

16a
edição**Entrevista com Ana Paula Rebelo Correia**

Por Daniel Precioso

Doutorando em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e editor da Revista Cantareira (UFF).



Ana Paula Rebelo Correia é doutora em História da Arte pela *Université Catholique de Louvain*, com Agregação em Metodologia das Artes Plásticas. Atualmente é professora da Escola Superior de Artes Decorativas (ESAD) da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, leciona na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e integra a comissão científica do Instituto de História da Arte (IHA) da mesma faculdade, onde também atua como pesquisadora. É co-autora de *Azulejos, estuques e tectos do Palácio de Belém* (2005), *A Casa dos Azulejos de Cascais*, *De Palácio dos Condes da Guarda a Paços do Concelho* (2010) e possui artigos publicados em revistas científicas sobre iconografia medieval, iconografia de Lisboa, iconografia no patrimônio integrado e iconografia greco-romana nas artes decorativas portuguesas. Nessa entrevista, Ana Paula Rebelo Correia discute aspectos de sua obra, debate temas ligados ao estudo do azulejo e aponta caminhos para a iconografia e o diálogo com as imagens.

1- Daniel Precioso: Quero pedir, em primeiro lugar, para a senhora nos falar sobre a sua trajetória acadêmica e profissional.

Ana Paula Rebelo Correia: O meu percurso profissional é um pouco “atípico”. Fiz todo o ciclo de estudos superiores na Bélgica, na *Université Catholique de Louvain*, onde me licenciiei e doutorei e, ainda como estudante, comecei a trabalhar como guia no *Musée du Cinquantenaire*, em Bruxelas. Como jovem universitária, na altura, as aulas de arte bizantina e mais tarde a Agregação em Metodologia das Artes Plásticas foram decisivas para o interesse pela investigação na área da iconografia e da leitura das imagens. Paralelamente, durante 12 anos leccionei língua portuguesa na Escola de Línguas da *Université Libre de Bruxelles*, dei aulas de História da Arte e trabalhei como tradutora. Não é um percurso muito linear, mas hoje vejo que estas várias áreas acabam por convergir e contribuir para uma certa polivalência na visão do mundo que nos rodeia, início de todas as iconografias... Em 1998 regressei a Portugal e, com uma bolsa de estudo, comecei a desenvolver investigação sobre os painéis de azulejo do Palácio Fronteira e as suas fontes de inspiração. O tema surgiu como um patamar de pesquisa verdadeiramente promissor que me conduziu ao doutoramento e à docência, que já exercia na Bélgica, e que se foi desenvolvendo posteriormente através de pesquisas sistemáticas sobre “iconografia e fontes de inspiração” na arte em Portugal, não só no âmbito da mitologia, mas também na iconografia religiosa. A arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII, nas suas iconografias, é profundamente marcada pela circulação de imagens gravadas e este fenómeno dá-nos uma ideia muito específica da cultura visual de uma época.

São estas as áreas de estudo em que atualmente estou mais implicada e que tento desenvolver não só com os meus alunos, no âmbito das aulas de Iconografia e de História da Arte, mas também nos vários projetos de investigação em curso. Em 2010 organizamos, na Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, um Colóquio unicamente dedicado à “Iconografia e fontes de inspiração”, que teve como linha de orientação a “Imagem e memória da gravura europeia”. Foi um colóquio aberto, com base num *call for papers*, e foi surpreendente a diversidade e a qualidade das comunicações apresentadas, todas elas reveladoras do interesse e do desenvolvimento de estudos nesta área de pesquisa que associa a iconografia à fonte de inspiração.

2- DP: Em “Questões de iconografia e fontes de inspiração”, a senhora afirma que o desenvolvimento da imprensa e a divulgação de edições ilustradas das *Metamorfoses* de Ovídio e da *Eneida* de Virgílio transformaram as obras dos poetas romanos em fontes de inspiração para os artistas portugueses da primeira metade do século XVIII. Qual é a relação existente entre texto e imagem na iconografia da azulejaria barroca? Qual o peso da forma e do conteúdo na concepção artística da época?

