

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**UNIVERSIDADE
DE LISBOA**

**FAZER ARTE
SENTIR A VIDA
(ACERCA DO ACTO CRIADOR)**

Francisco Legatheaux Martins Pisco

**MESTRADO EM PINTURA
(Variante II)**

**Lisboa
2008**

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**UNIVERSIDADE
DE LISBOA**

**FAZER ARTE
SENTIR A VIDA
(ACERCA DO ACTO CRIADOR)**

**Orientação:
Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira**

**MESTRADO EM PINTURA
(Variante II)**

**Lisboa
2008**

RESUMO:

Esta tese consiste numa tentativa de captação das características universais do acto criador artístico. Usando preferencialmente a pintura e escritos de pintores como exemplos recorrentes em termos de referência, não se pretende que a procura de clarificação do acto criativo se confine à praxis pictórica nem tão pouco às artes plásticas em particular, mas sim aberta ao universo global da arte.

Ao longo deste trabalho procura-se demonstrar que as diversas incursões nos mecanismos humanos subjacentes ao acto criador artístico revelam uma estreita, mas complexa simbiose com os mecanismos da própria vida em termos existenciais do homem. Analisando em separado aquilo que ocorre muitas vezes em simultâneo no artista, é sempre partindo do ponto de vista deste que se procurou dissecar os mecanismos interiores que originam a existência do **objectivo artístico**, bem como a ocorrência do impulso que é a **vontade artística**.

Nesta demonstração da profunda inter-relação arte e vida, revelou-se-nos uma **busca de essência** presente na praxis artística, bem como a presença de um paralelismo espiritual com a religiosidade. Decorrente desta necessidade do artista se objectivar artisticamente na vida, e aliada aos sentimentos diversos que a envolvem, surge-nos a criatividade da presença de um espaço de dimensão **metafísica**, que é ocupado e materializado pela obra de arte. A confluência da necessidade de essência com a estruturação de uma vontade artística de dimensões metafísicas determinam, por vezes, projecções na obra de carácter idealista. Os processos sensíveis e racionais que envolvem esta intencionalidade reflectem-se e revelam-se no artista e na obra. Utopia, caos, organização, produção de sentido e auto-estruturação são disso provas.

Ao longo do trabalho existe uma procura permanente em clarificar e estruturar o caminho percorrido pelo acto criativo, nomeadamente o mecanismo que antecede o acontecer da obra de arte. Motivação, impulso, **sentimento artístico**, vontade, necessidade, espiritualidade, criatividade, vida, existência, morte e metafísica são elementos presentes na alma artística. Para os compreender era impossível não abordar alguma definição de arte; daí surgirem definições de raiz essencialista, metafísica ou mesmo a partir de estados psicológicos. No entanto, é de salientar que estas surgem apenas como consequência (in) directa do acto criativo, procurando dar-lhe consistência e coerência.

ABSTRACT:

This thesis consists of an attempt to capture the universal characteristics of the artistic creative process, using chosen recurrent examples about painting and writings of the artists discussed. The search does not intend to clarify the creative act by trying to confine it to the pictorial praxis, nor to the plastic arts in particular, but to open it up to the global universe of Art.

This work has looked to demonstrate that the diverse reviews of the underlying human processes, (i.e. creativity, imagination, etc) reveal a narrow one and complex symbiosis with the mechanisms of human life in existential terms. Through separate analyses that occur simultaneously in life, and always from the artist's departure point of view, the inner processes generate the artistic main goal and the artistic will is dissected.

This demonstrates the deep inter-relationship between art and life, it reveals an essence search in the artistic praxis, as well as the presence of a spiritual parallel with religiosity. The inner need of the artist to reach his artistic main goal, allied to the diverse feelings that immerge, causes the creative presence of a metaphysical dimensional space, which materializes in the work of art. This phenomenon expresses itself in the concept of Metaphysical mimesis. The confluence of the need for essence, plus the structure of an artistic will of metaphysical dimensions, sometimes projects onto the idealistic character of the work. The sensible and rational processes that combine the intentions of the artist are reflected in the artist and his work. Utopia, chaos, organization, sensibility and self-structure are examples of this.

There is a permanent search to clarify and structure the way the creative act happens and what precedes the execution of the work of art. Motivation, impulse, artistic feeling, will, necessity, spirituality, creativity, life, existence, death and metaphysics are elements present in the artistic soul.

To understand these feelings its impossible not to approach some art definition; from these definitions would come to appear Essentialist theory roots, Metaphysical theory or even a definition theory built from psychological states. However, this points out that these only appear as a consequence of creative act, looking to give to it consistency and coherence.

Palavras-Chave:

Objectivo artístico

Vontade artística

Busca de essência

Mimese metafísica

Sentimento artístico

Key-Words:

Artistic main goal

Artistic Will

Essence search

Metaphysical mimesis

Artistic feeling

ÍNDICE:

<u>Introdução</u>	4
<u>I – O Objectivo artístico</u>	17
1) O sentimento artístico	17
a) Formas de sentir características do artista.....	17
a.1) Sobre o auto-isolamento artístico.....	19
b) Sentimento para a arte.....	20
c) O sentimento no trabalho artístico.....	22
d) Sentimento após a obra.....	25
d.1) A independência da obra.....	25
d.2) Sentimento de finalização da obra.....	26
2) Origem da vontade artística	28
a) Motivação e retorno.....	28
b) Condensação de sensações.....	30
c) Causas.....	30
d) Impulso interior.....	31
e) Alma artística e talento.....	33
f) A Liberdade como Condição.....	34
g) Perda de vontade artística.....	35
3) Trajecto do objectivo artístico	37
a) Origem do objectivo artístico.....	37
b) Objectivo artístico no artista.....	38
b.1) Relativamente a si próprio.....	38
b.2) Relativamente ao mundo.....	40
c) Objectivo artístico na obra.....	43
c.1) Presença do autor na obra.....	43
c.2) Contribuição para a sociedade.....	45
c.3) Contribuição social que perdura.....	46
4) Origem da criação artística	49
a) Características da alma criadora.....	49
b) Como acontece.....	52
c) Revelação na Obra.....	55
<u>II A vontade artística face à vida</u>	58
1) Busca da essência	58
a) Necessidade da essência	
a.1) De nós mesmos.....	58
a.2) Para lá das aparências.....	59
b) O trabalho da arte.....	62
c) O lugar da essência / arte ideal.....	65

2) A Arte completa e dá significado à vida	68
a) Vida: Ponto de partida.....	68
b) Ligação da arte à vida.....	71
3) A perspectiva “religiosa”	75
a) A inspiração é mística.....	75
b) Semelhança da arte com a experiência religiosa.....	77
c) Através da arte, perpetua-se a vida.....	80
d) A fruição é mística.....	82
4) A Arte como prolongamento da vida	83
a) A arte germina da vida e nela se projecta.....	83
b) Arte sobre a vida: uma mimese metafísica.....	86
b.1) A que se refere mimese metafísica.....	86
b.2) Partindo do real.....	91
b.3.) Agente de clivagem.....	93
b.4) Vida transformada em arte.....	94
c) Equivalências entre Arte e vida.....	96
c.1) Forma como o homem interliga a arte e a vida	96
c.2) Questões estruturais.....	99
c.3) Vida Interior.....	102
c.4) Arte e vida fundem-se.....	104
d) Entrevistas.....	107
<u>III Estruturação da vontade artística</u>	111
1) Intencionalidades	111
a) Idealismo como bem e como perfeccionismo.....	111
b) Hipocrisia e Dissimulação.....	120
2) Caos e Utopia	127
a) Organizar o caos.....	127
b) Utopia sobre a realidade.....	130
3) Produzir sentido	132
a) Sentido.....	132
b) Estruturar pensamento.....	135
4) Entrevistas	137
Conclusões	141
Bibliografia	149
Anexo 1: Nomes de artistas utilizados como fontes e de artistas entrevistados.....	153
Anexo 2 : Questionário e entrevistas/respostas.....	154

Agradecimentos

Manifesto um especial e reconhecido agradecimento ao Excelentíssimo senhor Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira por se disponibilizar e dignar orientar esta tese. Sem a sua presença científica e humana nas dificuldades e indagações dos caminhos percorridos na feitura deste trabalho não seria possível a conclusão do mesmo.

Não posso também deixar de agradecer a amável disponibilidade dos artistas Ana Vidigal, Carlos Farinha, Gilberto Gaspar, José Barahona, Marco Barroso e Rosa Almeida, pela generosidade do seu contributo nas respostas aos quesitos do Questionário.

Agradeço ainda o indispensável esforço de trabalho de tratamento de texto da Excelentíssima Senhora Dona Adélia Rebelo.

INTRODUÇÃO

Considerando importante o significado de entender o como e o porquê da necessidade de o artista fazer arte e dado que esta questão está presente de forma subjacente a cada obra de arte concebida, tentou-se no presente trabalho uma melhor clarificação destas questões. Para todos os artistas esta problemática sempre existiu e existe, de forma latente ou subentendida, na sua prática artística. No entanto ela raramente é trazida à luz, apesar da sua importância e complexidade, merecendo por isso uma tentativa de análise destas questões. Baseando-me na minha experiência pessoal, em que comecei por usar a pintura como uma “arma filosófica” para crítica social e desvelamento da realidade, pareceu-me fazer todo o sentido questionar as origens, as razões, bem como os processos emotivos e psíquicos que levam o artista a pôr em prática determinada engrenagem criadora, cujo processo final desemboca na feitura da obra de arte. Obra de arte esta que, supostamente, irá inquirir a realidade, a vida multifacetada. Esta tese surge, por isso, no seguimento do aprofundamento artístico em relação ao que acontece no íntimo dos criadores para a concepção da obra de arte. A focalização da tese dirige-se ao que de humano está na origem de desejar conceber obras de arte sujeitas a determinada temática, independentemente da mesma.

Penso que a tentativa de clarificação do processo interior que origina a obra de arte ajuda e lança fundamentos para uma melhor explicação do que é o fenómeno artístico e do que é a arte enquanto actividade humana.

A procura de uma universalidade relativamente ao acto de criação artística implica um aprofundamento dos vários aspectos do homem de que fazem parte as várias acepções originárias do pensamento artístico. Essa universalidade, relativamente ao aspecto artístico da existência humana, foi procurada nas diversas formas que revestem a maneira de encarar a vida e o mundo (origens, perspectivas, sentimentos, objectivos, motivações, inspirações, intencionalidades e estruturações). Estas formas foram pesquisadas nas palavras de escritos dos próprios artistas acerca das problemáticas do fazer arte.

A pesquisa foi realizada, essencialmente, no testemunho de artistas do séc. XX, dado que foi a época em que o acto criativo mais foi questionado, resultando não só em revelações acerca da intemporalidade de determinadas características do artista, como também na pertinência (ou não) da continuação da existência de outras.

Na procura da intemporalidade da praxis artística, alicerçou-se este trabalho em dois conceitos fundamentais: o de objectivo artístico e o de vontade artística

O objectivo artístico é a transmissão de sentimentos experimentados pelo artista a outras pessoas, constituindo isso uma necessidade do próprio artista. Estes sentimentos são acrescidos de uma visão própria do mundo. A transmissão é a forma como o artista se relaciona com o mundo e que é feita através da obra. Esta, por conter sentimentos e cosmovisão, irá introduzir na vida um novo sentimento e uma nova visão. Daí que o artista se objective artisticamente em relação ao mundo através da obra.

O objectivo artístico máximo é o de semear uma mensagem no mundo, com capacidade de se instalar, espalhar e perdurar no tempo. Esta contribuição artística que perdure depende da capacidade da consciência do autor em fundir-se com a do espectador, daí que para que o objectivo artístico se concretize ser necessário que a obra contenha qualidades que façam com que ela seja escolhida pela sociedade.

A vontade artística é um impulso que emana da alma, devido á ebulição que se produz no íntimo do artista, formado pela determinação da capacidade de significação dada à visão do mundo em conjunto com o sentimento contido. A solidez da vontade parte de uma busca de si mesmo enquanto alma humana, reflectindo-se no objecto da interiorização. Ao consciencializar esse objecto (em toda a sua dimensão humana) gera-se no artista uma riqueza interior que conduz a novas sensações e emoções, as quais lhe impõem necessidade de exteriorização. A vontade artística, que tem como condição a liberdade, revela maior ou menor autenticidade no grau que o impulso tem em si mesmo. No entanto, ambos os conceitos se encontram diluídos ao longo deste trabalho, não só devido à necessidade de um maior detalhe explicativo acerca das suas diversas origens, consequências, implicações, condicionantes e derivações, como também devido á necessidade em procurar ampliar o melhor possível os limites que os poderiam definir, separando-os e interligando-os. Esta maior abrangência permitiu também a explicação de outras derivações relacionadas com a realidade da praxis artística.

A relação entre o profundo questionamento do confronto do homem face á vida, que caracteriza a abordagem deste trabalho acerca do pensamento artístico, e uma forma específica de idealismo inerente á praxis artística, procura uma explicação à luz da realidade actual. Nesta tese subjaz implícita a seguinte pergunta: face àquilo que caracteriza a vontade artística e as suas implícitas motivações na forma de sentir a vida, onde está presente hoje tal forma de sentir?

O motivo de qualquer mudança de mentalidades actualmente não é o tema desta tese, que apenas procura explicar e clarificar quais os propósitos humanos, supostamente intemporais, em fazer arte. No entanto, estes propósitos procuram deixar mais claro possível o facto de que, se existe uma relação entre a necessidade da praxis artística e o sentimento humano acerca da vida, ela é hoje uma mistificação ou desapareceu? A explicação, não estando expressa de forma evidente nesta tese, só poderá estar, eventualmente, no íntimo do leitor, que após a leitura deste trabalho poderá proceder à comparação do texto com a realidade actual da sua época.

Como forma introdutória ao verdadeiro tema desta tese, procura-se agora a abordagem da realidade específica deste trabalho. Procura-se determinar o ponto de partida comum a todo o ser humano, até se chegar ao ponto de bifurcação entre o caminho artístico (tema desta tese) e o não artístico.

1.A apreensão da realidade exterior

Para definir o real é necessário isolá-lo como uma verdade que existe exterior ao homem. Impossível de delimitar, no que se refere à sua fisicalidade, a essência da realidade existe por oposição ao universo interior humano, ganhando a “forma” de um conceito definido por tudo aquilo que existe para além de nós. Apenas sabemos e sentimos que existe. Fica à partida excluído o conceito de irrealidade, dado que mais do que uma interpretação, o irreal concerne acerca do que é produzido pela imaginação humana. A realidade exterior ao homem tem assim a forma da pura existência não humana. Essa forma, cujo “espectro” existencial em nada se altera pelo simples facto de ser contemplado e interpretado pelo homem, está em permanente metamorfose unicamente pela dimensão das suas próprias especificidades em consonância com a erosão temporal. Desse modo, a realidade enquanto forma, é um todo universal e irregular, quer no seu inconstante movimento caótico, quer na sua infinita osmose de características diversas, pouco tendo em comum para além de funcionar sob a mesma progressão temporal. Das infinitas características que compõem a realidade, ocasionalmente produzem-se coincidências, fruto de micro encontros ou de colisões do acaso, cujas parcelas do real uma vez reunidas se revestem de “qualidades” tais que se diferenciam de outras; são as movimentações do real, cujas situações denominamos muitas vezes por “factos” no sentido puro do termo.

Para que ocorra a apreensão do real exterior a si mesmo (1), o homem usa espontaneamente a sua estrutura perceptiva natural (com preponderância do factor emocional, no caso artístico). Essa estrutura, que lhe vai permitir captar algo de novo, pressupõe alguns momentos fulcrais, como o olhar (ver, detectar), intuir e “recortar” (subjectividade), interiorizar e sentir (sentimento, interpretar) até dar significado.

