expulsão do Paraíso*, de 2005, realizado para a Escola Secundária Soares Bastos, em Oliveira de Azeméis, junto à entrada do Auditório Bento Carqueja, a gravidade de toda a composição, aleada embora a um certo carácter intimista no olhar de algumas das figuras, recorda-nos a procura do monumental na obra de José Rodrigues, a que não é alheia a expressão da dignidade de que estes temas necessitam. A abordagem escolhida para a escultura metálica linear, realizada a partir dos desenhos do artista, encontra-se justificada na Memória Descritiva. José Rodrigues diz-nos que foi ao Antigo Testamento buscar o tema, considerando que "esse acontecimento coloca, pela primeira vez, na cultura Judaico-cristã, o homem responsável pelo seu destino. Por isso, sujeito a leis e regras, para poder viver em comunidade". Este pensamento, do homem que se afasta de "uma espécie de 'clone' de Deus, logo irresponsável", é, para o artista, um tema com toda a pertinência para uma escola, um "espaço onde o ser humano é obrigado a cumprir regras de forma a permitir uma relação harmoniosa com os outros".

José Rodrigues passeia-se entre o Oriente Antigo, o Renascimento e o seu próprio tempo. Utiliza, como sensivelmente a partir do século XIII³, um anjo para executar o desígnio de Deus que no Livro do Génesis expulsa Ele próprio Adão e Eva. O anjo, lembrando a guarda colocada por Deus às portas do Paraíso, brame uma espada flamejante e aponta o novo caminho que a humanidade terá que seguir, à semelhança dos anjos de Massaccio ou Miguel Ângelo. Mas já não é a miséria humana que vemos em Adão e Eva, parados perante a ordem do anjo, prontos para partir, mas não caminhando desgostosos, como que aceitando o destino por eles precipitado com um misto de ansiedade e determinação.

A representação da cena, recuperando, como vimos, elementos das representações anteriores, indo beber ao repositório da memória, vai mais além,

³ Cf. RÉAU – *Iconografia*, Tomo 1 / Vol. 1, p. 114.

parecendo recuar até às profundezas da mitologia oriental, onde querubins e serafins tiveram a sua origem⁴, através do anjo barbudo de vestes texturadas. À semelhança dos anjos de Chagall, que representam a manifestação da divindade sempre que esta surge nos textos, o anjo barbudo de José Rodrigues, parece emular-se ao próprio Deus e, através dele, a Adão, feito à Sua imagem e semelhança. Mas a originalidade do tratamento da cena não fica por aqui. Adão e Eva já estão vestidos com túnicas, quiçá as que Deus lhes fizera em Gn 3, 21, e ambos parecem exibir os símbolos da sua nova condição. A mulher, com uma criança ao colo, representando o sofrimento da gravidez e do parto, e o homem, com um bordão, que no desenho preparatório era uma enxada, representando os trabalhos da terra a que estará sujeito para dela extrair o seu sustento. No entanto, a mensagem que a obra nos transmite, à luz do que nela vemos e do que lemos nas palavras do seu autor, parece-nos ser mais a de uma família primordial colocada perante o seu próprio destino, ciente do sofrimento que irá atravessar na sua viagem, mas segura e confiante das alegrias que povoam o pèriplo, consciente do preço do abandono da proteção e da liberdade de tomar as suas próprias decisões. Do mesmo modo o cenário, perdido entre as recordações do exotismo do jardim original e um mundo grande e belo que se descobre em cada mirada. Já não são os desgostosos miseráveis, envergonhados da sua condição, que se afastam do divino cabisbaixos e chorosos, mas antes seres determinados, unidos na sua condição de igualdade de circunstâncias, que se procuram amparar um ao outro, olhando ainda aquilo que no seu íntimo procurarão até ao fim do seu novo caminho: a transcendência.

