

Uma Identidade Plural Acerca das artes em Macau

Fernando António Baptista Pereira

JÁ VEM SENDO LUGAR COMUM INSISTIR NO MULTICULTURALISMO que caracteriza Macau e a diversificada vida artística que ontem e hoje foi pelo Território sustentada. Contudo, nem sempre se tem sublinhado que essa riqueza, mais do que multicultural verdadeiramente transcultural, não só define o conjunto das manifestações, na sua multiplicidade de formas de estar e sentir, mas muitos para não dizer todos os percursos artísticos individualmente considerados que vão pontuando toda essa actividade. De resto, é a transculturalidade precisamente o espírito do lugar, desta Ou Mun que há mais de quatrocentos anos é Porta do Ocidente para a China e Janela da China para o Mundo.

Com efeito, a identidade deste pequeno território – minúsculo, a bem dizer, face a gigantes económicos e financeiros (Hong Kong) ou territoriais e populacionais (a própria China) – foi sendo definida – eu diria, até, paulatinamente construída, quase montada – entre o que pode ser visto como sofisticada montra de novidades para diferentes perspectivas (do Ocidente para o Oriente e vice-versa) e o que foi, sem dúvida, o ensaio histórico de um frutuoso diálogo e miscigenação entre modelos sociais e culturais, de certo modo premonitório dessa experiência política futurante que é o princípio «um país, dois sistemas».

Na verdade, os valores autenticamente dialógicos do *modus vivendi* dos habitantes de Macau, impostos pelas vicissitudes históricas de um encontro civilizacional multidireccional principiado há quase cinco séculos, acabaram por se tornar o sinal mais autenticamente irreduzível e insubstituível da identidade profunda do Território, ou seja, da sua diferença e, portanto, do seu carácter único.

Esses valores de diálogo, troca e contaminação, tantas vezes reinventados, ao sabor dos imperativos histórico-sociais e das expectativas de cada geração, não só marcaram linguajares



A comunhão da tradição iconográfica cristã ocidental e os esquemas figurativos de origem japonesa remontam ao início da presença portuguesa no território. Pintura de Santo Agostinho, onde é notório esse gosto miscigenado. Início do século XVII. Óleo sobre madeira. Tesouro de Arte Sacra da Igreja de S. Domingos, Macau (inv.º nº 244).



«Pouco tempo depois do florescimento da notável escola luso-oriental, chegava a Macau, trazido por Dominicanos provenientes das Filipinas, um quadro da oficina do famoso pintor espanhol, Zurbarán». *Milagre de Soriano*, Oficina de Zurbarán (1598-1664). Óleo sobre tela. Tesouro de Arte Sacra da Igreja de S. Domingos, Macau. (inv. 234).

e até formas dialectais, hábitos alimentares e de vestuário ou modalidades de convívio, relacionamentos étnicos e solidariedades familiares, negócios e vivências políticas, como moldaram atitudes e posicionamentos em todas as esferas do social, do cultural e do especificamente artístico.

De facto, a indesmentível vitalidade artística do território, tantas vezes celebrada e bem documentada no assinalável número e variedade de artistas residentes, no movimento anual de exposições individuais e colectivas e até no êxito local e internacional de iniciativas como as Bienais, não deve ser vista apenas como uma estatística de factos (já de si significativa) e uma acumulação de experiências diversas e mutuamente enriquecedoras, mas, sobretudo, como uma realidade muito mais profunda e reveladora: a radicação, no próprio âmbito da produção artística de Macau e no itinerário individualizado de cada criador, desses valores dialógicos de troca e contaminação.

A arte, como espelho do imaginário que é, interpreta sentimentos profundos dos sujeitos e das comunidades assim como os desejos e anseios que ultrapassam os meros voluntarismos ou as omissões das vivências quotidianas para se projectarem no terreno fecundo da projecção simbólica e da imaginação figurativa.

Os artistas de Macau e as obras de arte que produziram ao longo dos tempos espelham, através dos inesgotáveis avatares da imaginação simbólica, o encontro não só entre mundos culturais e imaginários que se respeitam e desafiam mutuamente como entre modos de estar, de pensar e de fazer que se entrecruzam e misturam.