APRC: Penso que ainda não podemos responder de um modo totalmente objetivo a esta questão que é o centro de toda a dinâmica da investigação sobre a iconografia e as fontes de inspiração não só na azulejaria portuguesa, mas também noutras áreas como o estuque, em paredes e tetos, e até a pintura mural ou de cavalete. É uma questão muito complexa que exige, no caso da azulejaria, que é o que mais tenho estudado, quase um levantamento obrigatório de todos os azulejos, de todos os temas e uma comparação exaustiva com a cultura literária da época. É, na realidade, uma questão que ultrapassa o simples estudo da imagem. Neste momento, com base em todos os conjuntos de azulejo estudados e todas as gravuras que lhes serviram de modelo, estou convencida que a imagem era utilizada como tradução visual de um texto cujo conteúdo nem sempre era conhecido na sua essência. Temos que ter em conta em que contexto estes azulejos são realizados e qual o desenvolvimento cultural de Portugal na segunda metade de seiscentos e na primeira metade de setecentos, não esquecendo que cada um destes períodos tem características muito distintas. Temos igualmente que avaliar as consequências da Inquisição que impunha uma espécie de “espartilho” ao pensamento artístico e literário, o que poderá explicar a ausência de traduções portuguesas das *Metamorfoses*. No entanto, em 1643 encontramos o padre António Vieira a contar várias histórias de deuses, todas elas provenientes das *Metamorfoses*, num sermão pregado em Santa Engrácia sobre o tema do milagre da Eucaristia. Grande parte das bibliotecas na nobreza e de alguns artistas tinha edições ilustradas das *Metamorfoses*, e estas circulavam sem qualquer dúvida nas oficinas de pintura de azulejo, onde as suas ilustrações ficaram “traduzidas” na pintura cerâmica. E é neste contexto de paradoxos que se vai desenvolvendo esta investigação sobre iconografia e fontes de inspiração, que levanta constantemente questões sobre o verdadeiro conhecimento dos textos ou do significado das imagens. Há alguns painéis de azulejo onde a cópia da gravura revela claramente o desconhecimento do conteúdo do texto e até o não entendimento da própria imagem que se copia, suprimindo-se na pintura do azulejo pormenores iconográficos ou até figuras, essenciais para se perceber a narrativa. Temos, entre vários, dois exemplos particularmente representativos no Palácio Almada (palácio da Independência), em que o labirinto do minotauro foi transformado, no painel de azulejos, numa simples plataforma, o que torna completamente impossível perceber-se que se trata de um labirinto, e no palácio Belmonte, em que uma gravura com um episódio da história de Eneas foi utilizada para se realizarem dois painéis (cada um cópia de uma parte da gravura), perdendo-se o sentido narrativo do episódio. Na realidade, estes paradoxos têm sido um fator dinâmico para a pesquisa e hoje é já um dado adquirido que o estudo da azulejaria portuguesa e da sua iconografia é indissociável do conhecimento da gravura europeia da época.

3- DP: Ao analisar azulejos em que há dupla utilização de uma só gravura, a senhora considerou a “adaptação” e a forma “à vontade” com que os pintores setecentistas lidavam com os modelos gráficos que utilizavam. Diante disso, como explicar o espaço de intervenção do artista em uma concepção mimética de arte (baseada na cópia de modelos)?

APRC: No caso do azulejo, e não esqueçamos que a azulejaria é considerada uma das manifestações mais originais da arte portuguesa, o espaço de intervenção do artista está justamente na intuição com que aplica pequenas gravuras à escala monumental da arquitetura.