Este sentido do grandioso, que não dispensa os reencontros intimistas daquele que descobre o caminho tateando, são expressão e metáfora da noção de percurso presente em duas obras que se encontram terminadas em 2002: O Paineiro de Altar da Capela da Casa da Quinta de Cimo de Vila, no Lugar do Terroso em Esposende, e os Mistérios do Menino Jesus do Convento de Àvessadas no Marco de Canaveses. Reflexos e frutos dos intensos processos de pesquisa e reflexão em torno da figura de Cristo que ocuparam José Rodrigues na criação do Cristo de Viana. O contacto com a figura de Cristo é uma pesquisa tátil que se traduz na expressão pelo gesto, pelo corpo, sem moralismos ou retóricas desnecessárias, convidando à empatia com naturalidade. As leituras iconográficas que temos vindo a ensaiar entram em sintonia com a abordagem do artista que evita o hermetismo e a erudição excessiva, valorizando um registo comunicativo mais imediato e inclusivo. Pelo que nos limitaremos a procurar explicitar o possível significado daquilo que vemos sem pretensões exegéticas.

A dignidade da representação, o justo equilíbrio do discurso, tem no painel da capela e nos Mistérios, duas obras diretamente relacionadas com o culto,

⁴ Cf. *Idem*, p. 64.

a oportunidade de ser aquilo que designámos por veículo para a piedade. Começamos pelo painel que funciona como retábulo da capela, dedicada a Nossa Senhora de Lourdes, para a qual José Rodrigues realiza ainda um conjunto de alfaiais litúrgicas.

O retábulo é composto por quarenta e quatro quadros, vinte e três dos quais figurativos, formando um conjunto de oito por sete retângulos, que recorda os retábulos maneiristas, em que uma estrutura arquitetónica, que, com o passar do tempo vai sendo progressivamente revestida a folhagens, enquadra os painéis pintados e a imaginária. A leitura tira partido dos diversos níveis e transmite a ideia de um percurso ascendente, sobrepondo cinco registos narrativos que começam no segundo registo horizontal. Os quatro primeiros registos são compostos por cinco painéis, enquadrados por dois painéis vegetalistas nos extremos. Cada um dos painéis figurativos é constituído por uma placa de bronze trabalhada em médio e alto-relevo, em que o informalismo e o expressionismo são notas dominantes, tirando partido das dimensões de cada uma das cenas (57 x 43 cm aproximadamente) e demonstrando uma economia de recursos e uma subtilidade no uso da sobreposição de elementos que conferem ao conjunto uma leitura complexa e inquietante, prendendo o observador ao longo do percurso e da descoberta, a cada olhar, de um novo elemento que o faz voltar a indagar sobre a mensagem global.

O primeiro registo é o *Paraíso e a Tentação*, seguindo uma abordagem platónica, conscientemente ou não, de um caminhar das sombras para a luz no sentido ascendente. Contrapondo-se ao caminho da perdição humana temos, no registo superior, a *Anunciação*, um tema que José Rodrigues explora aqui profusamente, sintetizando experiências anteriores e recorrentes, plasmadas em numerosos estudos em barro. Segue-se, no terceiro registo figurativo, a *Vida de Cristo*, em que afloram novamente as experiências de Viana e, no quarto e penúltimo registo, cinco episódios relativos à *Paixão*. No topo, dois painéis ladeiam a padroeira da capela, Nossa Senhora de Lourdes, que ocupa um painel que irrompe a moldura e ocupa um quadrado de quatro por quatro.

Salientemos alguns aspetos dos painéis. No ciclo do *Paraíso e Tentação*, encontramos aquele mundo primordial que o Génesis nos transmite plasmado num esboço de parte de uma circunferência, aí Adão e Eva, num quadro, coexistem felizes para depois, em outro episódio, trabalharem a terra, sempre colocados ao fundo, enquadrando a cena principal. Estratégia que nos lembra as representações mais antigas, sobretudo as medievais, imbuídas de códigos simbólicos e mais preocupadas com estes do que com o naturalismo da representação. José Rodrigues oscila entre ambos. Trabalhando as figuras em posições recorrentes, que reconhecemos, por exemplo, nos modelos para a figura de São José das suas Sagradas Famílias, explorando, como habitualmente, as texturas nos panejamentos ou na vegetação. A cena central é particularmente interes-

sante, pois mostra-nos Adão e Eva rodeando a árvore, enquanto a serpente, com cabeça humana, irrompe sobre Eva, surpreendendo-a. Este painel constitui a porta do sacrário, sendo a cabeça da serpente o puxador. Embora seja possível atribuir um significado teológico à presença desta representação neste local, cremos que aquilo que orientou o autor foram razões de ordem sobretudo plástica e prática, quicá entusiasmado pelo aspeto curioso da solução. O último painel do lado direito, que representa a tentação de Adão por Eva com a maçã, é particularmente interessante no tratamento das figuras, envoltas pela serpente e que nos recordam os desenhos do Cântico dos Cânticos transportando-nos para o poder por vezes aterrador das relações humanas.