A base do processo perceptivo encontra-se no problema de como a visão apreende a realidade, ou seja, antes de a realidade ser realidade no olhar humano, após este primeiro nível de percepção da realidade, segue-se a construção total da visão do real, a qual já implica alguma atribuição de sentido.

Se a luz chega aos olhos humanos num turbilhão de estímulos, torna-se difícil fixar e seleccionar do real qualquer parcela. No entanto, o aparelho visual humano, do pouco que vê da realidade, organiza diversas superfícies e coisas, muitas vezes como pertencentes a uma mesma situação. O aparelho visual e o cérebro organizam os estímulos visuais em diferentes planos, e é possível que o primeiro acto de organização consista em distinguir uma figura de um fundo.

Sem racionalizar ou consciencializar sobre este mecanismo em curso, surge espontânea e naturalmente a construção de uma espécie de “túnel interpretativo” que nasce simultaneamente com a criação de um espaço, no interior humano, cuja função é a de receptáculo destinado à parcela de realidade exterior apreendida. O “túnel interpretativo” surge moldado pela estrutura perceptiva humana, composta por visão,

.....
(1) Nesta fase da introdução procurou-se resumir o processo de visão e interpretação da realidade, ao qual subjazem determinados conceitos. O desenvolvimento detalhado desse processo está fora do âmbito dos objectivos aqui pretendidos. Com excepção da ideia de túnel interpretativo, cujo conceito foi criado especificamente para este trabalho (com a função de sintetizar metaforicamente um processo complexo), a problemática aqui abordada encontra-se amplamente aprofundada nas seguintes obras:

Arnheim, Rudolf, **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**, 5ª edição, S.Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1989, 503 páginas

Gregory, Richard L., **A psicologia da visão (o olho e o cérebro)**, Rio de Janeiro, Zahar editores, 1977, 251 páginas

Gombrich, E.H., **Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica**, S.Paulo, Martins Fontes, 1995, tradução de Raul de Sá Barbosa, 473 páginas.

Marina, José António – **Teoria da Inteligência Criadora**, Lisboa, Editorial Caminho (da Ciência) Colecção dirigida por Francisco Silva, 1995, 412 páginas, (tradução de Fernando Moutinho).

Damásio, António – **O sentimento de si (O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência)**, 6ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000, 424 páginas

percepção e intuição.

Do todo universal exterior, denominado por realidade, apenas uma parcela é apreendida, “recortada” pela intuição subjectiva, “extraída” do real através de um “túnel interpretativo”, o qual surge na sua forma espontânea enquanto criação humana, formando-se instantaneamente como algo bidireccional, no sentido do exterior e para o interior do ser humano.

A parcela de realidade atingida pela extremidade externa do “túnel interpretativo” é aquela que foi seleccionada para ser apreendida. Exactamente ao mesmo tempo, a outra extremidade do “túnel interpretativo” abre um espaço receptivo no interior humano para a nova parcela de realidade interpretada residir. Esta fracção de realidade, escolhida pela intuição subjectiva do “túnel interpretativo”, não foi seleccionada por aquilo que ela é de facto, em si mesma, visto que o ser humano nunca tem hipótese de conhecer a forma pura da essência da realidade. A fracção de realidade em causa foi apreendida por conter determinadas características que uma vez reunidas se revestem de qualidades tais que se diferenciam de outras perante a intuição humana.

Esse efeito produzido no interior humano resultou no despoletar do sistema perceptivo, accionando então as características já enunciadas (olhar, intuir, sentir). A percepção usa a fracção do real colhida, juntando-a e comparando-a com informação recente e passada, no interior do homem, realizando a síntese perceptiva.

A observação, conjugando percepção e memória, converte a experiência numa interpretação. A determinado momento essa interpretação do real começa a formar uma unidade, à qual o ser humano atribui uma identidade, distinguindo essa fracção do real interpretada de tudo o resto, e armazenando-a na memória. Este acto de seleccionar, unificar e identificar representa o acto de dar significado ao que foi apreendido.

2. Da apreensão do real à estruturação da vontade artística

Comum a todos os homens, a interacção entre percepção, interiorização e interpretação da realidade exterior, representa a base da actividade humana, condição primeira da acção da existência e, por isso, o pressuposto de onde parte este trabalho.

A especificidade desta tese concentra-se na análise daquilo que, após o processo comum a toda a humanidade face à sua própria interacção com a realidade exterior, caracteriza unicamente a parcela de indivíduos que estabelece uma relação

artisticamente estruturada com a vida. Esta relação perpassa pelo conceito de túnel interpretativo (artístico), conceito que implica um “moldar” de forma sintética o modo como espontânea e naturalmente surge, no espaço sensível, um sistema simultaneamente interpretativo e perceptivo. A fracção percebida do real, pela subjectividade, estabelece uma ligação com o interior do homem, sintetizando a visão, a intuição e o sentir num tipo de estrutura com predominância dos factores sensibilidade e emoção. Neste sentido, procuraremos analisar e explicar como o artista lida com a interiorização do mundo exterior, de que forma o reorganiza e como se perspectiva face á realidade: de que forma a sua determinação artística se baseia em sentimentos específicos, como se objectiva e processa a criação, assim como também procuraremos entender a origem da criatividade.

Sem nunca separar nem a vida nem a condição de ser humano do factor artístico, pelo contrário, este trabalho procura demonstrar o elo que une esses factores. As semelhanças e as diferenças acerca de problemáticas base da condição humana, como sejam a procura da essência da vida e das coisas, a metafísica ou até mesmo o sentido de “religiosidade” que envolve a vida para além da morte, são preocupações aqui abordadas segundo o ponto de vista da parcela dos seres humanos que necessita de produzir objectos artísticos como forma mediadora entre si, o real e a dimensão metafísica da vida.

Na estruturação desta forma espiritual de abordagem da existência humana, o fazer arte é também analisado relativamente às motivações e intencionalidades subjacentes, bem como relativamente aos seus efeitos internos ao nível do pensamento do ser artístico. Desde a idealização à produção de sentido, passando pela organização interior, a análise estende-se até às questões de dissimulação, que podem comprometer não só a honestidade intelectual de um processo supostamente metafísico, como relativizar a forma artística de perspectivar a vida como forma de conhecimento e contributo válido.

3. Contextualização deste trabalho face à Estética e à definição de arte

Para entender o acto criativo era inevitável abordar a definição de arte, mesmo que indirectamente. Daí ter surgido a necessidade de tentar definir arte, a qual resultou em similaridade essencialista, metafísica ou mesmo em arte definida a partir de estados psicológicos. No entanto, é de salientar que estas definições surgem apenas como consequência (in)directa do acto criativo, procurando dar-lhe consistência e coerência.

Considerada uma das últimas teorias essencialistas da arte [a teoria da forma significante de Clive Bell, de 1914, teoria esta que consiste em mais uma das que se situa no campo da emoção estética (1)], apresenta raízes semelhantes ao que neste trabalho se desenvolve, mas diferindo na questão da busca de essência, por parte do artista referida neste trabalho. Por seu lado, esta busca reveste-se ainda de um carácter fenomenológico ao encarar a arte como a possibilidade de “ocupar” o lugar da essência. Assim, a definição de arte e/ou do papel da estética são apenas elementos participativos nesta procura dos traços universais da criação artística, e que se vão revelando, ao longo do texto, à medida que a caracterização desses traços se aproxima da convicção de que existem estados psicológicos causalmente relacionados com as obras de arte (3), e que são específicos desta relação. Parte-se do princípio de que pode acontecer que determinados objectos (artísticos) despoletem no sujeito experiências semelhantes, assim como também se parte do princípio de que existe uma essência inerente às coisas, bem como o facto decorrente de que conhecer essa essência é conhecer realmente essa coisa. Neste sentido considera-se haver objectivo cognitivo no fenómeno artístico. A arte é então considerada como uma forma de conhecimento na medida em que se mantém, ainda e sempre, como uma fonte de questões intrínsecas à vida, acerca das quais é possível e desejável construir explicações. Esta condição revela-se tanto mais real quanto mais se torna visível a forma como a “eternidade” do acto criativo para acima de qualquer problemática, inclusivamente acima da aparente contradição entre a conclusão existente neste trabalho acerca da perda de metafisicalidade do objecto artístico e a procura de essência demonstrada, ou existência de uma natureza última das coisas alcançável através da arte, fazendo este último argumento aparentar uma esperança ilusória.

4. Metodologia

A procura de uma universalidade acerca das problemáticas e das motivações da pulsão artística, levou ao recurso a fontes, traduzindo-se na análise profunda de escritos históricos de autores considerados já clássicos. Esta metodologia baseou-se na ideia de encontrar uma verdade sobre o fazer arte.

(2) Ver texto “A hipótese Estética” de Clive Bell . - D’Orey, Carmo, O que é a arte? (A perspectiva analítica), Dinalivro, 1ª edição, 2007, Organização Carmo D’Orey, (pg.27)

(3) Ver texto “A atitude Estética” de Jerome Stolnitz . - D’Orey, Carmo, O que é a arte? (A perspectiva analítica), Dinalivro, 1ª edição, 2007, Organização Carmo D’Orey. (pg.45)

Em todas as épocas, o fenómeno artístico foi, obviamente, protagonizado pelos muitos artistas das épocas respectivas, os quais são sempre em muito maior número do que a pequena minoria que sobrevive como representante de determinada época. Como em todas as profissões, ficam para a posteridade os registos daqueles que por algum motivo, marcaram a diferença, não significando no entanto que todos os outros seus pares e seus contemporâneos não tivessem muitas das suas características, não só pela sua similitude profissional, mas também pela forma como equacionaram o seu trabalho face à vida, à época, e à viabilização psíquica de tal praxis. Nesse sentido foram usados registos escritos de artistas cuja carreira se revelou importante e que, por esse motivo, superaram a barreira do tempo, permitindo que se possam conhecer hoje em dia as questões existenciais face ao acto de fazer arte, podendo com isso encontrar pontos comuns para a procura das características universais de tal forma de existência.

O processo de realização ou a passagem à prática desta ideia teve como base inicial os textos escritos maioritariamente por artistas pintores e alguns por artistas de outras áreas (música, literatura), textos esses que os próprios artistas escreveram sobre a “matéria” em análise. Dos vinte artistas incluídos na feitura desta tese (seis dos quais entrevistados) catorze são da área da pintura. No entanto foram também incluídos alguns artistas de outras áreas, tais como literatura, música e cinema. O objectivo desta opção foi o de despistar um enviesamento de tendência de análise no que respeita a hipotéticas conclusões que se procuravam universais, evitando assim a hipótese de uma formulação que pudesse balizar o sentir e o pensar artísticos apenas bidimensionalmente (exclusivo da pintura).

A procura da essência do ser e do pensar artísticos pretende detectar o que possa lançar luz sobre as motivações e origens endógenas do acto criativo. Por esse motivo não existe ligação alguma ao nível da familiaridade estética ou de estilo entre a pintura dos autores escolhidos, tendo antes essa escolha reflectido o interesse pela diversidade que nessa mesma diferenciação (ou não) poderia haver ao nível do registo escrito do pensamento de tais autores. Mas da mesma forma que a diferenciação entre eles é a marca da diversidade, também essa mesma diversidade forma um conjunto, o qual não foi definido pelo acaso. Apesar da aparente aleatoriedade que reuniu neste trabalho artistas marcados pelo romantismo oitocentista (Delacroix, Wagner, Rilke e Tolstoi) ou mesmo artistas que participaram na ruptura modernista (Matisse, Klee, Miró, Gauguin e Kandinsky) e ainda artistas pertencentes à modernidade de meados e da segunda metade do Séc.XX (Vieira da Silva, Arpad Szenes, Mark Rothko e Tàpies), todos eles têm em

comum o facto de se perspectivarem artisticamente, quer ao nível do objectivo quer ao nível da vontade, segundo o sentimento artístico. Este facto dá-lhes uma dimensão extremamente humanizada, no que se refere à sua prática artística.

A aparente falta de relação entre os artistas, transmitida pela diversidade, acaba por formar um grupo que facilmente se diferencia de outros artistas como Marcel Duchamp, que eliminou praticamente qualquer vestígio de emoção ou sentimento da sua obra.

As obras publicadas pelos artistas estudados reflectem as suas próprias reflexões sobre a arte, assim como os conceitos artísticos que estão subjacentes à sua própria produção. Ao longo da análise dos autores e das suas obras escritas, foi-se processando uma estruturação da maturação da análise dos temas em estudo, o que acabou por revelar que a “verdade” acerca da arte, inicialmente procurada, correspondia antes à essência que está subjacente à verdadeira existência humana, levando a concluir que a arte é tão verdadeira quanto o é a existência do homem. Esta viragem do pensamento acerca do percurso teórico do trabalho de investigação acabou por transformar a própria orientação do pensamento sobre a investigação no sentido de focar a atenção na estruturação e motivação da vontade artística.

Este trabalho, além de procurar clarificar o que antecede a obra de arte, colocando num plano indirecto a questão da experiência estética, procurou apoiar-se o mais possível no testemunho dos reais responsáveis pelo fenómeno que antecede a arte, isto é, os artistas. Neste contexto resultou que, para além das referidas fontes, foi também usada na concepção deste trabalho a fusão entre reflexões pessoais e bibliografia paralela à teoria estética e ao campo da arte no geral. No entanto, acerca deste assunto, autores houve que já reflectiram, nomeadamente Heidegger, Alois Riegl, Stanislavski ou mesmo Kandinsky. Destes autores referidos, o último é aquele de cuja obra a perspectiva desta tese mais se aproxima, já que foi pela obra artística que mais se destacou, conferindo esse facto uma importância maior aos seus escritos, motivo pelo qual constituiu fonte dentro do âmbito deste trabalho.

O filósofo Heidegger (1889-1976), ao analisar a vida humana, refere que há na sua existência forma de superar a própria angústia existencial, manifestando o seu poder de transcendência sobre o mundo e sobre si mesmo. O Homem pode transcender-se, o que significa que o homem está capacitado para atribuir um sentido ao ser, e nesse sentido a angústia está na possibilidade da vida da existência cunhar a possibilidade da própria vida. A possibilidade do Homem se transcender, cunhando a vida através da marca da sua existência, dá-se quando, por exemplo, realiza a obra de arte. A partir daqui a

essência da arte seria então o pôr em operação a verdade do ente (2). Este ponto de partida pressupõe a possibilidade de acontecer vontade e objectivação artística.

O historiador Alois Riegl (1858-1905), destacando a direcção da *Kunstwollen* (que se tem traduzido por vontade artística, mas que na realidade se deveria traduzir por “vontade colectiva de fazer arte”) implícita na produção de cada artista e de cada época, procurou aplicá-la como a antítese daquele poder da arte que não é outra “coisa” senão a capacidade técnico-mimética da natureza. Após constatar que as formas artísticas evoluem no tempo, restaria perguntar qual seria o agente das suas contínuas metamorfoses. Riegl substitui o conceito vasariano de determinismo artístico (finalidades, materiais, técnicas e evolução na ascensão, no apogeu e na decadência) pelo de originalidade estilística. Para Riegl, a obra de arte, separada do processo dinâmico-espiritual da criação, inevitavelmente pereceria. Seria preciso, por conseguinte, reconduzi-la à sua génese, sendo a *Kunstwollen*, portanto, tendência e impulso estético, um valor real, uma espécie de mola mestra da arte. Neste esforço dinâmico está implícita uma procura com objectivo, no qual reside um querer, uma intenção deliberada. Mas o desenvolvimento individual está subordinado à orientação do conjunto social, daí que esse querer (essa via supostamente escolhida pelo individuo) ser antes um dever, uma necessidade que o contexto lhe impõe. A *Kunstwollen* não é um acto de livre querer, mas antes uma determinação pela qual se optou em função daquilo que o contexto exige. Neste sentido, a vontade artística de Riegl enquadra-se mais perto de um conceito de cariz sociológico, diferindo do conceito de vontade artística abordado neste trabalho, centrado no sujeito (ver pág.6).