Isto revela uma leitura espacial notável, sobretudo se tivermos em conta que, na segunda metade do século XVII e nos primeiros anos do século XVIII, os azulejos são produzidos por artesãos sem formação acadêmica e com pouca ou nenhuma ligação cultural com o resto da Europa. Salvo raras exceções o seu universo visual para o exercício da arte tem como ponto de partida a imagem gravada, que posteriormente é adaptada ao espaço de arquitetura religiosa ou civil que têm que revestir. Podemos ter uma mesma gravura utilizada como modelo em composições que, pela cercadura, pelo espaço em que se encontram, pela pincelada do pintor, ou até pela policromia, nunca são iguais. A própria textura da cerâmica, a sua policromia e brilho completam a magia do azulejo.

Mas, mais uma vez, não podemos focar-nos apenas na relação “modelo gravado - azulejo”, porque o azulejo, como expliquei no II Colóquio de Artes Decorativas da ESAD, transporta na sua bagagem a síntese de todo um percurso evolutivo de cerâmica aplicada à arquitetura. O azulejo é uma espécie de viajante que, ao longo dos séculos foi assimilando gostos, estéticas, técnicas, de origens longínquas e diversas que trazem até nós memórias da herança muçulmana, nos revestimentos monumentais e integrais de cúpulas, abóbadas e paredes, e dos conhecimentos adquiridos em Itália, na majólica figurativa. É nesta síntese, amadurecida ao longo de séculos, que encontramos nos séculos XVII e XVIII o gosto por composições figurativas-narrativas, aplicadas à totalidade do espaço da arquitetura, incluindo cúpulas e abóbadas. A relação entre arquitetura e cerâmica é muito importante na arte do azulejo e a estampa, que vai servir de modelo para a composição, surge apenas como um intermediário. A criatividade do artista está no modo como vai utilizar esse modelo gravado. Mas há que reconhecer que entre a intuição e sensibilidade com que os pintores de azulejo adaptam os modelos que copiam à dimensão da arquitetura e a ausência de artistas “inventores” de imagens, há um desfazamento.

4- DP: Qual o estatuto social do pintor português no século XVIII: artista liberal ou oficial mecânico?

APRC: No século XVIII, o pintor português tem os dois estatutos. Há artistas liberais e artistas oficiais mecânicos. O caso do pintor de azulejos não pode ser analisado da mesma maneira. A área do azulejo é diferente do universo da pintura de cavalete, pela própria característica da produção. Nos azulejos temos o oleiro, que produz o azulejo, o azulejador ou ladrilhador que o coloca e o pintor que executa a pintura. Ou seja, temos olarias e oficinas de pintura, com funções bem específicas. O azulejo sai da olaria para ser pintado e regressa à olaria para ser cozido novamente depois de pintado. . A documentação é muito escassa e não se conhece bem a relação entre olarias e pintores. Durante a última metade do século XVII e nos primeiros anos do século XVIII, os pintores de azulejo têm um estatuto mais próximo do oficial mecânico e são poucos os conjuntos de azulejos assinados. O azulejador tinha uma função importante, uma vez que, como “técnico” na colocação dos azulejos era o intermediário entre o pintor e o encomendador. Segundo o seu grau de responsabilidade, aparece referido como “mestre” ou como “oficial”. No caso da pintura do azulejo, o recurso sistemático à cópia de modelos vindos de fora e a ausência de artistas/mestres “inventores”, remete frequentemente o pintor de azulejos para um estatuto de oficial mecânico. A partir do primeiro quartel do século XVIII, e até um pouco antes, começamos a ter obras assinadas que revelam a sua ligação ao atelier de um mestre, e estes artistas aproximam-se já do estatuto de artista liberal. Estamos no chamado “Ciclo dos mestres”, no qual se destacam nomes como António de Oliveira Bernardes, e na “Grande produção joanina”. São pintores que também dominam a pintura a óleo, que têm uma formação artística mais completa e acadêmica e que gerem oficinas de grandes dimensões. No entanto, o modelo gravado continua a ser utilizado como base de praticamente todas as composições.