A Anunciação é tratada em diversos momentos, explorando a reação da Virgem à chegada do Anjo e às subseqüentes transformações nela operada, algo que os próprios relatos também salientam, revelando a complexidade e proficuidade do tema e da sua representação plástica⁵. A Vida de Cristo prende-se sobretudo com a Sua infância, e explora a perspetiva mais humanizada de Jesus, antes da Sua vida pública e manifestação de verdadeira identidade. Para o Cristo Redentor está reservada a Paixão, em que José Rodrigues retoma o Cristo sofredor, o Crucificado, chorado por aqueles que O amam. São explorados o tema da *Pietà*, um dos favoritos do artista, o descimento da cruz e a ferida aberta da qual jorra sangue e água, ligada diretamente ao Sacramento da Eucaristia.

A Virgem, rodeada por duas cenas que aludem aos mensageiros (anjos, serpente), está representada de acordo com a iconografia mais tradicional da Senhora de Lourdes, embora com algumas subtilezas curiosas. A Senhora, ostenta um manto ondulado que lhe cobre a cabeça, com o panejamento tratado em pregas estilizadas que contrastam com o informalismo do manto interior, na zona inferior à cintura, cingida, como habitualmente, por uma faixa que se desenvolve em duas tiras pendentes. Ambas estão animadas por um vento, embora uma delas se pareça desprender da estilização da representação para voltar a ser matéria, integrando a textura da zona inferior do manto. De mãos postas, ostentando, como habitualmente, o terço, a Virgem, coroada por doze estrelas, olha para baixo e está envolta por um resplendor obtido através da modelação e tratamento da superfície, que tira partido das possibilidades do bronze. A atitude da Virgem, que parece ter acabado de aparecer a Bernardette de Soubiroux, não se distancia muito da sua iconografia habitual com a exceção da figura da serpente, esmagada pelos pés de Maria. É assim criado um curioso híbrido entre Nossa Senhora de Lourdes e a Imaculada Conceição, à semelhança de muitas outras representações ambíguas, mais antigas, resultantes da aglutinação de diversos elementos relacionados com a iconografia mariana. Neste

⁵ Cf. RÉAU, Louis – *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Tomo 1 / Vol. 2, pp. 184-185.

caso, uma explicação possível seria a de a Senhora se ter intitulado como Imaculada Conceição à própria Bernardette, embora tal não apareça na iconografia tradicional a não ser, por vezes, em legenda.

Uma explicação que a observação do conjunto nos sugere, embora não possamos afirmar ter orientado José Rodrigues, é a de uma leitura de conjunto. Cientes de esta ser uma interpretação nossa, ensaiamo-la brevemente, convidando o leitor, tal como as figuras do artista, a seguir a sua viagem pelos caminhos da Salvação da Humanidade. Deste modo, a porta do sacrário, representando a tentação de Adão, por intermédio de Eva, a mulher, conta-nos a perdição da Humanidade, através do fruto proibido, e a origem do seu longo caminho rumo ao reencontro com Deus. Seguindo para o registo superior, vemos o momento em que o Anjo cobre Maria, a nova Eva, simbolizando que no seu ventre incarnou já Jesus, o novo Adão, rodeado pelas palavras "Bendito o Fruto". No registo superior, temos o nascimento do Menino, a Luz do Mundo, através da Redenção que o Messias trará à Humanidade. A Promessa de Deus encontra-se cumprida no sacrifício do Seu Filho, que oferece o Seu corpo e o Seu sangue, símbolo da Nova Aliança. A coroar toda a sequência vemos o orago da capela, a figura que dá alento à Humanidade e a procura aproximar do seu Filho, a Nova Eva, esmagando a cabeça da serpente finalmente vencida pelo recetáculo do Fruto portador da Salvação presente no interior do sacrário.