Com efeito, os diferentes modos de estar perante a arte que a produção artística de Macau documenta, quer eles se radiquem ao nível civilizacional como valores de identificação próxima ou longínqua, quer eles se revelem ao nível

da pesquisa por parte de cada sujeito individual, traduzem claramente, numa escala raras vezes vista face ao meio sócio-cultural de referência, a interiorização de valores de miscigenação muito acentuada, embora subtilmente mediatizada por diversas indiossincrasias, não só de esquemas figurativos e simbólicos como de processualidades.

Poder-se-ia pensar que esses diálogos, essas trocas e essas contaminações se dão preferencialmente entre os grandes blocos civilizacionais em presença (Oriente-Occidente) ou, então, no interior das tendências já consagradas no âmbito das modalidades consideradas nas manifestações artísticas mais recentes de matriz ocidental, como a pintura, a escultura ou a instalação ou, pelo contrário, na pintura e na caligrafia chinesas.

Se recuarmos à tradição acumulada ao longo dos quatro ou cinco séculos de história da Macau de presença portuguesa, vemos que esse carácter dialógico da produção artística local alternou com fases de mais acentuado esforço de internacionalização.

Logo nos finais de quinhentos, a escola de pintura de raiz namban, criada pelo pintor jesuíta Giovanni Nicoló no Japão e transferida para Macau quando as perseguições aos cristãos o tornaram inevitável, combinava a tradição iconográfica cristã ocidental e os esquemas figurativos de origem japonesa. No Território subsistem duas pinturas sobre madeira que reflectem o gosto miscigenado dessa escola: o São Miguel Arcanjo do Museu das Ruínas de São Paulo e o Santo Agostinho, recentemente por nós descoberto e integrado no Tesouro de Arte Sacra da Igreja de S. Domingos.

Pouco tempo depois do florescimento dessa notável escola luso-oriental, chegava a Macau, trazido por Dominicanos provenientes das Filipinas, um quadro da oficina do famoso pintor espanhol Zurbarán, representando o Milagre de



Soriano. Recentemente restaurada, esta excelente composição, enviada para a América espanhola em resposta a uma provável encomenda solicitada ao famoso pintor de Sevilha e daí para as Filipinas, actualizava o gosto local no sentido

do Barroco. Manifestação do eco desse novo gosto num artista luso-oriental serão as quatro telas monumentais representando episódios da Vida de S. Francisco de Assis que se podem ver no Museu das Ruínas de S. Paulo.

Vendedores de rua e banca próximo da igreja de São Domingos. George Chinnery (1774-1852). Aguarela e lápis sobre papel. Coleção Carlos Macedo e Couto, Macau.

>
Sinais de Macau, Nuno Barreto, 1999. Associação de Advogados, Macau.



Um Zurbarán em Macau?

No segundo semestre de 1997, quando organizámos o pequeno mas encantador Tesouro de Arte Sacra da Igreja de São Domingos, em Macau, descobrimos, num barracão anexo ao templo, duas magníficas pinturas totalmente desconhecidas que haviam sido executadas no coração da idade de ouro de Macau, ou seja entre os finais de quinhentos e os primeiros decénios de seiscentos.

A mais antiga, sobre suporte de madeira, representa o Doutor da Igreja Santo Agostinho, patrono da ordem dos Agostinhos, que a terá encomendado para um altar da igreja do seu convento em Macau. É de todo provável que tenha sido pintada por um discípulo do pintor jesuíta Giovanni Nicoló, criador de uma escola de pintura namban no Japão, mais tarde transferida para Macau, uma vez que apresenta muitas afinidades com o São Miguel do Museu das Ruínas de São Paulo, habitualmente conside-

rado obra dessa oficina. Conseguimos que fosse restaurada em Portugal (no atelier de Maria José Francisco, em Setúbal) antes ainda da abertura do pequeno espaço museológico anexo à igreja, de que ficou constituindo a peça mais valiosa.

A outra, um óleo sobre tela, representa São Domingos em Soriano, ou, como é mais conhecido, o Milagre de Soriano, segundo o qual a Virgem teria aparecido ao frade porteiro do convento de Soriano, na Itália, para lhe apresentar a efígie do fundador da Ordem, S. Domingos de Gusmão, que ele tanto desejava contemplar. Não foi possível então proceder ao restauro da pintura, mas, enquanto comissário da exposição «Os Fundamentos da Amizade – Cinco Séculos de Relações Culturais e Artísticas Luso-Chinesas», pude obter, graças à generosidade da Fundação para o Desenvolvimento de Macau, os fundos necessários para o seu restauro e apresentação entre nós antes do seu regresso a Macau, em que vai enriquecer extraordinariamente o Tesouro de S. Domingos.