5- DP: A interpretação do significado intrínseco ou conteúdo – proposta, por um lado, por Erwin Panofsky – e dos conceitos e das circunstâncias exteriores às obras de arte – sugerida, por outro, por Michael Baxandall –, podem fornecer subsídios para a compreensão da maneira pela qual, nas condições históricas em que viviam, artistas e contratantes expressavam idéias através de temas e conceitos específicos. Grosso modo, a primeira posição ilustra a intenção do historiador da arte, que se volta para a obra; e a segunda, é geralmente apropriada pelo historiador social, que utiliza a obra para a compreensão de seus produtores e receptores. Como a senhora avalia o uso que historiadores da sociedade fazem das imagens?

APRC: Penso que não é bem uma questão de se fazer “uso das imagens”, mas sim uma questão de “leitura” das imagens.

Não posso, como deve imaginar, avaliar o modo como os historiadores em geral abordam a leitura das imagens. Panofsky e Baxandall foram pioneiros num novo olhar para a imagem que orienta o observador no sentido de ir ao encontro da produção artística através de uma leitura objetiva independente, estética e iconográfica, que situa a obra no seu contexto de produção. Ambos questionaram, embora em níveis diferentes, as condições da compreensão e da percepção da obra na altura da sua realização. Este questionamento leva o espectador, a ver, ler, entender e sentir a obra como produto de um universo social, político e económico específico e de um mundo em constante evolução. Entre Panofsky e Baxandall temos também a abordagem de Malraux, mais sintética, que nos confronta de um modo muito claro para o modo como, nos nossos dias, olhamos para as obras frequentemente sem entendermos o seu significado na época em que foram realizadas. E este significado vai muito mais longe do que a simples descodificação e leitura iconográfica. A questão da relação entre o modo como nós vemos uma obra e as intenções que presidiram à sua realização, a relação entre a função e a dimensão estética e o modo como, ao longo dos tempos, tanto a função como a percepção estética podem ter variantes, é fundamental e desdobra-se nos mais diversos patamares de leitura. Estes historiadores estabeleceram parâmetros de análise e lançaram bases de reflexão em áreas que se complementam como a História da Arte, a História Social da Arte e a Iconografia. Abriam novos caminhos que, atualmente, todos nós percorremos, e aos quais tentamos acrescentar novas questões e reflexões.

6- DP: Aby Warburg costumava dizer que “Deus está no particular”. Tal lema ilustra bem a busca pela sistematização de pressupostos que fomentavam as suas pesquisas concretas. Nesse sentido, a iconologia proposta por Warburg difere daquela sugerida, posteriormente, por E. Panofsky, considerado mais “filosófico” e “teorizante”. Em que medida a análise iconológica de Panofsky pode comprometer uma análise particularizada de conteúdos expressos em cada uma das obras de um conjunto artístico?

APRC: A análise iconológica de Panofsky não compromete uma análise particularizada dos conteúdos, uma vez que esta se desenvolve na sistematização da análise iconográfica. A análise iconológica, salvo raras exceções, decorre de uma análise de conteúdos objetiva e sustentada, integrada num estudo de contextualização. Estes historiadores, pioneiros na teorização de conceitos de análise da obra de arte, deixaram-nos utensílios de trabalho, bases metodológicas que não são estanques, são matrizes de análise e reflexão. Em seu tempo exemplificaram-nas através de estudos concretos que, nessa altura, tinham toda a pertinência e abriram novas vias de pesquisa. Cabe a nós, professores, historiadores, estudiosos, utilizar estas matrizes sempre num sentido evolutivo, adaptá-las, eventualmente questioná-las, mas dar-lhes continuidade.

7- DP: A senhora traduziu para o português *A arte do retrato: quotidiano e circunstância de Jean-François Lhote (et.al.)* e, para a língua francesa, *Un éclat portugais: l'art de l'azulejo de João-Castel Branco Pereira (et. al.)*. Qual a importância da tradução em sua atividade intelectual e profissional? Quais as maiores dificuldades enfrentadas pelo tradutor de livros de arte?