Mas o caminho, ou percurso, que animou a nossa leitura do retábulo, não se esgota aqui. Nas peregrinações, nas representações dos passos da Paixão, presentes nos santuários, nas igrejas ou ao longo das cidades, e que encontra expressões maiores nas Vias Sacras da Semana Santa, passando pela própria oração do Rosário, ou pelas novenas, a ideia do percurso como metáfora de uma caminhada, que integra e simboliza a caminhada de vida do cristão rumo à Salvação, está diretamente presente. Ao longo do seu percurso, o peregrino contacta com outras pessoas, está exposto a diversas situações, encontra oportunidades para meditar e, sobretudo, para se conhecer e para se relacionar com o meio que o envolve e com o próximo que encontra ao longo do caminho. Do mesmo modo, nos outros casos, o corpo e/ou a mente percorrem distâncias espaciais e temporais, meditando em diversos episódios, estimulados pela palavra, pela oração, pelo envolvimento da comunidade e pela própria representação.

No Convento de Avessadas, José Rodrigues cria, em colaboração com Frei João Costa, encomendador da obra, um conjunto escultórico de doze painéis, representando os Mistérios da Infância do Menino Jesus. Os painéis encontram-se espalhados pelo monte do santuário, convidando o fiel a peregrinar com o Menino Jesus, titular do Santuário. O conjunto é a expressão plástica da Coroinha do Menino Jesus, doze Mistérios, ou episódios da vida do Menino, que, à

semelhança do Sagrado Rosário, consiste em várias passagens da Sagrada Escritura que permitem momentos de meditação. O acrescentar da representação a um momento de oração que é, na sua essência, um processo de criação de imagens mentais, aumenta consideravelmente os recursos disponíveis para a meditação, através da criação de laços empáticos e da condução do crente, pela imagem e no percorrer do caminho pelo monte, por um percurso de encontro consigo mesmo e com o sagrado. Em cada uma das placas de bronze de dimensões que rondam os 59 cm por 43 cm, colocadas sobre suportes graníticos, assistimos a uma doce epifania do ser e do gesto, que rompe os limites da matéria para convidar à meditação. Não há aqui o drama ou o patético dos sacro-montes barrocos, próprio do Ciclo da Paixão, mas a doçura da infância de uma criança que mudaria o mundo e nos convida a seguir o Seu exemplo e daqueles que O ajudaram a crescer em estatura, sabedoria e graça.

Por entre a vegetação, somos surpreendidos pela *Anunciação*, o Primeiro Mistério. Aqui, José Rodrigues explora um tema que havíamos encontrado no retábulo ou em diversos estudos em barro. A Virgem, à direita, é surpreendida pelo anjo, que com ela estabelece uma diagonal. Maria encontra-se sentada, sendo a sua leitura interrompida, como é muito habitual na representação da cena. O gesto diáfano do seu braço direito, a delicada torsão do corpo envolto em panejamentos e o seu rosto de menina assustada, voltado para o anjo como que o interrogando, revelam-nos uma Virgem muito humana, ainda não consciente do Sim que dirá em seguida. O anjo, pequeno, desdobrando a asa esquerda que serve de fundo à cena e parece albergar a jovem, eleva-se numa plataforma paralelepípedica, em solução recorrente na obra de José Rodrigues. Esta plataforma, representada em incisão por um esquema de projeção do sólido em perspetiva, sugere-nos as dificuldades de representação da cena, a que já havíamos aludido. A geometria poderá representar aqui a transcendência da figura do anjo, presente na referência direta à perspetiva, que permite a aparição de uma terceira dimensão no espaço bidimensional. As potencialidades plásticas da geometria, desenvolvidas na pintura religiosa sobretudo a partir do Renascimento estão também ligadas à sua carga simbólica recodificada e cristianizada a partir dos estudos clássicos. As propriedades ao nível da percepção, através das proporções ou das ilusões de ótica, tornam-na expressão do divino, mecanismos codificadores do belo e do transcendente. Noções como estas não seriam estranhas a um artista com a formação de José Rodrigues e, embora sendo apenas uma leitura nossa, poderiam explicar a recorrência deste tipo de plintos esquematizados.