Stanislavski (1863-1938), teórico, actor e professor, desenvolveu uma teoria para introduzir no artista um estado mental criativo. Entendendo que para criar é necessário fazer apelo ao espírito, através do qual se suscita em simultâneo a vontade e os sentimentos, o artista coloca as forças motoras da sua vida psíquica ao serviço da objectivação artística. A sua vontade em criar fará com que o espectador sinta a verdade daquilo que o próprio artista diz.

Para além de Kandinsky, através da obra “Do espiritual na arte”, outros autores provavelmente se debruçaram sobre o objectivo e a vontade artística após a *Kunstwollen*

.....
(2) Heidegger, Martin – **A origem da obra de Arte** (Colecção biblioteca de Filosofia contemporânea), Lisboa, Edições 70, Maio 1992, dep. Legal 51124/91, 73 páginas, (Tradução de Maria da Conceição Costa), ISBN 972-44-0524-9.

(vontade artística) de Riegl. No entanto, e conforme diz Suzanne Langer, não seria possível abordar, conhecer e referenciar todas as teorias pré existentes a esta tese, antes de proceder ao trabalho. Segundo a autora, num trabalho deste género, à medida que se organiza o assunto, as ideias do passado ganham nova significação e descobre-se que neste campo já foram feitos bons trabalhos. Por isso, não é necessário começar com uma tabula rasa e trabalhar desafiando todas as escolas, já que as contribuições importantes ao conhecimento acham-se tão profundamente enraizadas que uma verdadeira erudição num campo tão vasto e fértil como este é humanamente impossível. (3).

Relativamente à questão da dimensão metafísica da arte, que se prolonga ao longo do trabalho, procedeu-se a uma abordagem mais incisiva no Cap. II, 4-b), arte sobre a vida: uma mimese metafísica. Neste capítulo são analisadas as primeiras, e antagónicas, posições relativamente à metafisicalidade da arte. Veiculadas através da abordagem do conceito de mimese, as posições de Platão e Aristóteles face à metafísica do objecto artístico, são as únicas exemplificadas por serem a raiz da problemática, enquanto duas faces da mesma moeda. As restantes alusões a outros autores aparecem apenas em nota de pé de página, a propósito do referido assunto, e maioritariamente como citação indirecta através da obra de Carmo D'Orey (ver bibliografia).

A análise dos escritos de autor foi baseada num exame exaustivo das obras, utilizando tabelas temáticas para a organização de citações importantes fundamentadoras das análises explanadas. O recurso a tabelas temáticas de acordo com todas as alíneas correspondentes a capítulos e subgrupos que compõem este trabalho foi uma ajuda preciosa no que concerne à meticolosa dissecação dos vestígios óbvios e subliminares das mais diversas nuances e certezas existentes no processo de vontade artística. Ainda acerca da análise dos escritos de autor, e para não provocar uma quebra no encadeamento da leitura dos textos, decidiu-se por não utilizar as citações dos mesmos em nota de pé de página. Assim optou-se por intercalar as citações no texto para que não haja quebra do fio condutor da atenção do leitor. Deste modo, ao longo da leitura deste trabalho e à medida que as temáticas se desenvolvem, vão surgindo

(3) “*Os primeiros passos de qualquer nova teoria que se proponha iniciar pela própria arte, onde arte compreende música, literatura e dança, bem como a expressão plástica, são inevitavelmente débeis e casuais. (...) Só se pode reunir dados suficientes para cada propósito imediato – no caso presente – para substanciar o tratamento de um assunto altamente importante, porém especial, que é o problema da criação artística.*” In Langer, Susanne K.– **Sentimento e forma**, colecção Estudos nº44, (Pag.11)

citações ao longo do texto. A seguir a cada citação vem enunciado o nome do autor da mesma, bem como o número da página na obra a que esta pertence. Quando existem duas obras citadas do mesmo autor, faz-se referência a cada uma delas através da designação da palavra-chave do respectivo título, entre parêntesis. A obra do respectivo autor encontra-se devidamente assinalada na bibliografia. Todas as outras referências e citações foram remetidas para notas de pé de página (4), assinaladas por ordem numérica.

Como os autores analisados pertencem fundamentalmente a uma época já passada (sécs. XVIII, XIX e sobretudo XX) procurou-se, e porque estas questões pretensamente são intemporais, que artistas contemporâneos e vivos se pronunciassem também sobre as mesmas. Com esta possível “comparação” entre passado e presente tentou-se encontrar a actualidade da problemática. No entanto, as entrevistas não tiveram de forma alguma o mesmo peso dos escritos analisados e serviram essencialmente para testar a pertinência contemporânea. O peso do testemunho de um Kandinsky não será idêntico ao de um artista anónimo actual, o qual ainda nem sequer viveu tempo suficiente para se afirmar enquanto artista. No entanto, por outro lado, permitiu que lhe fossem colocadas questões, em primeira mão, questões essas acerca das quais já Kandinsky se tinha pronunciado. Procurou-se assim estabelecer (ou não) um elo de ligação entre o tipo de posicionamento artístico, tendo em vista encontrar a universalidade no sentir artístico.

O facto dos artistas entrevistados serem novos de idade e a maioria deles ainda não serem consagrados, não influenciou em nada o resultado procurado já que se trata de questões que incidem sobre o âmago do ser criativo e são revelações intrínsecas a todo e qualquer artista. Trata-se de características supostamente comuns a almas criativas, universais, sejam elas conhecidas ou não. Por outro lado, a participação de jovens artistas permitiu também respostas mais ligadas à realidade da vida interior dos mesmos, mais próximos da vida real e representantes do seu/nosso tempo.

O testemunho de alguns dos artistas entrevistados serve exactamente para balizar o tipo de questões com que o ser artista se confronta e não para hierarquizar, nivelar ou

(4) A inclusão do livro de pintura “**Anonymous performance**” na bibliografia de obras citadas pretende servir apenas os seguintes objectivos: o de constituir um testemunho, em primeira mão, da existência das problemáticas aqui focadas (como é exemplificado na nota da pág.30) e o de reforçar a autenticidade na convicção das ideias, aproximando assim as palavras aos actos.

mesmo criar uma qualquer possível forma de comparação estatística. As diferenciações assumidas procuram a universalidade inerente ao interior artístico, que pela sua característica poderá estar presente tanto no artista mais famoso como no mais desconhecido e anónimo protagonista da criação artística.

O conjunto de entrevistas (seis) não permite extrapolações, já que não se trata estatisticamente de um inquérito para estudo de um conjunto muito amplo, antes um questionário que deverá ser encarado como servindo apenas como estudo de caso, com potencialidade para estudos longitudinais. Isso resulta do facto das entrevistas não se terem revelado relevantes, a nível de respostas, acerca da formulação de um sentimento ou vontade artística, bem como acerca da origem da criação, busca da essência ou mesmo o significado enriquecedor que a arte, em potência, pode dar á vida. A maioria das respostas demonstraram ausência de preocupação a esses níveis, acerca dos quais consistia matéria abordada na primeira parte deste trabalho. Desse facto resultou a decisão das entrevistas apenas figurarem na última parte da tese.

Diferentes mostraram-se as respostas à alínea relativa ao Cap.II-4) A arte como prolongamento da vida, e até ao capítulo final, Cap.III. Estruturação da vontade artística. Nestes pontos, as intervenções dos entrevistados revelaram-se mais proveitosas e de maior interesse já que se apresentam como mais esclarecedoras do contexto actual da arte hoje, ou seja, aproximam-se das problemáticas contemporâneas da actual realidade factual.

I – O OBJECTIVO ARTÍSTICO

1 - O sentimento artístico

a) Formas de sentir características do artista

Como ser humano, o artista sente a consciência repartida pelas contradições, paradoxos e dilemas do seu tempo. No entanto, é na forma como tenta ultrapassar e resolver o conflito entre a oposição dos contrários e/ ou confluência que se diferencia.

Com efeito a “ (...) *falta de respeito pelos valores convencionais é a única que costuma ser vista como a que mais se destaca no artista (...) e às vezes até é considerada aceitável pela sociedade, como uma crítica negativa engraçada. O poder, a ordem, a autoridade continuam sempre a pensar que são, naturalmente, depositários dos aspectos positivos. O que acontece é que as propostas positivas que o artista oferece são geralmente ainda mais subversivas que as suas críticas – e então, sim, já não se permite, nem de longe, que se fale disso.*” **TÀPIES 51**

A forma mais visível dessa diferenciação, na resolução do conflito entre a oposição dos contrários, é a componente de sentimentos de rebeldia, contestando valores convencionais, fazendo-se passar por “reacções artísticas temperamentais” com frequência. Desta forma “*O artista, (...), é aquele que se recusa a esquecer, a dar de barato, a fingir ignorar; em vez disso, vive a dilacerante oposição até aos limites da humana resistência, repito, vive.*” **L.FREITAS 144.**

Numa sociedade em que o hiper-desenvolvimento da ciência, nomeadamente no campo das tecnologias, monopolizou as formas de conhecimento ao ponto de excluir, muitas vezes, o vivencial do conhecido, levando a que a atitude racional, dita civilizada, se torne excessivamente virtual relativamente à vida real, “*O Artista sente a tremenda contracção do ser, condenado a essa angústia sem face; instintivamente, rebela-se contra a voz da razão.*” **L.FREITAS 32.** Esta questão, relativamente à natureza do artista, leva-o a viver as questões na pele, talvez por ser mais primitivo de certa forma, e a experimentar com o corpo a própria vida. Daí sentir que toda a estrutura de relações humanas está em causa, forçando o artista à necessária remodelação das estruturas do seu pensamento, sem no entanto nunca fugir à particular forma de sentir.

Dessa forma particular de sentir o mundo, a vida ou os objectos, depende o acto criativo, como sente Matisse, afirmando: “(...) *Tenho à minha frente um objecto que exerce uma acção sobre o meu espírito, não apenas como árvore, mas também em relação a outros sentimentos de toda a espécie (...)*” **MATISSE 161**. Desta descrição relatada pelo próprio pintor se percebe que a ligação experiencial do Artista à vida, tem uma função que faz com que a sua natureza “primitiva” de necessidade de viver as coisas seja mais profunda do que parece. Esta necessidade primitiva de viver as coisas da vida é a razão pela qual o artista se encontra mais perto de tudo o que de mais intenso na própria vida existe. Esse pode ser também um dos motivos pelo qual os artistas se sentem muitas vezes mais próximos da vida dos trabalhadores (com as suas formas infinitamente diversas de trabalhos e conseqüente diversidade de sentimentos intensamente vivenciados) “(...) *a gama de sentimentos vivenciados pelos homens ricos e pelos governantes – que não conhecem o trabalho que mantém a vida – é muito menor, mais pobre e insignificante do que aquela vivenciada pelos trabalhadores (...)*” **TOLSTOI 110**. Este facto tem-se revelado um factor de grande instabilidade nas personalidades artísticas contemporâneas, dado que nada é certo ou determinante para a criação de obras de arte, porque o excesso de desenvolvimento tecnológico no trabalho diminuiu a lógica da directa ligação à vida.

É esta ligação à vida que também caracteriza a alma artística, muitas vezes impaciente e instintiva, porque “*Ela sabe expressar coisas ao artista, que este, no momento, nem sempre pode compreender. A voz interior da alma revela-lhe qual a forma conveniente e onde a deve procurar (“natureza” interior ou exterior)*” **KANDINSKY 116**. E se esta voz interior existe, muitas vezes, sob a forma de instinto ou intuição, choca com a vertente excessivamente formal, que apesar da sua origem também humana, tem vindo a erguer uma certa distância entre o puramente humano e uma realidade hiper racional estruturante e organizativa de uma forma de vida.

Por este motivo, o conflito entre contrários é mais agudo no artista do que no outro indivíduo que também habita a nova sociedade, cuja artificialidade acentua a divisão entre o conhecido e o vivido. O Artista necessita manter a forte ligação à vida autêntica, mas para isso tem também de incorporar em si um conceito de vida, da qual fazem parte a razão e a ciência. No entanto, das diversas formas do sentir artístico, fazem também parte a concepção de uma visão do mundo e a concretização de uma obra. Enraizada na vida, a visão artística pretendida e projectada em obra, tem características de síntese universal, facto esse que choca com a nova filosofia das árduas especializações

científicas que dificultam a tarefa de perceber uma ordenação de conjunto, uma visão estruturante do mundo.

Assim, se o hiper-desenvolvimento científico desenvolveu uma forma de cultura que separa o vivido (alterando a experiência de vida real), também a concretização sintética da obra de arte terá tendência para ser fraccionada, como reflexo que é da vida e da consciência do seu autor. Ora sendo a origem desta fragmentação a cientifização da vida, torna-se clara a tentação, por parte do artista, em cair na desconfiança e no ódio em relação à ciência. (5)

a.1) Sobre o auto-isolamento artístico

No entanto essa atitude de desconfiança em relação à ciência é um erro porque, fazendo a ciência parte integrante da vida contemporânea e, dependendo o artista de uma sólida ligação à vida, a rejeição da ciência fará desvanecer-se inteiramente o acesso ao presente e ao futuro. Sem visão do mundo actual, o artista ver-se-ia frustrado pela inflação moderna da razão (pragmatismo), que o ultrapassa.

Lima de Freitas enumera 3 declives importantes, característicos desta forma de pensar a partir desse sentimento artístico que rejeita o presente:

“1º- Renúncia à razão, que se manifestou pela aversão ao conhecimento científico, pelo ódio à máquina e à cega tecnologia”.

2º- Proclamação de uma liberdade abstracta de criação.

3º- Predominância, ao nível inconsciente, dos impulsos destrutivos, dos surtos de violência instintiva e de furor cego. O caos instaura-se como única “mensagem” verdadeiramente vivida.”L. FREITAS 54

Esta linha de pensamento conduz à recusa da comunicabilidade e traduz uma fuga à realidade que se assemelha ao desdobraimento que o indivíduo enfrentou com a passagem do artesanato à era industrial. Neste processo, o artista vê-se a braços com a consequência dos seus problemas técnicos despoletados pela necessidade de conciliar paradoxos “ideológicos”. Para além das suas sensações estéticas necessitarem entrar em acordo com o motivo ideológico exterior, também daí decorrerá o problema de garantir

(5) “A violência da interiorização da artificialidade, oprimindo o interior do homem, conduz a uma auto retracção geradora de negatividades diversas.”, Legatheaux, Francisco, “**Anonymous Performance**”, Edição de autor, Açores, 2004, (pag.72)

a sua sobrevivência num mundo que força a transformação da obra em mercadoria. O mercado da livre concorrência, alicerçado no sistema financeiro que padroniza o valor de todas as coisas segundo o critério do dinheiro, reproduz aos olhos do artista a cultura do hiper-desenvolvimento científico e tecnológico. Esta linha de pensamento, com raiz profunda na dicotomização entre o sentimento íntimo humano e a frieza racional de um sistema desumano, tenderá para um individualismo intelectual.

“O artista que sente na sua carne a violência das tensões, que vê frustradas, pela incapacidade de se definir, as suas forças de simpatia activa pelos outros, sofrerá a tentação de exagerar a importância da sua liberdade privada – privada dos outros! -, de se fixar sobre aquilo que o distingue das massas embrutecidas, escravas da engrenagem colossal da economia moderna e de se proclamar, com razão ou sem ela, só e incompreendido.” L. FREITAS 35.