APRC: Atualmente a tradução, na minha atividade profissional, é apenas pontual. O meu tempo é totalmente preenchido com a docência e com investigação. Mas é muito interessante traduzir livros de arte, embora traduzir textos de arte contemporânea seja diferente e talvez mais complexo do que traduzir textos sobre arte até a primeira metade do século XX.

No geral, se o texto, no âmbito da crítica de arte for um texto de análise, um estudo de caso objetivo, não há grandes dificuldades numa tradução. Surgem por vezes questões de linguagem técnica, particularidades inerentes a um país ou região e que se traduzem dificilmente noutra língua. Por exemplo, “azulejo” é uma palavra que geralmente não traduzimos, mas são meras questões de pormenor. Quando a tradução tem um teor filosófico, literário, levanta mais questões. Estamos a traduzir uma linha de pensamento que facilmente pode ser adulterada ou “mutilada” quando expressa noutra língua. É aqui que a tradução se revela. Traduzir não é só encontrar palavras equivalentes, é conseguir transmitir a mesma linha de pensamento.

8- DP: Para finalizar, quero que a senhora nos aponte quais são os seus referenciais teórico-metodológicos para a análise iconográfica?

APRC: Num contexto de perspectiva iconológica, as matrizes que referi, de Panofsky, Warburg, Baxandall, estão sempre presentes. A leitura das imagens conta também com os preciosos contributos de Hans Belting e Federico Zeri, e no caso da imagem medieval de Jérôme Bachet. Na iconografia “pura”, Emile Mâle e André Grabar são essenciais para quem estuda iconografia cristã. Mas não podemos esquecer que a iconografia, e de certo modo a iconologia, são complementos da História da Arte. Este dado parece-me fundamental. Quando mostro aos meus alunos a “Última Ceia” de Leonardo da Vinci eles têm que perceber que a dimensão estética da obra, a mensagem que esta veicula, a dinâmica da narrativa e o drama traduzidos na agitação dos apóstolos que rodeiam a figura tranquila de Cristo, extrapolam qualquer leitura iconográfica limitada à identificação de fontes literárias. A partir daqui, o caminho está aberto para a apreensão sensível e plenamente inteligível da obra. Em contrapartida, se estivermos perante um painel de azulejos, por exemplo o painel “A poesia”, do palácio Fronteira, a análise será diferente e a referência será a de uma leitura iconográfica sistematizada, que nos levará ao texto de Cesar Ripa.

Tenho estudado iconografia numa área muito específica que é a arte em Portugal nos séculos XVII e XVIII com especial incidência para o património integrado, azulejo, estuque e pintura mural. Nestas obras há quase sempre um intermediário entre o pintor e a sua “produção” e esse intermediário é o modelo gravado. Isto orienta os meus referenciais para áreas um pouco diferentes, porque implica, sobretudo, um conhecimento da gravura europeia e da sua circulação. Só depois desta etapa é que se aborda a obra no seu contexto e se levantam as questões num sentido mais lato. Mas em qualquer tipo de análise de leitura de uma obra e, sobretudo, numa perspectiva iconográfica e iconológica, é fundamental conhecer bem o contexto de produção e conhecer bem as iconografias e as fontes gráficas ou literárias inerentes à época da obra. Ter bases sólidas nestas áreas é muito importante e é o ponto de partida para uma investigação coerente.

Penso também que, por vezes, se intelectualiza demasiado a leitura de uma obra. Digo frequentemente aos meus alunos que é, sem dúvida, muito importante que estudem Panofsky, Warburg, Belting e etc., mas há uma coisa que é fundamental na análise de uma obra: espírito curioso, tempo e capacidade de observação, sensibilidade e bom senso. São elementos simples mas fundamentais para se comunicar com a obra e para permitirmos que ela comunique conosco.