Segue-se a *Visitação*, o Segundo Mistério. Representado de forma tradicional, com a jovem Maria ao lado da sua prima mais velha Isabel, o episódio permite a integração da textura nas vestes de Isabel, na qual observamos uma posição recorrente no tratamento da figura da mulher grávida, e que pode aludir

ao pequeno João que se alegrara no seu ventre ao ouvir a saudação de Maria. Contrastando com a definição das duas figuras principais, que parecem emergir da superfície da placa, vemos, no canto superior esquerdo, irrompendo os limites do retângulo, uma figura que transporta uma cruz, quiçá um anjo, ou o próprio Cristo, aludindo à missão dos dois meninos.

No Mistério seguinte, a *Expectação do Nascimento*, vemos uma cena plena de intimismo. José, dedicado ao seu ofício, talvez preparando um berço para o Menino, está em primeiro plano, na fisionomia habitual com que José Rodrigues o representa. Não podemos deixar de ver nesta figura uma certa identificação com o próprio artista, também ele um criador, também ele em diálogo com situações que o transcendem e para as quais tem que estar preparado para se entregar totalmente, o que poderia explicar que tantas vezes José seja representado com uma folha de papel na mão, como o artista em algumas fotografias com os seus desenhos. A um canto do interior esboçado em incisão, Maria está recolhida, pensativa, parecendo carregar sobre si os pesos da sua tarefa, como que adivinhando o sofrimento que, enquanto mãe, lhe trará a missão do seu divino Filho.

O *Nascimento*, ou Quarto Mistério, é representado de forma particularmente interessante. Em primeiro plano, transcendendo os limites da superfície, e convidando-nos a integrar a cena, temos uma pastora, que presenteia o Menino com uma oferta. Maria e José ladeiam a manjedoura onde Jesus se ergue. Toda a placa está rematada e protegida por um beiral de palha relevada e suportada por um travejamento, num admirável exercício plástico, que, em conjugação com a inclinação das figuras, molda o ponto de vista e confere profundidade ao conjunto, tornando-o simultaneamente num pequeno presépio, escusando o artista a desnecessários pormenores de cenário. Além da simplicidade que o conjunto transmite, devemos referir a ternura da cena, plena de humanidade, com uma Virgem-Mãe que segura um pequeno fruto para o seu filho, recordação das Virgens de Ternura, a doçura e piedade da pastora, ou a pequena ovelha que observa atentamente a ação.

Ao contrário do que é habitual, é a Circuncisão que precede a Visita dos Magos. A ação decorre no Templo e não na casa paterna, o que contrariava a prática judaica⁶. Vemos quatro figuras, estando em primeiro plano, os dois responsáveis pela execução do procedimento, enquanto, no fundo, duas outras observam notoriamente curiosas. A figura da esquerda, em segundo plano, que identificamos como a Virgem, que, segundo a prática judaica também não deveria estar presente, demonstra estar particularmente assustada, com uma expressão maternal de preocupação por aquela que, teologicamente, é considerada uma

⁶ Cf. RÉAU – *Iconografia*, Tomo 1 / Vol. 2, p. 269.

das suas sete dores⁷. A figura a seu lado parece ser São José. Na *Adoração dos Magos*, o Sexto Mistério, o Menino está ao colo de Sua mãe, enquanto um dos magos, com um dos joelhos apoiado no chão, se prepara para lhe oferecer o presente. Apoiado no primeiro, o segundo mago parece esticar-se para observar, enquanto um terceiro, esboçado entre aquele e Maria, observa com uma expressão curiosa. Atrás de Maria, esboça-se José, que fita a cena calmamente. O cenário tem pouco mais que apontamentos incisivos que conferem um aspeto rugoso à superfície. No centro do plano superior, a estrela alude ao sinal que conduziu os magos ao Menino. Tal como no Mistério anterior, com o qual encontramos várias semelhanças, o tratamento das figuras enfatiza a sua humanidade. A Virgem é, uma vez mais, particularmente maternal, envolvendo o Menino de forma delicada e ternurenta. A expressão curiosa, reverente mas também carinhosa dos magos, cujo exotismo se adivinha nas texturas das vestes e cabelos ou nos traços do rosto, assemelha-se à atenção com que as figuras seguiam a cena anterior. O gesto, a pose e a expressão do rosto, que prescindem da teatralidade em favor da naturalidade, estão, como temos vindo a ver, na justa medida entre o pitoresco e anedótico, necessários à empatia e ao cativar da atenção, sem distrações acessórias. José Rodrigues sabe quando dizer, e como dizer, e sabe quando é necessário deixar o observador completar o texto, de modo a criar a sua própria realidade.