Durante as operações de limpeza e restauro (igualmente no referido atelier de Setúbal), foi desde logo aventado tratar-se de uma obra da

Ao nível da escultura, as imagens de diferentes dimensões em madeira, em marfim ou em madeira e marfim, de proveniência indo-portuguesa ou hispano-filipina, satisfizeram maioritariamente a encomenda local desde o século XVII, embora tal não tenha impedido o surto de uma produção sino-portuguesa centrada em Macau.

A segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do XIX conheceram o florescimento da chamada Arte do China Trade e, em particular, do estilo pré-romântico

internacional de vários estrangeiros que passaram temporadas em Macau ou aí se radicaram, como Auguste Borget, Thomas Allom e, sobretudo, George Chinnery. A este e ao seu émulo chinês Lam Qua se ficou a dever uma notável produção local que teria continuidade em vários discípulos em que se destaca Marciano Baptista.

Finalmente, ao longo da primeira metade e meados do século XX, diversos artistas como o português Fausto Sampaio ou o russo G. V. Smirnoff procuraram refrescar as opções estéti-

oficina de Zurbarán (1598-1664), ou pelo menos de um seu seguidor, dadas as afinidades compositivas e formais com uma célebre pintura executada, em 1626, pelo célebre pintor espanhol do Siglo de Oro para o Convento de São Paulo, em Sevilha, pintura essa hoje na igreja da Madalena da mesma cidade. Esse quadro e um outro da mesma série sobre a vida do fundador da Ordem Dominicana são as mais antigas obras documentadas que se conhecem do autor, pelo que constituem um ponto de partida para a definição do seu estilo (Zurbarán, 1998: p.73).

O tema do quadro atraiu frequentemente outros pintores andaluzes, como Juan del Castillo, que dele realizou diversas versões para conventos dominicanos de Sevilha. Zurbarán ter-se-á inspirado na que realizou para o da Madre de Deus (Zurbarán, 1988: p. 114; Zurbarán, 1998: p. 73), embora tenha invertido a composição e aumentado os valores de profundidade graças aos sábios contrastes lumínicos do seu modo «caravagesco». O painel de Macau apresenta diferenças quer compositivas, quer de qualidade face à composição de Zurbarán, mas nota-se bem que quem a exe-

cutou tinha a pintura do mestre em mente, quer nos modelos dos figurinos, quer na paleta escolhida, quer, ainda, nos adereços.

Sabe-se que, na década de 1640-50, Zurbarán executou numerosas pinturas para a América Espanhola, nomeadamente Lima e Buenos Aires (Zurbarán, 1998: p. 21). Por outro lado, no Novo Mundo, a sua obra foi muito copiada e imitada ou constituiu ponto de partida para artistas locais como Juan Correa ou Juan de Miranda, da cidade do México.

Uma das pinturas da oficina de Zurbarán enviadas para o México ou uma versão feita por um seu imitador local pode muito bem ter chegado, através dos galeões que faziam a viagem Acapulco-Manila, a Macau, proveniente das Filipinas, de onde eram originários os primeiros dominicanos que se estabeleceram no Território. Não é de excluir que o presente quadro seja uma cópia executada por um artista oriental, nomeadamente devido ao tipo de calçado que as figuras ostentam, mas a qualidade de modelação dos rostos e carnações denuncia um pintor familiarizado com as receitas da oficina de Zurbarán.

F. A. B. P.

cas em presença. Um artista local como Herculano Estorninho reflectiu a tendência pró-abstractão que predominou em certos sectores da arte portuguesa a partir do final dos anos cinquenta.

Ora, sem descartar as consabidas transferências de símbolos e meios, inevitáveis neste lugar, ou as não menos inevitáveis contaminações entre processualidades, num tempo eclético como o que actualmente vivemos, há que sublinhar o confronto entre tradição e experimentação que se manifesta transversalmente

entre os artistas numa mesma família cultural ou verticalmente no percurso individual de cada criador.