No entanto, esta fuga ao mundo real por parte da “consciência dilacerada” do artista significa, segundo Hegel, “Uma pressão exercida pelo sujeito sobre si próprio” (6). Parece assim ignorar-se o facto de que, para além da necessidade em exprimir-se a si próprio, o artista necessita alargar-se para fora de si mesmo, e por isso operar dentro de uma unidade emocional colectiva.

b) Sentimento para a arte

Na origem de uma obra artística genuína, está uma necessidade interior de expressar um sentimento guardado. E quando se possui um sentimento autêntico (da natureza, do real), podem criar-se sinais que funcionem como equivalentes para o espectador, como afirma Tàpies “Qualquer coisa intimamente sentida pode depois converter-se num símbolo de toda uma situação universal.” **TÀPIES 42**

No entanto, para que essa obra seja genuína, ou seja, uma representação simbólica/ilusória de um estado de alma, não deve ser uma representação excessiva do

(6) “Esta ilusão de idealidade é, em parte, uma nobre abstracção da subjectividade moderna, á qual carece a coragem para entrar em ligação directa com a realidade exterior, e, por outro lado, uma espécie de pressão exercida pelo sujeito sobre si próprio(...). Para assim se extrair só resta como meio fugir em si mesmo, no mundo interior do sentimento, do qual o indivíduo não sai, e nessa irrealidade crê-se consagrado, visto que nada mais faz do que contemplar nostalgicamente o céu e, para tanto, julga-se autorizado a desprezar todas as criaturas terrestres (...)”, in Hegel – **Estética**, citado por LIMA de FREITAS, (pag. 86) na obra escrita utilizada como fonte neste trabalho.

sentimento para que não se torne banal sentimentalismo.

A influência do que é sentido interiormente é determinante e forte no artista, mas ao ser transformado em sentimento para a arte, acaba por ser aferido. Essa aferição a que os sentimentos são sujeitos, requerem treino e persistência, dado que à força de serem repetidos os sentimentos e os pensamentos, acabam por exercer uma profunda acção no íntimo do artista, o que não aconteceria se os mesmos não persistissem, como declara Delacroix “ (...) *Feliz ou infeliz, sou-o sempre intensamente!*” **DELACROIX 89**

Para além disso, à medida que o homem progride no tempo, aumenta o número de características e qualidades que aprendeu a reconhecer nas coisas do mundo exterior. Estas adquirem significado e transformam-se em ressonância interior, enriquecendo o conteúdo dos sentimentos. A aferição artística dos sentimentos tenderá, com os anos, a desenvolver o talento do artista, no sentido de transmitir, de forma cada vez mais clara e simples, sem supérfluos, o sentimento experimentado, em detrimento da técnica refinada.

A forma como o sentimento para a arte se forma (ao longo do tempo e com a experiência) pode inclusivamente ser procurado, provocado e despertado devido ao auto-conhecimento do artista acerca do efeito que tem no seu interior a abordagem sensível das coisas do mundo exterior. É exemplo disso a seguinte descrição feita por TÀPIES sobre a observação de uma simples velha cadeira, a qual “(...) *parece que não é nada. Mas pensem em todo o universo que ela contém (...) tudo, tudo participa da vida e tem a sua importância! Até a mais velha cadeira trás dentro de si a força inicial (...)*” **TÀPIES 93**

É significativa a forma como é sentida a percepção do mais simples objecto. Para além de que esta forma de sentir e pensar as coisas, tem o seu correspondente imediato no desdobramento que é o sentimento para a arte, isto é, o mesmo organismo capaz de discorrer acerca de toda a biografia possível de uma cadeira, é o mesmo capaz de ver nela inúmeras novas e futuras potencialidades. Fundamental para o artista, mas quase indefinível, este sentimento artístico da vida “*É como que um sofrer a realidade, um estar continuamente hipersensível a tudo o que nos rodeia, tanto ao bem como ao mal, à luz como à escuridão.*” **TÀPIES 52.**

Este é um sentimento que tem semelhanças com o misticismo, apesar de já não os associarmos porque a procura explicativa através de outras formas de conhecimento substituiu o mito desde há muitos séculos. E se é verdade o facto de o homem ser incapaz de um único acto que não resulte do efeito do meio sobre a sua personalidade,

no caso do sentimento para a arte torna-se ainda mais intenso porque esse acto reveste-se de características de reinterpretação, simbolização ou mesmo criação nova inspirada em algo, não se tratando apenas de realizar um acto de resposta funcional, automática ou mimética ao meio envolvente.

Matisse dizia (Pàg. 156 dos seus escritos), numa carta a *André Rouveyre* que “o nascimento da árvore numa cabeça de artista” surgiu através do sentimento que a aproximação e contemplação da árvore sugerem, referindo “*Cores inventadas cujo desenho determina os contornos, a que vem juntar-se o sentimento do artista para completar a significação do objecto.*”**MATISSE 244**

Assim, a apreensão sensível do objecto é sentida e interiorizada pelo sentimento artístico que opera a ideia no íntimo, a qual se transforma em sentimento para a arte a partir da altura em que o sentimento do artista completa a significação do objecto.

c) O Sentimento no trabalho artístico

Da mesma forma que podemos enumerar um sentimento para a arte, também se pode considerar um sentimento característico da fase de concretização da obra. Este sentimento que ocorre durante o acto do trabalho artístico é intransmissível. A intransmissibilidade do sentir deste acto reflecte-se na afirmação de *Tàpies* dizendo que: “*Ai de quem se ponha a trabalhar ou a contemplar uma obra tendo apenas na mão um desses manuais que são de uma lamentável pobreza quando comparados com toda a riqueza da nossa actividade espiritual que flui de forma natural no momento de trabalhar ou de sentir.*”**TÀPIES 16**, ou como afirma *Delacroix* “*Que mestre consegue transmitir o seu sentimento pessoal?*”**DELACROIX 140**

No pintor, começando pela escolha das cores baseada na sensibilidade da observação e no sentimento, ele vai depois usar a sua “ (...) *luz interior que transforma os objectos para com eles criar um mundo novo, sensível, organizado (...)*”**MATISSE 92/3**. *Matisse* afirma ainda que “*O Pintor descarrega a sua emoção ao Pintar; mas não sem que a sua concepção tenha atravessado um certo estado analítico. A análise faz-se no Pintor.*”**MATISSE 85** e prossegue dizendo que “*Agora desenho de acordo com o meu sentimento e não de acordo com a anatomia.*”**MATISSE 129**, demonstrando a existência de um sentimento directamente relacionado com a prática artística (pictórica). No entanto, ao iniciar a prática pictórica despoletada pelo sentimento-ideia primordial, o próprio sentimento altera-se e transforma-se em sentimento próprio da praxis artística.

Da mesma forma que a escrita ou a verbalização de ideias ajuda à sua organização, alterando e ajustando a ideia inicialmente conceptualizada, também a prática artística reorganiza, transforma e opera o pensamento e o sentir do artista. O sentimento exclusivo do interior do artista (origem da ideia a ser exteriorizada) cede o lugar a um sentimento específico do trabalho artístico, podendo ou não ter grandes semelhanças com o sentimento-ideia inicial. A independência deste tipo de sentimento, relativamente àquele que consiste na ideia a ser transmitida sob a forma de obra de arte, justifica-se pelo envolvimento do autor numa determinada prática, movimento esse que opera alterações no sentir íntimo do artista.

O envolvimento do corpo e da mente altera necessariamente a forma do sentimento inicialmente apenas pertencente à mente (mesmo que baseado na memória de uma outra qualquer praxis de vida do indivíduo, recente ou antiga). O trabalho prático, enquanto processo, produz sentimento. O trabalho artístico surge de um sentimento artístico que anima a envolvência do autor nessa tarefa, estando por isso presente como meta, como objectivo espiritual. O artista, envolvido na prática artística, mantém consciente ou inconscientemente, como pano de fundo, o ideal artístico motivado pelo sentimento artístico. Esta forma específica de ânimo reveste o espírito do autor de uma predisposição para um tipo de sentimentos épicos, visionários, missionários ou idealistas; daí o testemunho de muitos artistas, relativamente ao acto criativo, envolver exaltação. E é sobre este pano de fundo que surge o sentimento específico do trabalho artístico que, pelo contexto sensível em que ocorre, se distingue do sentimento de qualquer outro trabalho prático humano, mesmo que em termos de processo e praxis em tudo seja semelhante àquele que tem como objectivo a obra de arte. No entanto, é possível trabalhar-se numa obra de arte e desenvolver um sentimento característico de um qualquer outro trabalho prático; exemplo disso pode ser, não só, o sentir de um operário executante de uma obra planeada por um artista, ou mesmo o sentimento de um artista que não esteja totalmente envolvido na ideia da sua obra.

Por outro lado, o facto de o autor ter iniciado uma prática, cuja ideia subjacente é a de trazer à luz um sentimento-ideia que antes apenas existia em si próprio, sem forma nem visibilidade, abstracto e intransmissível enquanto tal, implica que está a introduzir algo de novo na vida. Essa introdução na vida transforma o sentimento artístico em sentimento-artístico-transformado-em-vida; isto é consequência do trabalho artístico, que se mantém artístico pela via da ideia sentida primordialmente no íntimo do seu autor, sendo no entanto já vida através da actividade física que opera na realidade. Esta

comunhão expressa-se quando Matisse afirma que *“Não posso fazer a distinção entre o meu sentimento que tenho da vida e a maneira como o traduzo.”***MATISSE 34.**

O envolvimento orgânico do artista nesta metamorfose de mudança da ideia-sentida para prática-sentida é bem descrito na afirmação de Matisse: *“Quando desenho, tento naturalmente esvaziar completamente o cérebro de todas as recordações para só receber o momento presente.”***MATISSE 168**, que testemunha uma mudança que ocorre no artista quando trabalha. Existem, por vezes, sentimentos associados a esta espécie de catarse, como o sentimento de liberdade: *“Oh! Sinto-me cada vez mais livre. É a liberdade absoluta. Estou-me nas tintas para tudo o que possam dizer. Estou-me completamente nas tintas!”***MIRÓ 48**, ou de sofrimento *“Posso confessar-lhe que sofro bastante quando trabalho. É uma revolução permanente.”***MIRÓ 49**, mas esses são sentimentos decorrentes do sentimento do trabalho artístico.

A passagem à praxis implica uma pré-conceptualização da ideia, o que significa a racionalização do que foi sentido. Para que isso funcione, terá de existir uma boa ligação entre o sentimento e o pensamento, entre o emotivo e o racional. Boa ligação significa apenas que funcione de forma a ter resultados; no fundo, que um campo esteja adequado a outro num mesmo organismo. Por isso, é necessário o pano de fundo de ideal artístico sentido no interior, onde tudo se opera. É necessária visão (artística) do mundo, para que a necessidade interior encontre a via para o exterior, como *“(…) essa espécie de sistema hidrográfico, por onde as energias psíquicas circulem canalizadas, fluindo das profundidades do inconsciente colectivo para a ponta avançada da consciência e da lucidez (...) desaguando naturalmente no mundo exterior (...)”***L. FREITAS 36.** Quando o interior artístico não encontra vias de acesso para uma possível convergência entre razão e emoção, o escoamento das suas energias criativas (procurando expressão) fica bloqueado. Dá-se uma situação de comunicabilidade reprimida, difícil e dolorosa, e as energias refluem sobre o próprio EU, como confirma Lima de Freitas, *“Exclamam, decepcionados: as vias não funcionam! Insistem nesse ponto, fixam nessa obstrução a sua angústia, que aí enquistam. (...)”***L. FREITAS 85** Desta situação nasce o sentimento do trabalho artístico negativo, a angústia do não concretizado, a exteriorização bloqueada, a não comunicação e a frustração artística ao nível do próprio EU.

d) O sentimento após a obra

d.1) A independência da obra

“ (...) *los cuadros son íntimos e intensos, lo contrario de lo decorativo (...)*”

ROTHKO (Escritos) 151

Após o sentimento que deu origem à ideia de obra (inspiração), e após também o sentimento do trabalho artístico (prática/concretização), existe agora um determinado objecto autónomo relativamente ao seu criador. Esta autonomia não é mais do que o reconhecimento da existência de algo físico, acabado, independente e significativo de si próprio em primeiro lugar. No entanto, este traço de “autonomia/independência” não é igual no que se refere à relação do autor para a obra-objecto. Por isso, a obra é independente relativamente ao seu autor porque, enquanto objecto inanimado, a sua forma de se relacionar com o mundo é meramente espacial e funcional, sendo que esta segunda característica depende de quem o aborda, seja o autor ou outra entidade qualquer.

O objecto-obra não possui nem consciência nem sentimento algum, a sua existência é apenas física, e todo o tipo de relações que estabeleça com tudo o que lhe é exterior dependerá das formas relacionais de abordagem que esse “exterior” lhe solicitará. Deste modo, o autor não é diferente de qualquer outro ser, coisa ou fenómeno que procure, propositada ou casualmente, interagir com o objecto em causa. Trata-se de uma autonomia real, mas fria. O objecto não habita a realidade mas apenas existe nela. A sua existência é espacial, física, mas ausente de vida, e por isso não intervém no mundo por motivação própria. Trata-se de uma forma de autonomia que se define pela ausência e negação de todas as características das entidades animadas e que estabelecem inter-relações com o mundo através de determinação própria. A autonomia da obra de arte é uma autonomia relativamente a ser independente da vida, em última instância. Mas isso não lhe retira a característica de ser, enquanto obra, um objecto potenciador de significados, dependendo disso das entidades que o abordam.

Diferente é a relação do autor para com esse objecto-artístico dito “independente”. De facto, aqui existe uma certa forma de “dependência”, se assim se pode chamar ao tipo de laço que liga o autor à sua obra. Enquanto ser consciente, que criou, sentiu, pensou e produziu a obra, o autor desenvolveu ao longo do processo determinadas

características inter-relacionais com a obra que não se esgotaram na altura em que deu a obra por acabada. Esse momento marca a independência da obra relativamente ao seu autor (como vimos anteriormente) mas não o contrário. *“Houve uma época em que não deixava as minhas telas penduradas na parede, porque me lembravam momentos de sobreexcitação e não gostava de tornar a vê-las quando estava calmo.”***MATISSE 51**

d.2) Sentimento da finalização da obra

Após o sentimento no trabalho artístico dá-se o sentimento após a obra: sentimento idêntico ao de realização pessoal, reúne também as características de libertação relativamente a um peso que consistia na resolução de determinadas questões de pensamento, hesitação ou problema. Na origem esteve um sentimento para a arte, cuja inspiração de determinada ideia, ao nascer, se impôs também como meta a ultrapassar. O processo emotivo e racional da criação da obra implica um objectivo, que após atingido, marca o fim do mesmo, mas significando também a concretização e resolução de um objectivo (a obra).