O Sétimo Mistério é a *Apresentação no Templo*. Este encontra-se, uma vez mais, representado pelos três arcos, desta vez num plano de fundo e apresentando os apontamentos de três capitéis. Simeão, homem justo que esperava a Redenção, pega carinhosamente no Menino. Em contraponto está Maria que, segundo a Lei Judaica, só agora pode entrar no templo e apresentar o seu filho. Ao fundo, uma personagem, que poderá ser José, leva a oferenda própria dos pobres, duas rolas ou pombinhas num cesto. A Virgem sorri, de olhos fechados, e com uma expressão meiga, aquiescente às palavras de Simeão, que parece arrastar a voz ao dizer ao Senhor que poderá partir, pois a revelação cumprira-se e os seus olhos viram a Salvação (Lc 2, 25-33). A Virgem parece ainda não ter escutado a profecia de Simeão sobre a espada que irá trespassar a sua alma. Uma outra personagem, que Lucas também relata, é a velha profetiza Ana, que não está representada. A figura de Simeão é particularmente interessante no seu tratamento plástico. O gesto meigo e naturalíssimo com que pega no Menino, o seu porte, figura ligeiramente encurvada mas nobre, a textura das suas vestes, que se enrolam, amontoadas, junto ao pescoço, e o seu rosto de admirável ancião são notáveis. Este rosto, visto de perfil, carregado de expressividade, recorda-nos o busto de Camilo Castelo Branco, da autoria de Diogo de Macedo, como

⁷ Cf. RÉAU – *Iconografia*, Tomo 1 / Vol. 2, p. 269.

que envelhecido, de olhos igualmente encovados e testa proeminente, despojado das dores da existência, aliviadas, finalmente, ao segurar nos braços a prova da redenção do seu povo.

A Fuga para o Egito é o Oitavo Mistério e recebe um tratamento muito diferente dos anteriores. José Rodrigues prescinde aqui do naturalismo das representações anteriores e enfatiza a narrativa. A cena é dividida em dois registos. No superior, num delicioso exercício de composição, a Sagrada Família segue o caminho, com a Virgem montada num burro. As personagens estão entregues à solidão do caminho, prestes a desaparecer numa curva da estrada guarnecida por palmeiras, e parecem fugir ao abrigo da distância que os separa da cena inferior, que se desenvolve em primeiro plano. Neste plano inferior, uma figura de expressão grotesca brame um punhal, cumprindo a ordem de Herodes. Atrás de si, espalhados num cenário não definido, os corpos esboçados dos meninos mortos. O tratamento da composição, com a sua divisão nos dois registos permite aglutinar a fuga da Sagrada Família e aquilo que lhe dá origem, o massacre dos inocentes. Os recursos são, uma vez mais, admiravelmente geridos, e o artista confere à figura do carrasco um notável tratamento expressionista, numa modelação irada do rosto, que lhe fornece o grotesco da expressão. Por baixo da barba, e da caracterização que facilmente o situa cronológica e espacialmente, adivinham-se feições cadavéricas, de sobrolho carregado e nariz exagerado. A mão parece esmagar o punhal, na ferocidade do seu uso. A violência dos golpes encontra expressão nos sulcos que parecem dilacerar a cena e os corpos mutilados dos meninos. Um olhar sobre os meninos transporta-nos para uma antítese das crianças de Teixeira Lopes, como que sepultados em casulos de bronze, modelados informalmente sem que isso em nada lhes retire inquietação.