É talvez este último traço distintivo o dominante nos artistas contemporâneos de Macau, uma vez que parecem secundarizadas as marcas temáticas alusivas às angústias individuais ou colectivas face a um incerto ou nebuloso futuro que se manifestaram nos finais dos anos 80 e nos inícios dos 90 (e nós sabemos quanto a arte é sensível e premonitória perante as ameaças à liberdade e à criatividade dos homens).



Por outro lado, o par tradição/experimentação afirma-se mais como complementaridade de memórias e de recursos do que como dicotomia entre filosofias, no que se afirma saudavelmente como um índice da globalização artística à escala mundial, tendência inelutável que tanto

promove o aparecimento de linguagens (perigosamente) comuns como impõe o reforço das identidades locais. Aliás, o equilíbrio quase perfeito entre o local e o global parece igualmente definir os artistas contemporâneos do Território, na atenção ao Mundo que se detecta em muitas

Fundamental, Denis Murrell, (1990-1998).
Acrílico sobre tela.

Tanque, Segundo Leonardo, Konstantin Bessmertnyi, 1997. Óleo sobre madeira.



das propostas apresentadas nas sucessivas edições das Bienais, que não deixa, todavia, de ser convenientemente mediatizada pelos valores localizados acima referidos.

Assim, no âmbito da pintura dita ocidental, a tendência triunfante entre alguns dos mais destacados e justamente consagrados pintores de origem chinesa residentes no Território, como Mio Pang Fei, Ung Vai Meng ou Kwok Woon, parece radicar na exploração indiscutivelmente experimental dos valores matéricos e texturais, que deriva de um Tapiés (já de si tão próximo da filosofia oriental) e de toda a sua posteridade internacional, mas jamais se desvincula do respectivo universo de partida, rico e incessantemente sugestivo.

Contudo, aquele que é consensualmente considerado o maior pintor residente em Macau, o português Nuno Barreto, privilegia um «regresso» de matriz ocidental à figuração numa linguagem profundamente aberta às intensas cores e aos motivos locais e, até, à subtil ironização sobre as estórias dos «últimos tempos» da presença e da administração portuguesas.

Por outro lado, um artista de formação claramente «ocidentalizada» como é o australiano Denis Murrell desenvolve, na sua visão algo cartográfica e paisagística da própria processualidade pictórica, uma original linguagem internacionalizada que não se inibe de incorporar, cada vez mais, sugestões temáticas e plásticas do meio em que trabalha.

O russo Konstantin Bessmertnyi, na relação muito própria que estabelece com a sua tradição de origem (os ícones russos) e com a História da Pintura (do Renascimento de Bosch e Brueghel ao Expressionismo e à Abstracção), não deixou de «localizar» integralmente os seus universos temáticos de recorte saborosamente irónico e satírico.

Enfim, pintores chineses de tradição figurativa ocidental apropriam-se criativamente e transformam de modo profundo, temática e

plasticamente, com indisfarçáveis referências locais, quer os modelos de figuração (Sio In Leong), quer as próprias técnicas de execução e os conceitos de espaço plástico, contaminando-os com os dados plásticos das suas origens (Lio Man Cheong).

No que respeita à pintura e à caligrafia chinesas, em que o culto dos valores técnicos e figurativos da tradição é não apenas um dos requisitos essenciais como o modo de ser da própria vontade artística, também a experimentação de novos efeitos espaciais, a partir de desafios colocados às convenções milenárias do género, parece definir a obra de Wong Kin I, em que a abertura ao Mundo que define a actividade cultural no território não está de modo algum ausente. Mas o caso porventura mais perturbador – porque testou os limites da taxonomia que está por detrás das divisões canónicas entre os géneros – será o das obras da jovem e promissora Cindy Ng, em que o potencial renovador, tanto a nível da imagem como da execução técnica, interpela, com particular acutilância, quer a pintura e caligrafia chinesas, de que naturalmente deriva, quer a chamada pintura ocidental, como afirmação poderosa de uma identidade cultural num quadro de referências temáticas e processuais claramente internacional.

Todos os percursos citados – e muitos outros naturalmente – contribuem, finalmente, para uma orgulhosa definição da identidade artística de Macau, uma identidade plural não apenas nos universos culturais de referência mas, sobretudo, nos valores de diálogo e miscigenação enraizados na prática individualizada de cada artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Zurbarán, AA. VV. Catálogo da Exposição Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1988.
- Zurbarán, AA. VV. Catálogo da Exposição Zurbarán IV Centenario, Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1998.