A finalização da obra congrega todas as tensões emotivas experimentadas ao longo do processo, resolvendo-as e dando-lhes finalmente justificação e significado. O sentimento da finalização da obra não é algo estanque, ou mesmo único para uma mesma obra. No entanto, ao surgir a primeira vez, após um processo iniciado acerca de determinada obra em questão, esse sentimento marca o nascimento da resposta que o autor procurava, registando pela positiva o caminho tomado, tornando-se ponto de localização para a ancoragem do pensamento que desembocará na solução certa. A lógica surgiu, o interior do autor harmonizou-se com o produzido na realidade exterior, o caos e a angústia suavizaram pelo efeito que a luz da resposta acertada trouxe. A partir daqui, mesmo que rectificações à obra existam, mesmo que novos sentimentos de finalização de obra surjam com essas rectificações, a saída foi encontrada, e a obra ganhou sentido ao mesmo tempo que o autor. O sentimento é de êxtase e ao mesmo tempo de pacificação interior, sentimento de tarefa cumprida, desejo realizado e fechamento de um “pequeno” ciclo na vida do autor. A obra agora existe, o seu autor reafirmou a sua existência sensível no mundo através de uma criação (7), a qual

(7) Ver referência a “ (...) declaração acerca da natureza da existência humana”, segundo R. Arnheim citado por D’Orey, Carmo –**A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.644)

implica um renascimento em vida das suas ideias, da sua identidade e da sua existência como autor (que pressupõe a afirmação de si mesmo sob a forma de obra) ratificando a sua presença após o hiato a que todo o processo “invisível” de criação o sujeitou.

Desta forma, e depois de se dar por concluída a concretização final do objecto artístico (entendido como já não necessitando de alterações), caminhamos para o “sentimento após a obra”. Fruto de si mesmo enquanto autor, o artista olha agora para a sua obra, “questionando-a” acerca da sua eficácia no que respeita à transmissão daquilo que foi inicialmente pretendido. Esse exercício implica a procura de outros pontos de vista, uma forma de desdobramento de si diante da sua criação. Novos pontos de vista implicam alterações do sentir (daí serem estes um contributo para o sentimento após a obra) no autor.

Outro contributo para esse sentimento novo prende-se com a resolução da questão pessoal implícita na necessidade de todo o processo de criação. O objectivo auto-imposto pela criação artística do autor significa que houve um problema, questão ou dilema existente inicialmente e cuja solução passaria pela concretização de uma determinada obra. Esta, ao existir acabada, torna-se símbolo da resolução interior do seu criador, mas também resolução no mundo exterior da mensagem contida, construindo uma ponte comunicativa entre o interior do seu autor e o mundo, como o sente Rothko: *“Mis cuadros actuales están comprometidos con la espina dorsal del sentimiento humano, del drama humano, en tanto lo pueda yo expresar.”* **ROTHKO (Escritos) 184.** Quer a materialização da ideia artística, quer a consciencialização da resolução interior e do confronto com o mundo exterior, são tudo fenómenos que ocorrem no autor após a existência acabada da obra. Em que medida o autor se revê na obra e de que forma a vê representada no mundo, na realidade exterior, são fenómenos motores de transformação do sentir do autor, estágio de sentir a arte designado por “sentimento após a obra”.

2)- ORIGEM DA VONTADE ARTÍSTICA

a) Motivação e retorno

“O artista aceitou o seu próprio destino de olhos abertos e não creio que deseje qualquer tipo de caridade relativamente ao sacrifício que ele próprio assumiu. A única coisa que quer é compreensão e amor por aquilo que faz, mais nada. Não haverá outras recompensas”. **ROTHKO (Realidade) 57**

Todo o ser humano ao empreender num projecto fá-lo, em princípio, possuindo uma determinação e uma crença no conteúdo desse projecto.

Como ser para outro e para os outros, o homem, quase tudo aquilo que faz é dirigido aos seus semelhantes, e essa atitude acarreta consigo um sentimento de necessidade de reconhecimento pelo trabalho realizado, retorno e reconhecimento esse que se reveste das mais variadas formas, desde o financeiro, o social, a gratidão, a admiração, etc. Desse retorno, afectivo ou material, depende muito o empenhamento do indivíduo em qualquer projecto, dir-se-ia mesmo que, na maioria dos casos, é crucial para o investimento pessoal, para o despoletar da vontade própria.

Exceptuando algumas situações, o homem encontra sentimento de prazer no próprio trabalho (em que o retorno é obtido ao longo do desenrolar da sua actividade), e este acaba por ser ele mesmo a recompensa. A realização pessoal no exercício de determinada actividade, contrasta com a saturação que a maior parte dos homens sente sob trabalhos desencorajadores, e culmina com uma entrega pessoal, por vezes incontrolável, a essa mesma actividade, como no caso de Gauguin, afirmando que: *“A minha mulher, a minha família, toda a gente me atira à cara esta má pintura. Mas as faculdades de um homem não servem para duas coisas e eu só posso fazer uma, que é pintar. O resto faz de mim um embrutecido.”* **GAUGUIN 6**

A expectativa de retorno, afectivo ou material, está presente em tudo aquilo que o homem se predispõe fazer, como se o grau de retorno condicionasse a dedicação a determinada actividade. Dedicação pura, com o retorno em si mesmo, voltamos a encontrar na prática da pintura por parte de Delacroix, que pergunta *“Como é que se pode explicar que nunca me aborreça quando tenho um pincel na mão, e sinto que se tivesse forças para isso só deixaria de pintar para comer e dormir?”* **DELACROIX 105**

Observando o funcionamento da sociedade, deparamo-nos com a principal forma de recompensa de trabalho. A expectativa de retorno material rapidamente toma o lugar de primazia em detrimento do retorno afectivo/empático, quando o projecto em que o homem se empenha se torna extenso no tempo e/ou está inserido na estrutura social e económica. A extensão de serviços pagos disponíveis é tão grande como quase toda a quantidade de necessidades possíveis que um ser humano pode ter. Devido a esse motivo, a produção artística para ser autêntica deveria ser produzida por um artista que “ (...) *por não ser um profissional e não ter remuneração pelas suas actividades, somente produzirá arte quando sentir uma necessidade interior irreprimível.* (...) **TOLSTOI 257**, salvaguardando-se esta como única forma de preservar o conteúdo “poético” das obras.

O emprego da vontade empreendedora como força de trabalho, no tecido social de serviços pagos revela-se ser (é) a única forma que o indivíduo tem de receber um retorno com o mesmo código de utilização que lhe irá permitir obter aquilo de que necessita. Desta forma, o seu trabalho é recompensado com a mesma espécie de retorno que todos os outros, permitindo assim que esta perspectiva do trabalho transforme a actividade artística, e por consequência os objectos artísticos, em mais uma coisa transaccionável, cuja consequência directa é ter a sua função principal totalmente dependente do valor padronizado pelo código de utilização igual a todos os outros bens e serviços, colocando o problema do retorno compensatório na mesma esfera utilitária e economicista dos restantes bens e serviços existentes. Para que o retorno da actividade artística não perca o centro no intercâmbio puramente “poético” seria necessário que se tornasse real o seguinte ideal afirmado por Tolstoi: “ (...) *a arte do futuro não será produzida por artistas profissionais que são remunerados e que não se ocupam com nada mais além disso. A arte do futuro será produzida por todos, que se ocuparão dela quando sentirem necessidade dessa actividade.* (...) **TOLSTOI 252**, pois só assim se garante que a obra tenha surgido unicamente porque o contexto onde ela ocorreu se deveu ao cumprimento da situação em que “ (...) *o artista deve experimentar uma necessidade íntima de expressar o sentimento que transmite.* (...) **TOLSTOI 203**

b) Condensação de sensações

Na origem da vontade em realizar um trabalho como o da pintura, cuja recompensa se baseia essencialmente na própria pintura, estão premissas cujo enraizamento no ser despoletaram o impulso artístico. Essa origem baseia-se num querer “ (...) *atingir esse estado de Condensação de sensações que faz o quadro.*” **MATISSE 35** e que dará à posteriori origem a um quadro. Trata-se de uma captação das coisas do exterior por parte do artista, que afirma que “(...) *a sensação vem primeiro e em seguida a ideia.*” **MATISSE 85**, sensação a qual fica registada de forma pura e independente dos sentimentos, ideias ou racionalização. Constituirá isso o âmago utilitário às posteriores conceptualizações ocorridas na alma artística. Com efeito, em conversas com Georges Raillard, Miró corrobora a afirmação deste de que “*No ponto de partida, não temos nem reflexão intelectual, nem sentimentos, nem emoções, somente a energia que atravessa o seu corpo.*” **MIRÓ 37**. Muitas vezes o próprio artista não se apercebe das sensações ou emoções em estado puro, porque a rápida consciencialização produz um processamento interpretativo através da imaginação, ou mesmo da racionalização, cuja imediatez pode ocultar a sensação primeira. No entanto, nas palavras de Delacroix, isso torna-se verificável ao confessar o seguinte: “*Na minha infância e juventude não só tinha uma imaginação tão grande como a que tenho hoje, como os objectos, sem me surpreenderem mais, me causavam impressões mais profundas ou arrebatamentos sem par(...)*” **DELACROIX 140**

c) Causas

Mas as sensações puras, por si só, não dão origem à vontade artística. E, para além de outros processos internos de processamento, existem causas exteriores que interferem e alteram os critérios de processamento e interpretação das sensações, causas exteriores essas, elas próprias, transmissoras de novas sensações. O eterno interesse do artista pela alma humana, através da sua sensibilidade, leva-o a consciencializar e interiorizar o drama humano em cada detalhe, a cada episódio/acometimento vivido ou conhecido. Todas essas causas externas consistem em lenha para alimentar a combustão interna das sensações e emoções do artista, turbilhão sem o qual não existiria causa para despoletar a vontade artística; como refere Miró, “*Um choque só faz bem, obriga as pessoas a reagirem (...) o que me interessa é uma revolução permanente.*” **MIRÓ 23**

Como afirmava Tolstoi, “ (...) é arte se um homem, tendo experimentado na realidade ou em imaginação o horror do sofrimento ou a delícia do prazer, expressa esses sentimentos sobre a tela ou no mármore de tal maneira que outros sejam contagiados por eles. (...) **TOLSTOI 75**, e a arte que nasceu desta vontade artística resultou da formação de novos conceitos da realidade, por parte do artista, inspirado em factos “concretos” que aconteceram em seu redor. Neste sentido, pode-se afirmar que o resultado não é uma visão particular pura, mas uma visão participada em comunhão com o real. Tapiés vai ainda mais longe ao afirmar. “Na origem da vocação artística encontramos sempre o sofrimento vivido de uma forte experiência (...). A verdade é que de repente por causa desta experiência apercebemo-nos que se está formando à nossa frente uma nova realidade. (...) E nasce uma contradição insuportável, um grave conflito (...). Impõe-se então um reajustamento e aqui começa a nossa acção. Para a vocação não pode haver nenhum outro porquê.” **TÀPIES 28**

Experiências dolorosas pessoais, vivências políticas, sociais ou crises dos mais diversos géneros, podem ser causas de indignação e, por isso, levar à motivação de criação artística. A arte é, muitas vezes, a resposta individual de um homem particular e único como reacção, protesto e recusa, procurando a obra ser uma nova proposta (8).

d) Impulso interior

Seja a condensação de sensações motivada por causas dramáticas ou felizes, o facto é que a sua existência no artista despoleta uma reacção, surgindo algo importante que importa “dizer” e que acabará projectado na obra de arte: tratar-se de um impulso profundo. “O artista (...) projecta como que uma substância psíquica no material. Esta projecção é o essencial. O que conta, com efeito, é esta espécie de electricidade, algo

(8) Os seguintes excertos de textos, de livros de edição de autor, manifestam a discordância dos artistas relativamente a algumas características da sociedade contemporânea:

“O desenvolvimento da economia capitalista, (...), iria promover, indirectamente, mas de forma inexorável, a desvalorização do indivíduo, ao aliená-lo na mercadoria. (...) a realização espiritual do homem passaria para último plano, a quantidade tomaria a preponderância sobre a qualidade.” **L.FREITAS 58**

“A incompatibilidade da mundividência só é ultrapassada através da conversão racional do indivíduo, despojado do seu interior natural autêntico, substituído pela racionalidade funcional.”, Legatheaux, F., **Anonymous performance**, (pag.18).

de profundo, uma qualidade humana (não digo sobre-humana), uma coisa importante que se tem de dizer e que é projectada na obra de arte. Há que respeitar os nossos impulsos profundos.”TÀPIES 47

Para o artista, as suas certezas são interiores e o impulso deve corresponder a uma exigência interior, ao ponto da produção da obra que se segue não ser uma escolha mas uma imposição do impulso interior artístico (9). *Miró* descreve a presença em si de tal impulso da seguinte forma: “*O que me interessa é não desperdiçar este ímpeto que me anima; não posso parar. Sinto-me cada vez mais atraído por isto, é uma coisa mágica.”MIRÓ 30*

A presença deste ímpeto, deste impulso interior é condição essencial para que o Artista experimente uma necessidade íntima de expressar o sentimento que transmitirá. Quanto mais forte for a força com que o artista experimente os sentimentos que transmite, mais particular se torna o sentimento transmitido. E quanto mais força e particularidade existir neste impulso interior, maior será a sinceridade à posteriori na obra, sinceridade essa que o artista sente e fará sentir no observador externo cujo grau de contágio é directamente proporcional ao grau de sinceridade da obra, fruto da grande autenticidade do impulso artístico. “ (...) *A causa do aparecimento da Arte genuína é uma necessidade interna de expressar um sentimento guardado (...) a causa da arte forjada é mercenária (...)*” **TOLSTOI 247** .

Kandinsky referia-se ao facto de o artista, para ascender à arte verdadeiramente pura, precisar de possuir aquilo que designou por “princípio da necessidade interior”. Este princípio, segundo o autor, composto por três necessidades místicas, tendo como primeira que “*cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio (Elemento da Personalidade) ” KANDINSKY 73* e acrescenta ainda “(...) *o efeito da necessidade interior, e portanto o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objectivo no temporal-subjectivo. Digamos que é a conquista do subjectivo através do objectivo.*”, dizendo que “*Do ponto de vista da necessidade interior (...) o artista pode utilizar qualquer forma para se exprimir.*” **KANDINSKY 75** concluindo que “*todos os processos são sacrílegos, se não justificados pela necessidade*

(9) “(...) *si le développement individuel est subordonné à l’orientation de l’ensemble, si la voie choisie par l’individu doit être choisie, le kunstwollen alors, mobile premier du changement, peut difficilement être un acte de libre vouloir et nous arrivons à la conclusion qu’il y a un “devoir”, une nécessité dans ce Wollen.*”, in Riegl, Alois – **Grammaire historique des arts plastiques** (Volonte artistique et vision du monde), (Pág.XVII).

interior”. **KANDINSKY 76**

No fundo, o impulso interior artístico (e por mais “poético” que seja este tipo de sentimento), é essencialmente algo que existe para satisfazer no homem uma real necessidade biológica de auto-expressão, da qual a arte revelou ser a forma de linguagem para canalizar esse ímpeto. *“La satisfacción del impulso creativo es una necesidad básica y biológica, esencial para la salud del individuo”* **ROTHKO (Escritos) 60**

e) **Alma Artística e Talento**

Apesar do carácter orgânico e físico que envolve o fenómeno do impulso interior, ele contém também uma grande componente metafísica. Aquilo que os termos “um não sei quê”; “algo mágico”; “exigência interior” ou “ímpeto artístico” procuram designar, é a dimensão metafísica que anima o fenómeno físico que é o impulso. Esta dimensão acerca da qual só sabemos da sua existência devido às suas manifestações, tais como a ocorrência do impulso, a verificação em obra, o texto descritivo ou a palavra, é a dimensão que estabelece ligação às ideias, participando da alma artística e completando a definição de talento.