Este uso controlado do patético contrasta com uma nova cena intimista, o Nono Mistério, ou *Morada no Egito*. No primeiro plano vemos José, sentado à porta de casa, com a Virgem num plano mais recuado, à sombra de uma palmeira. Ao fundo, um apontamento de cenário permite-nos localizar a cena no Egito, com as pirâmides e algumas palmeiras, que já havíamos encontrado. Os textos canónicos nada referem sobre este episódio, apenas que a Sagrada Família lá permaneceu até à morte de Herodes (Mt 2, 14-15), que é a passagem correspondente da Novena do Menino Jesus. Grande parte das representações deste episódio retratam cenas anedóticas, detalhes pitorescos que deliciavam a piedade popular ao ver o Menino brincar com os anjos, aprender a ler, ou varrer a oficina do pai. José Rodrigues presenteia-nos com uma composição engenhosa e simples, que tira partido da profundidade do relevo, desde o alto-relevo de José, à suave incisão do cenário. Este tratamento confere o carácter de uma dupla ilusão perspética à superfície relevada, na linha daquilo que era feito no *quattrocento* italiano. A subtil inclinação da casa, apenas incisa, cria uma ilusão

de profundidade, aumentada pelo pequeno telhado de palha e pelo pormenor da cobertura ondulada. A figura de José, sentado na soleira, com um modelado caprichoso e uma expressão sorumbática, enquadra a restante cena, dirigindo o olhar para o objeto aos seus pés, situado no mesmo plano que ele. Num plano intermédio, a Virgem, modelada em baixo-relevo, está em contraponto com José, e segue as linhas de fuga da perspetiva da casa. Atrás dela, o cenário está apenas inciso levemente, transmitindo a presença natural da atmosfera. É esta conjugação da perspetiva conferida pelas linhas e composição e, simultaneamente, pela modelação da superfície, que conferem o carácter pictural a toda a cena, único no conjunto.

O Décimo Mistério, o *Regresso do Egito*, inverte, como é habitual neste tema pouco tratado pelos artistas⁸, a Fuga para o Egito. No mesmo duplo registo, vemos a Família descer o mesmo caminho no sentido inverso. Poderíamos dizer que era de dia, pois vemos as pirâmides ao fundo, enquanto que na fuga seria noite, como é tradicionalmente tratado o tema posteriormente a Trento⁹. Mas há uma diferença notória, explicitada no primeiro plano. A Sagrada Família permanecera sete anos no Egito segundo a Legenda Áurea¹⁰, pelo que o Menino crescera e é Ele que vemos, recolhendo água de uma fonte para uma taça circular, outro dos elementos recorrentes nas composições de José Rodrigues que temos vindo a analisar. Embora não saibamos que fontes foram utilizadas, podemos presumir que nas conversas com Frei João Costa, o artista terá colhido uma série de pormenores anedóticos, provenientes das fontes apócrifas, dos escritos hagiográficos, das visões de místicos, entre outros escritos, algo frequente em temas que, quando muito, são apenas referidos nos textos canónicos, e que o poderão ter orientado no enriquecimento das cenas. O Menino tem um rosto completamente humano. A Sua expressão, própria das crianças curiosas, extremamente concentrado no que está a fazer, com a boca levemente aberta, cativa imediatamente o observador, criando nele a empatia que se pretende. Os restantes pormenores, sobretudo a paisagem, em alguns casos ricamente descrita, permite a relação com a envolvente, transportando o observador para o centro da ação, aproximando-o d'Aquele Menino tão natural e meigo.

Este pendor, com laivos de um Teixeira Lopes, mas com o qual não se deve confundir, está especialmente patente nos dois últimos Mistérios: o Décimo Primeiro, a *Vida Oculta em Nazaré* e o Décimo Segundo, *Jesus entre os Doutores*. A vida oculta está ausente de qualquer texto canónico pelo que teria que ser procurada nos apócrifos¹¹. A cena representa uma das aprendizagens

⁸ Cf. RÉAU – *Iconografia*, Tomo 1 / Vol. 2, p. 298.

⁹ Cf. *Idem*, p. 294.

¹⁰ Cf. *Idem*, p. 295.