Segundo Schelling, citado por Tolstoi “ (...) a arte é o produto ou consequência de uma visão do mundo na qual o sujeito se torna o seu próprio objecto, ou o objecto em si no seu próprio sujeito (...) E a principal característica da obra de arte é a infinitude inconsciente. A arte é a união do subjectivo com o objectivo, de natureza e razão, do inconsciente com o consciente. (...). **TOLSTOI 47**; “ (...) O belo não é produzido pelo artista, pelo seu próprio conhecimento ou vontade, mas pela ideia da própria beleza. (...) **TOLSTOI 48**, o que significa que o desígnio oculto contido no impulso artístico impõe-se de tal forma que o artista não tem opção ou racionalidade, sendo obrigado a seguir o instinto que, no seu conjunto, caracteriza o talento artístico, descobrindo instintivamente a maneira de conseguir exprimir as ideias. De facto, conforme afirma Delacroix: *“Os talentos natos descobrem instintivamente a maneira de conseguir exprimir as suas ideias; neles existe uma amálgama de impulsos espontâneos e de aproximações, através dos quais a ideia acaba por transparecer (...)* **DELACROIX 165**

A procura em identificar talento ou alma artística pura, não tem como objectivo justificar qualquer espécie de presença sobrenatural, mágica ou divina, mas sim tentar

achar os contornos que definam o melhor possível o que está na origem da verdadeira obra de arte e que nasce misteriosamente. Não sendo de ordem divina, também não é certamente apenas biológica. Esse é o sentido da busca e a razão de afirmar que, neste contexto, acerca da alma artística verdadeira, Kandinsky afirmou, “*A alma do artista, se está verdadeiramente viva, não tem necessidade de pensamentos racionais nem de teorias.*” **KANDINSKY 116.** A exclusão da presença de qualquer forma de pensamento racional mantém-se quanto à identificação pura do impulso, mesmo quando acontece no artista o propósito de comunicar aos outros determinado sentimento que ele experimentou no passado. Pode ser racional a vontade de invocar dentro de si (10) novamente o impulso que conduzirá a certos sinais exteriores mas, para isso, ele sabe que terá de se preparar para estar novamente “virgem” nesse aspecto, porque a manifestação da alma artística, para recuperar a sinceridade instintiva que outrora lhe surgiu sob a forma de ímpeto ou impulso, precisa de voltar a condensar em si as sensações necessárias para que ocorra a reacção única e particular que antecede o impulso. A extrema unicidade e particularidade desta gestação manifesta-se à posteriori na irrepetibilidade formal ou conceptual de um mesmo tema ou assunto. Se assim não fosse, estaríamos não na presença de uma verdadeira obra de arte, mas sim de uma mera cópia de outra obra (do mesmo autor neste caso). “ (...) *As obras de arte são o longo, desesperado e maravilhoso gerúndio de uma consciência que se busca: produção do ser, fazendo-se para ser e sendo no fazer-se.*” **L. FREITAS (cita Klee) 143**

f) A Liberdade como Condição

“*Porque arte verdadeira é a mais elevada liberdade e a arte não pode anunciar outra coisa senão essa máxima liberdade; não pode dar lugar a ordens, a decretos, em suma, não pode dar expressão a nenhum objectivo extra artístico.*” **WAGNER 45**

Seja numa situação de reinvocar ou de pela primeira vez se manifestar, o impulso da vontade artística necessita de uma condição essencial para se realizar e, essa condição é a liberdade. Ela projecta-se na obra realizada, transmite-se aos outros, dando às pessoas mais liberdade (de espírito): “*Tenho a impressão de que demos (Miró e a sua geração) às pessoas mais liberdade (...) a liberdade de espírito.*” **MIRÓ 58.**

.....
(10) Ver Stanislavski, Konstantin – **A preparação do actor**, Lisboa, Arcádia editora, Colecção Teatro 2, Cap. 12, os motores da vida psíquica, (pág. 304/5).

Para que haja autenticidade no impulso, este tem de ser sentido com profunda particularidade, fruto de uma exigência interior em relação às sensações íntimas condensadas. Esta situação não deve ser nem balizada nem perturbada por referentes que não a situação de interioridade da alma artística: assim, “(...) *a liberdade é, de facto, a impossibilidade de seguir a via trilhada por toda a gente; a liberdade consiste em seguir o caminho que as qualidades pessoais levam a tomar.*” **MATISSE 102/3.**

A liberdade torna-se indispensável para se dar curso ao impulso dinâmico que a procura implica. Procura essa, gerada pela vontade criativa. Essa procura traça, com originalidade, um caminho que é “deliberadamente” escolhido através do esforço imposto pelas qualidades pessoais (11). O caminho é moldado pela vontade (artística), a qual deve apenas responder à necessidade interior. Outra forma de confirmar o quanto a liberdade é decisiva para a expressão obtida a partir do impulso artístico, é observar a partir dos resultados finais as consequências da actividade da alma artística. A observação do resultado, em obra, da prática da criatividade em liberdade funciona como que partindo do fim para o princípio, ou seja, do exterior para o interior, o que neste caso significa tomar como ponto de partida as obras e só depois dar atenção ao que lhes deu origem.

Ao procurar encontrar na obra artística características que lhe são próprias, independentemente daquilo que a difere relativamente a todos os outros objectos fabricados pelo homem (nomeadamente em questões relativas ao objectivo e à funcionalidade), deparamo-nos com situações cuja liberdade de espírito evocada revela o espírito do seu criador. Na presença de arte autêntica estamos diante da expressão de um interior criador que se exercitou artística e criativamente em liberdade

g) Perda de vontade artística

Do seguinte excerto ressalta o estado de dúvida e da problemática do sentimento que acontece ao surgir a dúvida de se ser artista: “*Que resta ao artista? (...) Quanto ao*

.....
(11) “*Si les derniers romains construisaient, peignaient et sculptaient différemment, ce n'est pas parce qu'ils ne pouvaient faire mieux, mais parce qu'ils recherchaient quelque chose de radicalement différent. Dans cet effort dynamique, dans cette visée d'un but bien défini, réside un élément de vouloir, d'intention délibérée, et c'est cela qui est sous-entendu dans la notion de Kunst-Wollen.*”, in Riegl, Alois – **Grammaire historique des arts plastiques** (Volonte artistique et vision du monde), Paris, ed. Kincksieck; 1978, Traduit par Eliane Kaufholz (Pág.XVI).

seu “mundo interior”(...) foi reclamado por um racionalismo superficial que facilmente degenera em cepticismo (...). Do fundo do seu “foro interior” já não conseguem subir à tona da consciência essas imagens simbólicas, luminosas (...). **L. FREITAS 37**

Do turbilhão em que entram na alma artística as interpretações sensíveis da vida, nasce uma intensidade interior em ebulição. Ao contrário da criação das obras de arte, a condensação de sensações recolhidas da realidade pela alma artística, são um acumular infinito e em permanente combustão. Este é o amálgama intenso que compõe a fornalha da criatividade. As características da pessoa criativa, do talento e da alma artística transformam as experiências vividas, as percepções recolhidas e as ideias formuladas numa fonte de energia para a produção artística. Mas, a produção de obras de arte não é permanente, porque em princípio o artista apenas “ (...) produzirá arte somente quando sentir uma necessidade interior irreprímível (...)” **TOLSTOI 257**. No entanto, na maioria dos casos, esta necessidade de concretização irreprímível de obras não acompanha o excesso de armazenamento de “matéria-prima” retirada da vida.

O peso do carácter nobre e elevado produzido por raras obras de arte, faz do talento que as produz uma categoria de personalidade de elevado reconhecimento ético. Esta atitude reveste-se de um carácter de missão quase divina ao produzir para a humanidade obras que reflectem questões relacionadas com o drama humano, implicando por parte do artista uma dedicação e um empenho “sacralizado”, como testemunha Vieira da Silva afirmando que “*Faço o que posso, ponho tudo quanto tenho no meu trabalho (...) ...não sei se a minha alma: o meu espírito, o meu cansaço, o meu tempo.*” **V. SILVA 107**. Mas se este estágio de produção não é contínuo, os hiatos entre o nascimento dessas obras (e podem ser extensos) não estão muitas vezes na mão da vontade do artista (Matisse respondeu à pergunta “que fazer se nem sempre se tem uma emoção?” o seguinte: “(...) *nesse caso não se pinta.*” **MATISSE 89**) mas sim nas tais manifestações incertas e não racionais do impulso artístico da alma talentosa. Esta questão, aliada a conjunturas adversas, “ (...) *força o artista à necessidade de remodelar as estruturas do seu pensamento, a procurar módulos de nova universalidade (...). Um tal esforço de adaptação a uma realidade que se torna, dia a dia, mais complexa (...)*” **L. FREITAS 50** podendo levar o artista a sentir-se perdido, caso a adaptação não se concretize. Vazio, o artista sem a chama que lhe anima o corpo (manifestação da alma artística) sente-se expropriado do estatuto ético ou social e cultural que outrora fizeram dele algo diferente do resto dos homens. Para sua infelicidade, o impulso tornou-se ausente mas a percepção sensível da realidade mantém

a sua actividade “recolectora” em funcionamento. Dado o carácter não-racional do fenómeno “alma artística”, dada a natureza de revolta e indignação que caracterizam parte da vontade artística (e que fazem parte do impulso artístico), a ausência de possibilidade em se expressar pode conduzir a que o artista proceda em sentido inverso à sua natureza primordial e demonstração do talento, procurando manifestar-se em situações exactamente opostas, perdendo o seu rumo natural como o provam as palavras de Miró: *“Se não trabalho, perco o equilíbrio, fico com ideias negras, desanimo. O trabalho é necessário para o meu equilíbrio moral.”***MIRÓ 58**. Grosso modo equivale a dizer que, se as condensações de sensações e criatividade não são consumidas pela criação de obras “divinas”, então serão consumidas por obras “infernais”, as quais se podem caracterizar por comportamentos auto-destrutivos ou marginais: alguns artistas constroem mesmo aqui o seu lugar. Não é por acaso que Vieira da Silva em carta a Mário Cesariny (10-10-1966) afirma que: *”Ando tão metida dentro das telas que fora fico inútil e completamente estúpida”*(12)

3) TRAJECTO DO OBJECTIVO ARTÍSTICO

“Gostava de identificar a minha alma com a alma de um outro”

DELACROIX (62)

a) Origem do Objectivo Artístico

“Cada homem é um projecto” (La Fura Dels Baus), significa que cada indivíduo possui, além do determinismo biológico vital, um embrião de uma espécie de predisposição para estabelecer objectivos de ordem racional (ou sensível), que implicam conceptualização. Empreender algo significa levar por diante determinada ideia ou projecto, o qual, através da sua consolidação, atingirá determinado objectivo.

Acontece, por vezes, a muitos indivíduos demasiado envolvidos num projecto pessoal, ficarem durante anos absorvidos por ele, ao ponto de não se aperceberem como a vida acompanhou silenciosamente o desenrolar do tempo que o projecto demorou a concretizar. Dadas estas circunstâncias, de que forma se pode equacionar o problema de

(12) - Nunes, Maria Leonor **“Cem anos de Vieira da Silva – Cartas inéditas** (carta a M. Cesariny, 10-10-1966)”, JL- Jornal de Letras (suplemento), Junho de 2008, N°983, pág.17

fazer arte? Para quê e qual o seu objectivo?

Importa de novo olhar o problema a partir do ponto de vista de quem faz arte, ou seja, o artista. No caso do artista, qual é então o seu objectivo? Em que consiste o seu projecto e de que forma utiliza ele o seu tempo de vida no objectivo artístico?

b) Objectivo artístico no artista

b.1) Relativamente a si próprio

Para que o Artista cumpra o seu objectivo de dar corpo a uma nova visão do mundo que traz em si, terá necessariamente, como primeira fase, a estruturação e consolidação da base da análise artística.

O primeiro objectivo deverá ser fundir um substrato artístico a partir do qual se alcançará o objectivo final –*“É claro que o sonho do artista (...) é ainda, e sempre, o de fundir a dispersão num só corpo luminoso, conhecer-se como um todo, unir a razão que o ilumina á luz invisível que ilumina as razões(...)”* **L. FREITAS 59** . Este poderia ser o sonho de qualquer homem se não se tratasse de uma alma artística, o que implica automaticamente procurar em que medida pode ajudar-se a si próprio e ajudar os outros a alcançar uma consciência universal. Sendo a finalidade do artista a de criar, o seu instinto deverá determinar como primeira criação a de ordenar o caos, entendendo isso como uma consolidação de forças interiores que excluam o supérfluo, pois que *“Todo aquele que mergulhar nas profundezas da sua arte, à procura de tesouros invisíveis, trabalha para elevar esta pirâmide espiritual, que alcançará o céu.”* **KANDINSKY 51**. Assim deverá ser, mas sem nunca perder a perspectiva de que esse mergulho em si se destina a regressar à posteriori à superfície, à luz da realidade dos seus semelhantes, e não transformá-lo numa fuga ao mundo real e recusa de comunicabilidade, refugiando-se na vitimização da condição de alma dilacerada e incompreendida (13). Optar pela interioridade simplesmente egocêntrica e “ideal”, desligada das vivências, significa desprezar os outros. O que o Artista procura, acima de tudo, é a expressão, e se, como respondeu *Matisse* à pergunta *“Porque Pinta?”*, *“Para traduzir as minhas emoções, os meus sentimentos e as reacções da minha sensibilidade (...)”* **MATISSE 181**, *transparece* que a genuidade do acto de pintar está em comunicar o sentido a outrem, não em retê-lo.

.....
(13) Ver Cap.I-1; a.1) – Sobre o auto-isolamento artístico, (Pág.19)

Tomar-se a si próprio, inicialmente, como objectivo artístico, implica um trabalho de longa duração porque requer o estabelecimento de uma base espiritual forte, a qual se prende menos com uma vontade racional e mais com uma maturidade geral dos sentidos e das aprendizagens. No início nada se vislumbra e navega-se num caos (daí que as pinturas dos primeiros anos de um pintor reflectam uma certa desorientação de estilos, temas, etc.). Segundo palavras de Kandinsky, *“Começa-se às ‘apalpadelas’, caminha-se ‘às cegas’. É necessário que o Pintor eduque não apenas os seus olhos mas também a sua alma(...)”***KANDINSKY 99**

A estruturação em si da alma artística terá de se autoconstruir e encontrar-se a si mesmo para se tornar um ser para a vida e para o mundo. Também a “gestação” da alma artística requer uma autoconstrução e uma consolidação em si mesma que lhe permita cumprir a sua função de se tornar uma alma para a vida artística e para o mundo. O objectivo da alma humana é a vida e o objectivo da alma artística é a arte, como o demonstra este testemunho: *“Não posso fazer política, como infelizmente quase toda a gente faz,(...).Os acontecimentos políticos são temporários: passam. A arte tem uma vida eterna.(...) o artista não tem o direito de perder o tempo precioso de que dispõe para se exprimir(...)”***MATISSE 86**. Se, como vimos no capítulo anterior, a condensação de sensações é o resultado da interiorização das coisas do exterior captadas pela alma humana (e com a participação de outros factores, transformada de amálgama fértil em impulso interior criativo), o artista tem de se conhecer bem para usar correctamente todos esses dados captados. Tomar-se a si próprio como primeiro objectivo, significa também acreditar em si próprio, estruturar-se psicologicamente o melhor que possa, na medida em que a situação ideal para uma atitude de altruísmo supostamente deverá vir de quem não está em carência. *“(...) ao artista, mais do que a ninguém, cabe tecer as fibras de um coração maior, à escala do universo, desenvolver as forças de simpatia activa, (...) cumpre-lhe promover a passagem de um estádio arcaico de reflexão individual e egoísta ao estádio superior, mais generoso e mais vasto, de uma reflexão colectiva e da apropriação das riquezas afectivas comuns.”***L. FREITAS 88**

A autoestruturação da alma artística é um segundo reencontrar-se a si próprio. Ao artista é-lhe exigido, pelo seu próprio interior, que se encontre em si mesmo com esse segundo EU que o habita. Este processo é tanto mais inevitável quanto o facto de observarmos a aparente incompatibilidade entre essa lenta gestação e o carácter impaciente de absoluto do artista. Por natureza, a alma artística é aquela que não se

satisfaz com soluções parciais, aquela que liga tudo a tudo e que, devido a essa permanente operação de re-ligar os fragmentos dispersos da realidade, necessita de símbolos e esquemas do invisível. Do surgimento destes símbolos, onde se reflectem as pulsões do inconsciente, nascem fusões entre conteúdos profundos e exigências do intelecto, partindo de “(...) *ditames de uma consciência dilacerada no aqui - agora, torturada pelas dualidades insuportáveis do mundo e, contudo, obstinadamente rigorosa.*” **L.FREITAS 145**. Fechar e guardar em si tudo isto para sempre é impossível. Tomar-se a si próprio como um fim absoluto, não seria a missão de uma alma artística. O processo de consolidação desta primeira fase do objectivo artístico é o do encontro do artista consigo mesmo, é um processo de preparação do EU artístico para se poder dar ao mundo e estruturar-se sobre si mesmo enquanto ser humano. Renega a ideia de que o homem é simplesmente um instrumento com objectivo exterior a si próprio, mas recusa também o conceito de homem que vive apenas para si. O lugar do objectivo artístico de si próprio, enquanto artista, situa-se no meio desses dois pólos do “escravo” e do “egocentrismo”. Pois “*Se o homem souber que é ele o único objectivo da sua existência, se tiver compreendido que só em comunhão com todos os outros homens pode chegar a atingir a perfeição desse objectivo (...)*” **WAGNER 91** então o homem-artista estará pronto para abraçar o objectivo artístico maior.

b.2) Relativamente ao mundo

Objectivar-se artisticamente em relação ao mundo, aos outros, parece ser então um segundo estado do objectivo artístico de um artista. No entanto nada disto é assim tão linear como aparenta. De novo se realça o facto de não se poder fazer regra da excepção, e de que o artista necessitaria de objectivar-se artisticamente a si próprio em primeiro lugar. No entanto, por vezes é através da exteriorização artística que se realiza a estruturação interna e se solidifica a alma artística.

Esta questão implica que o artista tenha interiorizado já a totalidade da realidade existente, a tenha trabalhado crítica e imaginativamente, e que esteja em controle das suas faculdades criativas para que a alma artística se possa objectivar numa visão nova e diferente do real sob a forma de proposta. Este é o motivo que leva a crer na ordem destas duas fases do objectivo artístico, já que, como afirma Rothko “(...) *es un riesgo lanzar un cuadro al mundo exterior.*” **ROTHKO (Escritos) 176**, o que implica autoconfiança e segurança acerca do conteúdo da mensagem expressa. Criar é uma

comunicação entre um ser humano e outro e não aquilo que vulgarmente se diz “eu pinto para mim mesmo”. Seria uma arte votada ao solilóquio e que demonstraria não ter saído da primeira fase do objectivo artístico. Segundo Rothko, “*Un mensaje personal implica que has pensado por ti mismo. Ello es diferente de la expresión de uno mismo. Puedes comunicar sobre ti mismo; yo prefiero comunicar una visión del mundo que no es solamente sobre mí.*” **ROTHKO (Escritos) 185**. Foi para isso que foi necessário o período de interioridade, para reagrupar e organizar as forças para a mensagem ao mundo, porque o artista deve ter algo para dizer. Se se debruçou sobre si mesmo, aprofundou-se e cultivou a sua alma, foi de forma a enriquecer o seu talento no sentido de ter algo a acrescentar, não para se manter voltado sobre si próprio a “auto-retratar-se” insistentemente. Como refere Rothko“(…) *Tem que compactar numa generalização todas as coisas exteriores (...) bem assim como o resultado das sensações concretas, com a finalidade de melhorar a conduta humana(...) a mão do artista tem de condensar todas estas experiências para o homem. Todavia, é outro o seu objectivo, pois ele tem que compactar tudo o que é subjectivo e tudo o que é objectivo com a finalidade de trazer à tona a sensualidade humana.*” **ROTHKO(Realidade) 87** . Sem esta atitude, a arte nunca seria um meio de intercâmbio humano, necessário à vida e ao bem de cada indivíduo e da humanidade, procurando uni-los num mesmo sentimento.

Existem “forças de simpatia” que pulsam no artista e que reclamam um empenhamento no tecido social. No uso das suas capacidades de objectivação artística, a alma artística pressente um novo sentido da vida que lhe permitirá experimentar a urgência de elaborar uma mensagem que, não se tratando de iluminação genial, não deixa de ser a criação que aponta em direcção a um novo sentido das coisas e da vida. Segundo Rothko, “*O sensual é o denominador comum para o qual o artista deve orientar a sua expressão*” **ROTHKO (Realidade) 166**, testemunho esse que demonstra que o artista faz arte para ser apreendida e não interiorizada exclusivamente pelo autor.

A fronteira subjacente à questão de fazer ou não fazer arte para si é pouco perceptível e facilmente dada a equívocos, já que nas palavras de Tolstoi “(…) *o grau de contágio da arte é dimensionado pelo grau de sinceridade do artista. Assim que o espectador, ouvinte ou leitor sente que o artista está contagiado por sua obra e está escrevendo, cantando ou actuando para si mesmo, e não apenas para afectar os outros, esse estado de espírito contagia o espectador(...)*”**TOLSTOI 203**. O autor aqui defende que o artista deve fazer arte para si mesmo mas na perspectiva de que o artista deve demonstrar que acredita naquilo que faz, ao ponto de poder hipoteticamente ser um

público entusiasta dessa mesma obra. Expondo aquilo que gosta de consumir, em público, é expor uma coerência extrema, que deixa transparecer honestidade intelectual e dá credibilidade à veracidade da intenção. Esta atitude é completamente diferente da do artista que faz arte unicamente para si próprio, numa atitude de não-partilha da obra de arte.

Se um artista o é verdadeiramente, transmite aos outros, através da sua obra, determinado sentimento experimentado. Se a obra funcionar como arte, o sentimento expresso pelo artista é transmitido a outros. A obra funcionar como arte significa que o seu objectivo artístico em direcção ao mundo resultou, e que o sentimento nela contido contagiou o público com a sua mundivisão. O sentimento transformado em visão do mundo do artista é, segundo Lima de Freitas a (...) *profunda coerência entre o sonho e a acção, entre o instinto e a razão, entre as vozes interiores e o gesto eficaz (...)*” **L. FREITAS 37**. Sem esta coerência o artista não é artista, não tem substância, e a “Arte” que pretende fazer torna-se inútil.

Dada essa situação, a ausência de uma visão do mundo manifesta um objectivo artístico vazio, assim como se manifestará na ausência de linguagem capaz de a descrever. Isto acontece porque a descrição de uma visão do mundo implica que esta seja intrínseca ao seu possuidor. Da mesma forma só a um artista é possível descrever uma visão artística do mundo. A visão do mundo é necessária estar presente na objectivação artística, não só porque transforma o objecto em arte, como transforma a arte em substância humana sob forma de conhecimento (14).

Para Delacroix, “*As artes não se reduzem a uma álgebra, em que a abreviação dos signos simplifique a resolução do problema; o que importa nas artes não é abreviar, mas ampliar, por todos os meios prolongar, se possível, a sensação.*” **DELACROIX 118**. O objectivo artístico (15), é levar uma visão (artística) do mundo aos outros, de forma que cada pintura ou cada desenho não sejam meros exercícios de destreza particular, mas antes um meio de expressão dos sentimentos íntimos do artista onde se formou essa visão, no sentido de penetrar no espírito do espectador. Kandinsky declara que “*A pintura é uma arte, e a arte, no seu conjunto, não é uma criação sem objectivos que se estilhaça no vazio. É uma força cuja finalidade deve desenvolver e*

(14) Ver, acerca do problema do conhecimento em Arte, Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/6), assim como nota de pé de página na Pág.86, remetendo para obra citada de Carmo D’Orey.

(15) Ver definição de Objectivo artístico na introdução, (Pág.6)

apurar a alma humana (...)”**KANDINSKY 114** – A consequência da obra de arte com visão do mundo, é a introdução de um sentimento novo da vida comum (comum ao artista e ao espectador, comum entre espectador e espectador). Para Delacroix “*A pintura é de todas as artes (...) aquela que um grande artista consegue levar mais longe, no sentido das fontes obscuras das nossas emoções mais sublimes; é graças a ela que recebemos esses abalos misteriosos que impressionam a nossa alma, sem que disso ela tenha consciência.*” **DELACROIX 184**

C) Objectivo artístico na obra

c.1) Presença do autor na Obra

*“(...)a pintura material não passa do pretexto, da ponte que une o espírito do pintor ao do espectador.”***DELACROIX 93**

Para que o objectivo artístico se concretize no mundo, isto é, que passe da alma artística para a do espectador, é necessário que o objecto artístico cumpra a sua função de mediador, e para tal o artista tem de possuir o talento adequado aos objectivos específicos que pretende alcançar. E por mais dotado que seja, o artista não pode fazer uma “qualquer coisa” onde só empregue os seus dons, que devem apenas seguir o instinto. O instinto que vem no seguimento do impulso artístico despoletado pela exigência interior da visão do mundo, tem de estar na obra, “*(...) é um facto que muitos artistas, por serem frios, se consideram clássicos; pela mesma razão há os que julgam ter ardor, só porque lhes chamam românticos. O verdadeiro ardor é o que consegue emocionar o espectador.*”**DELACROIX 43**

A alma do espectador busca o conhecimento da essência da obra e não a qualidade das coisas, por isso ela nunca pode ser satisfeita apenas com formas de aproximação ao objecto, essencialmente incertas e passíveis de refutação. O conhecimento do objecto em si implica que se passe de um modo de apreensão a outro, incessantemente, até que o objecto seja “visto” (apreendido) – e isso só é possível se houver afinidade entre a alma daquele que busca o objecto e o próprio objecto.

Assim, todas as formas de aproximação (nome, definição, imagem) carregam consigo algo que é estranho ao objecto em si mesmo, ao objecto real. O desenho, por exemplo, só pode expressar o objecto mediante participação noutras formas estranhas ao objecto

em si mesmo (linhas, pontos, cores etc.). O nome representa o objecto através de uma convenção, de uma palavra ou de um som. Portanto, toda a designação é ambígua. A própria definição padece do mesmo tipo de ambiguidade, dado que há um entrelaçamento de todo o conceito com outros conceitos. Além disso, o objecto real enquanto conhecido pela alma seria algo vislumbrado, graças a uma afinidade, num movimento contínuo, constante. O que nos reporta para a questão kantiana acerca da impossibilidade do verdadeiro conhecimento da coisa em si, visto que só temos acesso à representação do objecto enquanto imagem subjectivada.

Consciente do papel de função mediadora entre artista e ele mesmo (espectador), para que a obra o consiga “tocar”, o espectador sente que terá de haver uma qualquer espécie de reconhecimento de si mesmo nessa obra. Como ser humano, é no mais profundo dessa humanidade que o ser será tocado pela obra (16). O criador quer a objectivação artística de si na obra de forma humanizante. A sua projecção na obra reflecte o resultado da objectivação artística de si próprio e, materializando-se reflecte também a objectivação artística relativamente ao mundo. Dessa materialização em obra, sabe o criador que só acontece arte se as objectivações humanizadas do processo forem reconhecidas e assimiladas pelo espectador. A obra transporta em si as características humanas possíveis que o objecto pode conter. O objecto será tanto mais artístico quanto mais capacidade possuir de reter e retransmitir projecções oriundas do criador ao espectador. No entanto o objecto não transporta em si as características exactamente iguais às existentes no criador, enquanto ser humano. Ele transporta tudo aquilo que foi possível reter, enquanto objecto, das projecções do seu criador. E para que aconteça arte, o objecto mostra que só foi possível reter exactamente aquilo que for possível identificar, por parte do espectador. O autor/criador existe na obra sob forma de objecto artístico perceptível, não como ser humano e de identidade específica. Mesmo ao nível da transmissão, sob forma de arte, *“É preciso que o objecto actue fortemente sobre a imaginação, é preciso que o sentimento que o artista exprime através dele o torne digno de interesse; ele só diz o que o obrigam a dizer.”***MATISSE 243**

.....
(16) Segundo o conceito Kunstwollen, A.Riegl tem a convicção de que a própria impulsão estética manifesta-se da mesma maneira, em todos os domínios da arte, fazendo com que se trate de um princípio dominante e verificável nas situações artísticas. Ver Riegl, Alois – Grammaire historique des arts plastiques (Volonte artistique et vision du monde),Cit, (Pág.XIX).

c.2) Contribuição para a sociedade

“Porque, alcançado o terreno da verdade, a actividade social futura só poderá ser de natureza artística, já que é essa a única que corresponde às nobres capacidades que existem em cada homem.” **WAGNER 110**

Se a visão do mundo do autor contagiou a alma humana através do objecto, e com isso uniu, de certa forma, vários indivíduos que partilharam semelhantes sentimentos enquanto espectadores, é porque a arte consegue unir todos numa espécie de consciência colectiva, numa forma particular de conhecimento com semelhanças a uma religiosidade, através da qual se poderia, inclusivamente, reduzir o individualismo (17).

Na sua objectivação artística máxima, o Artista idealiza a obra que deverá possuir qualidades, fazendo com que seja escolhida entre a arte em geral espalhada pela humanidade. E é objectivação artística máxima porque, em última instância, é à humanidade que a obra se destina; de facto, *“ No se Pinta para estudantes de diseño ni para historiadores sino para seres humanos, y la reacción en términos humanos es lo único que satisface realmente al artista.”* **ROTHKO (Escritos) 121.**

Esta afirmação demonstra que as obras de arte funcionam como respostas humanas às necessidades humanas. Às questões que o artista coloca e, que são também as que a humanidade coloca, a pintura irá no sentido de satisfazer essas necessidades humanas. Daí que, em princípio, a objectivação artística do artista consista, não na transmissão de sentimentos que apenas sejam acessíveis a alguns, mas que procure responder às necessidades existenciais das pessoas do seu tempo. Na contribuição artística social, colocando a arte ao “serviço” da sociedade (revestindo uma certa religiosidade) o artista reflectirá no objectivo artístico o maior número possível de acepções contributivas humanistas.

Paul Valéry, citado por Lima de Freitas, definia assim a “Grande Arte”: “(...) é simplesmente a arte que exige que todas as faculdades de um homem nela se empreguem, e cujas obras são tais, que todas as faculdades de um outro sejam invocadas e devam interessar-se a compreendê-las” **L.FREITAS 100/1.** É nesta confluência

.....
(17) Acerca da realidade social do ser individualista, “(...)em que o encontro do homem com o homem se faz essencialmente sob o signo da indiferença.”, Ver Lipovetsky, Gilles – **A era do vazio** (ensaio sobre o individualismo contemporâneo), Relógio D’Água (Antropos), Lisboa, 1ª edição, 1989, (Pág. 180/1)

máxima de interesses que o objectivo artístico deve incidir. Para chegar aos outros, o artista tem de consciencializar acerca de que grandes questões os outros se questionam, e quais as necessidades que mais afectam a humanidade. A “religiosidade” existente no objectivo artístico das obras, nada mais é do que a procura de preencher as lacunas (espirituais) da alma humana. A respeito da sua pintura, Matisse afirma “*É ela (a figura) que melhor me permite exprimir o sentimento, por assim dizer religioso, que possuo da vida.*” **MATISSE 40** revelando a procura de comunhão com o espectador, previamente existente no seu objectivo artístico, para o qual o caminho prático é exercido com o mecanismo de intencionalidade que tanto tem de simples como de grandioso: “*Um ínfimo pormenor pode revelar-nos um grande mecanismo, um mecanismo essencial de vida.*” **MATISSE 248**, e através desta objectivação, vai preencher uma lacuna, em forma de revelação artística. Este pequeno exemplo isolado retrata bem como a alma artística consegue objectivar o talento ao serviço de uma visão humanista, procurando revelar a vida através da prática pictórica, conceito acerca do qual se pode retirar a ideia de que compete à arte conhecer e assinalar impulsos sociais na vida, detectá-los e indicar a verdadeira direcção a seguir.