¹¹ Cf. RÉAU – *Iconografia*, Tomo 1 / Vol. 2, p. 299.

de Jesus, a que imaginamos como a mais natural, o ofício de carpinteiro com o seu pai. José parece mais envelhecido, a sua expressão está mais vincada, os seus olhos carregados, o seu tronco encurvado. O Menino, cada vez maior, está sentado e tem um avental, onde repousa um martelo, com o cabelo preso por uma fita, e com o olhar concentrado no manusear da tábua. O cenário é simples, uma oficina pouco mais que esboçada, com os instrumentos de carpinteiro naquilo que parece ser uma parede rasgada por uma pequena janela. O tratamento dos pequenos utensílios e das vestes é digno de nota, oscilando entre a meticulosidade quase miniatural dos utensílios e as diferentes texturas dos materiais. O jogo de profundidade, dado pela colocação das figuras, que na linha da escultura barroca e posterior, transcendem a superfície virtual que as delimita e interagem com o plinto, convidando, uma vez mais, o observador a juntar-se à ação, num artifício muito utilizado na imaginária religiosa. Mas não podemos perder-nos na doçura dos pormenores pitorescos, pois a representação parece ter um caráter simbólico muito acentuado, contrariando as anteriores. À semelhança de outras representações da infância de Jesus, os eventos futuros, nomeadamente a Paixão, vão estando simbolicamente representado, um pouco ao gosto das *Vánitas* e dos *Memento Mori*¹². Na parede identificam-se os instrumentos da Paixão, como os quatro cravos, a tenaz, ou o martelo, no colo de Jesus. Este, e José, ao manusear as duas tábuas formam uma cruz, outra estratégia recorrente, por exemplo, no episódio do Menino a dormir sobre duas tábuas formando uma cruz¹³. A pequenez da janela, que poderá ser apenas um apontamento de cenário, artificialmente conseguido, transmite, no entanto, uma certa solidão a toda a cena, o que nos lembra os grupos da Solidão da Cruz, ou, numa outra perspetiva, a porta aberta do sepulcro.

O último Mistério, representa também o último episódio associado à infância de Jesus. *Jesus entre os Doutores*, que deriva de um conjunto de episódios que envolvem a primeira ida de Jesus ao Templo, pela altura da Páscoa, com a idade de doze anos¹⁴. A cena prescinde de quaisquer apontamentos de cenário. Vemos apenas Jesus, sentado numa cadeira com um livro no regaço, rodeado pelos Doutores da Lei. Um destes, à Sua direita, apresenta-lhe um livro, como que O convidando a discorrer sobre a passagem. Os restantes observam atónitos. As figuras dos Doutores são particularmente interessantes pelo detalhado tratamento das suas feições, que espelham o seu espanto, mas simultaneamente o seu interesse e admiração pelo seu jovem interlocutor. Nas vestes reencontramos os diferentes tratamentos da textura, tão ao gosto do artista, conseguidos através da modelação, da incisão ou da impressão de objetos na superfície do

¹² Cf. *Idem*, p. 297.

¹³ Cf. *Idem*, p. 297.

¹⁴ Cf. RÉAU – *Iconografia*, Tomo 1 / Vol. 2, , p. 301.

barro. Nas feições do velho Doutor da esquerda recordamos Simeão e o busto de Camilo de Diogo de Macedo. Para o artista, não há confusão na mistura de livros com rolos. Este anacronismo tem uma razão de ser e que nos transporta para o simbolismo da obra e os seus problemas. José Rodrigues confere ao Menino um carácter particularmente expressionista, sobretudo no tratamento do Seu rosto, quase caricatural. É na figura de Jesus que reside a chave da boa representação da cena. Esta é a primeira manifestação d'Ele como Mestre, a criança que pasma os Doutores da Lei. Deste modo, os desafios que José Rodrigues enfrentara no Cristo de Viana voltam a estar presentes, e toda a pesquisa plástica, todo o contacto do artista com o seu tema é aqui chamado a dar novos frutos.

É nesta representação que parece também estar presente muito do pensamento plástico de José Rodrigues acerca da figura do Redentor. Como representar este Jesus Menino, que é, pela primeira vez, o Mestre, o Filho de Deus, como se autointitula quando é reencontrando pelos pais? A resposta parece residir na humanidade da figura, espelhando quer a ternura e curiosidade próprias das crianças, na expressão doce e aparentemente inocente, quer a certeza de uma missão que é só Sua, expressa na serenidade e assertiva dignidade do olhar e do gesto. O Menino segura um livro sobre o colo com a palavra *Abba* escrita de modo a ser lida pelo observador. No livro que o Doutor Lhe mostra, lemos a palavra *Iahvé*. A ligação é, para este Menino, simples e imediata, onde os outros leem Deus, Ele lê Pai.