No entanto, as concretizações práticas e revolucionárias do melhoramento das sociedades está fora do campo da arte, a qual, sob esse ponto de vista, considera a criação artística como uma espécie de produção do improvável.

c.3) A contribuição social que perdurou

A verificação da eficácia do objectivo artístico social da obra, é tanto mais positiva quanto mais tempo durar enquanto mensagem/obra implantada na sociedade a que se destina, nomeadamente nas artes plásticas.

Porque nos comovem ainda hoje, homens do séc. XXI, obras de arte da Antiga Grécia, do Renascimento ou do Surrealismo? Como consegue o objectivo artístico manter-se inalterável (salvo algumas contingências) e atravessar sociedades tão diferentes daquelas em que foi concebido? Para que isso aconteça a obra tem que ter impacte, sem o qual não há arte. A fruição social da arte implica que a alma dos indivíduos seja tocada pela alma artística, pela visão do mundo contida no objectivo artístico da obra (“*La apreciación del arte consiste en un matrimonio de mentes.*” **ROTHKO (Escritos) 69**).

Se o objectivo da obra é representar o tema e as associações que suscita, duas coisas aqui se tornam essenciais para que a obra perdure socialmente: em primeiro lugar, o conteúdo temático coincidir com os conteúdos universais que importam e se incluem nos grandes temas da alma humana e, em segundo lugar, a “clareza” na expressão de tais conteúdos, da qual dependerá o contágio dos mesmos aos espectadores. Ao encontrar-se a consciência do autor com a do espectador, existe um objectivo artístico em semear uma mensagem, que possui idealmente em potência não só a capacidade de se instalar, espalhar e perdurar no tempo, como também a de representar aquilo que o espectador pensava e sentia há muito, mas só agora encontrou expressão para tal, através da manifestação da alma do artista (espécie de consciência social): nas palavras de Rothko *“Sólo me importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragédia, el éxtasis, la fatalidad...y el que mucha gente se ponga a llorar ante mis quadros prueba que soy capaz de comunicar tales emociones.”***ROTHKO (Escritos)177**

No entanto, a clareza da expressão em pintura não tem o mesmo significado que, por exemplo, em literatura. A pintura estabelece um elo de ligação entre o seu conteúdo e a alma do espectador. Assim, *“(...) na pintura, (...),é feita uma clara distinção entre o que é finito e o que é infinito – o que a alma descobre nos objectos que apenas impressionam os sentidos, mas que a perturba interiormente.”* **DELACROIX 55**, daí que muitas vezes o valor intemporal de um quadro resida no indefinível, naquilo que escapa à precisão, naquilo que faz com que eternamente uma alma tenha de acrescentar “coisas” às cores e às linhas concebidas por outra alma. A capacidade que uma obra tem de perdurar (ou não) no tempo, reside na potencialidade do sentido que gera, independentemente da metáfora ou alusão representada de si no espectador. Se acontecer, ao estar a gerar sentido, a presença da pintura resistir, acaba por nunca ocorrer a sua total invisibilidade, ou esquecimento, prevalecendo uma intermitência de vida, morte e nova ressurreição da própria pintura, perpetuando-se assim uma luta entre a metáfora e o sentido da obra.

O tempo, sustento interminável de tal intermitência, torna-se a base de uma espécie do latejar vital da obra. Para que isso perdure será necessário que tudo o que seja acessório desapareça para que apenas o essencial, possa ser completado pelo espectador *“As formas temporais são portanto soltas para que este (o artista) se possa exprimir com mais clareza. As formas naturais criam limites que, em muitos casos, constituem verdadeiros obstáculos para esta expressão. Daí que sejam postas de lado, e que o seu espaço, deixado vago, seja preenchido pelo objectivo da forma.”***KANDINSKY 109.**

Neste excerto, o pintor expressa bem a sua preocupação em chegar àquilo que ele considera intemporal na obra, bem como a necessidade de eliminar o supérfluo.

E porque todo este processo de germinação é lento, a implementação da contribuição social do objectivo artístico da obra só acontece algum tempo após a concepção artística. Daí que, apesar de os artistas existirem para traduzir os acontecimentos do seu tempo, estes serem vulgarmente acusados de o fazerem com sinais que não são legíveis para todos, demonstrando ser esse também um sentimento sentido pelo próprio artista; como diz Matisse “*Mas sei que só muito mais tarde se aperceberão bem de quanto o que faço hoje estava de acordo com o futuro.*”**MATISSE 248**, assim como fica demonstrado na afirmação de que “*Os artistas foram feitos para traduzir os acontecimentos do seu tempo, mas fazem-no com sinais que não são legíveis para todos.*”**MATISSE 248**.

Na base desta contribuição artística (incerta) para o futuro, da qual a sociedade beneficiará em alguns casos, está uma entrega tantas vezes sem limites e sem certezas de nada, acerca da qual a sociedade só tem conhecimento quando esse objectivo perdurou no tempo. Isto porque apenas nos casos em que a entrega e o sacrifício deram frutos, vem à luz a forma como tal foi feito. De facto, como afirma Matisse “*Desejo que a sobrevivência através das minhas obras (...) se realize.*”**MATISSE 30**, afirmação esta que revela consciência relativamente à dessincronia temporal entre a concretização e o efeito social da obra, tantas vezes existente e mesmo consciente na mente dos criadores.

4) Origem da criação artística

a) Características da alma criadora

“ (...) porque via para lá de todas as coisas estreitas.” **MIRÓ 16**

Na base da existência de qualquer obra de arte está a criatividade humana, acontecendo esta devido à faculdade da utilização da inteligência que o homem possui.(18). A inteligência criativa gera originalidade porque é capaz de ter ideias próprias e criar imagens e situações inéditas. Para além da originalidade, a pessoa criativa tem tendência a tornar-se persistente, independente, auto-confiante, intuitiva, sensível e atenta. “*O artista deve ser cego para as formas ‘reconhecidas’ ou ‘não reconhecidas’, surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Os seus olhos devem abrir-se para a vida interior, e os seus ouvidos estar atentos à voz da necessidade interior. Só então se poderá servir impunemente de todos os processos, mesmo dos interditos (...). Todos os processos são sagrados se são interiormente necessários*”... “*É a intuição que dá a vida à criação. Agindo sobre a sensibilidade, a arte só pode agir através dela.*” **KANDINSKY 76** (19). Salvo raras exceções, a arte é a actividade humana onde, pelas suas características próprias, se reúne um maior número de pessoas criativas, dado que é uma actividade onde quase sempre a criatividade tem o fim em si mesma. Esta vantagem, ao nível da criatividade, permite que os indivíduos com um perfil psíquico criativo, possam exercê-lo em pleno, sem estarem obrigados a submeter essa sua criatividade ao serviço de uma qualquer outra função específica noutra área de trabalho. Essa liberdade é intrínseca à criatividade(20). E a criatividade cria espaços livres. Pode deduzir-se que não são as pessoas mais criativas que se dirigem ao campo da arte,

(18) “*Aquilo a que chamamos inteligência é, antes de mais, a capacidade que a inteligência tem de criar-se a si própria*”, Marina, José António – **Teoria da Inteligência Criadora**, Lisboa, Caminho, 1995, (pág. 10)

(19) “*Não existe desenvolvimento da inteligência humana sem uma afirmação enérgica de subjectividade criadora. O criador selecciona a sua própria informação, dirige o olhar para a realidade e define as suas próprias metas*”, Marina, José António – **Teoria da Inteligência Criadora**, cit., (Pág. 16)

(20) “*A inteligência humana é a inteligência animal transfigurada pela liberdade. A edificação da inteligência, da liberdade e da subjectividade criadora segue caminhos paralelos. Esta actividade altera também a realidade, da qual começam a brotar possibilidades livres*”, Marina, José António – **Teoria da Inteligência Criadora**, cit., (pág. 27)

mas antes que foram essas pessoas que criaram a arte como um campo onde determinadas pessoas poderiam exercer o seu elevado nível de criatividade. Assim a arte também existe porque existe necessidade humana em exercer a criatividade num patamar superior e autónomo, relativamente àquele em que a faculdade criativa é habitualmente exercida, isto é, ao serviço da resolução de problemas práticos da vida.

No entanto, para haver criação não basta que haja uma alma vocacionada em potência, para tal é necessário que haja concepção, materialização da ideia ou projecto, tornando-se necessário que essa alma faça “prova material” de que existe. Tem de se verificar que essa alma “(...) *é capaz de organizar as suas sensações e até de voltar a elas várias vezes e em dias diferentes num mesmo estado de espírito, de continuá-las: tal implica um homem suficientemente seguro de si para impor a si próprio uma disciplina.*” **MATISSE 41** Foi, aliás, através da constatação ao longo da história da humanidade de inúmeras “provas materiais” dessa faculdade humana que se estabeleceu, definiu e caracterizou tal perfil psicológico. Como passou então a alma artística do pensamento ao acto? “*Sem sensibilidade e sem curiosidade universal, não julgo que se possa formar uma personalidade artística profunda.*” **TÀPIES 30**

A inteligência criativa, associada à imaginação, desenvolve capacidades de simbolizar e associar elementos, conseguindo transformar em estranho o que é familiar e tornar familiar tudo aquilo que é estranho. “*A imaginação do artista não se limita a representar estes ou aqueles objectos, associa-os para o fim que tem em vista: compõem quadros e imagens, formados de acordo com a sua vontade.*” **DELACROIX 46**. Desenvolve também curiosidade, da qual retira perspicazmente aquilo que poderá ser curioso aos outros, procurando por isso explorar situações novas e inabituais.

“*O artista utiliza tudo aquilo que em seu redor é capaz de alimentar a sua visão interior (...)* Enriquece-se interiormente com todas as formas de que se torna senhor e que um dia ordenará segundo um ritmo novo.” **MATISSE 330**. Aliado a tudo isto existe uma quase hiper sensibilidade ao real, às coisas da vida, o que leva muitas vezes a que a alma artística funcione quase como um barómetro das sensibilidades e necessidades exteriores (capacidade esta, extremamente útil para captar e registar, por exemplo, toda uma época que testemunhe). Apetrechada com estas características, é natural que a interiorização das diferentes vivências que a alma artística experienciou, associadas à necessidade de comunicação que todo o ser humano tem, transforme o tratamento interior de dados num turbilhão para o qual a necessidade de exteriorização ache insuficientes os canais simples e habituais do acto humano de comunicar - a

linguagem verbal. A necessidade de expressão da alma artística amplia-se porque a urgência que sente em partilhar tais sentimentos, ideias e vivências, torna-se avassaladora na medida em que toda essa riqueza informativa contida, se desdobrou em coisas diferentes que é impossível manter em segredo, “(...) *o homem insiste na criação artística para satisfazer a sua necessidade biológica de auto expressão*” **ROTHKO (Realidade) 69**. E não o consegue manter em segredo porque, como pessoa criativa e curiosa que é, ao se aperceber numa auto-análise que criou algo novo dentro de si, algo curioso e passível de constituir matéria interessante a todos os espíritos criativos e curiosos como o seu, recorre à expressão para dar forma, voz e visibilidade a tal criação. Ignorando por vezes que o excesso de subjectividade exteriorizado poderá não ser bem entendido, a alma artística ignora e arrisca a materialização da sua criação interior, porque “(...) *só nele, no que ele é de facto, (...), reside a sua verdadeira e única via para a criação autêntica.*” **L.FREITAS 109**

Por este motivo pode a humanidade usufruir das mais estranhas, belas ou bizarras explicações, não só acerca da vida, como da estranheza ou do mistério da existência, lançando muitas vezes luz sobre vários enigmas da espécie humana, abrindo inúmeras portas dos sentidos e da imaginação a quem contempla tais obras. “*A alma é a principal fonte de interesse de uma obra. É ela que arrebatava o espírito do espectador, de forma irresistível.*” **DELACROIX 47**

Para a alma artística, a necessidade de esculpir na realidade da vida aquilo que foi o resultado da combustão interior das turbulências do sentir criativo, torna-se vital. “*Há emoções em nós que nos levam a criar. O artista trabalha e chega a um estado em que produz uma explosão.*” **MATISSE 258**. Através desta necessidade forte, o simples acto de comunicar é ultrapassado, e essa superior comunicabilidade é facilmente verificável ao observar-se os resultados práticos dessa criação, que se revelam, não só nos temas, mas também nas formas, dimensões e materiais usados para tal acto de comunicação da alma artística com os seus semelhantes. O acto de criação transforma-se, por vezes, num gigantesco testemunho cristalizado no espaço e no tempo, daquilo que poderia ter sido um simples acto de comunicação, fazendo com que esse mesmo acto sobreviva ao próprio artista. Esta alquimia, de transformar uma ideia ou um acto em obra, é a única fonte que a humanidade tem, onde pode aceder à luz interior dos seus semelhantes, mesmo com uma separação de séculos.” *A actividade da arte baseia-se na capacidade que as pessoas têm de ser contagiadas pelos sentimentos de outras pessoas*” **TOLSTOI 74**. Na intenção da alma artística ao originar a criação, existe também o

desejo de uma comunicação a um nível tão íntimo que permita, por vezes, uma comunhão entre os seres humanos que ultrapassa largamente a palavra, uma comunhão não só ao nível das ideias e ensinamentos, mas também ao nível do sentir. “(...) *A arte começa quando um homem, com o propósito de comunicar aos outros um sentimento que ele experimentou certa vez, o invoca novamente dentro de si e o expressa por certos sinais exteriores.*” **TOLSTOI 74/5.**

b) Como acontece

Fruto de uma necessidade imperiosa de comunicar, aliada a toda uma experiência de vivências anteriores acumuladas, a imagem interior da ideia sentida cresce dentro do artista, tornando-se demasiado grande e intensa para ser guardada, já que “*A obra de arte genuína manifesta-se na alma do artista muito raramente. Ela é fruto de toda a sua vida anterior (...)*” **TOLSTOI 247.** Esta situação, em tudo semelhante a um “parto”, não tem retorno, pois uma vez iniciado o mecanismo da criação, segundo o artista “(...) *não somos donos da nossa produção, ela é-nos imposta.*” **MATISSE 115.** A partir do momento em que a ideia pré-concebida se tornou já ela própria objecto de uma fusão de sentimentos experimentados pelo artista, passa a juntar o sentimento para a arte com uma estranha espécie de pré-sentimento após a obra. A combustão que prepara a criação para actuar caracteriza-se por um amálgama imaginativo entre aquilo que a pré-concepção da obra faz sentir ao criador e a experiência imaginária daquilo que a fruição da mesma obra proporcionará, ao nível do sentir, quer no criador quer no espectador imaginário.

A preparação para o acto de criar é de uma “invisibilidade” total, não só em termos de função, mas também em termos de objectivação externa do ser. Na origem da prática criativa existe uma ligação fortíssima entre a existência humana, a arte e a vida, fenómenos atravessados por intensa sensação de verdade. Este estágio de pré-criação representa a obra no seu mais elevado grau de esplendor, pois ainda sem os limites impostos pela existência concreta e real da fisicalidade da obra artística no mundo, tudo está entregue aos limites da imaginação do criador, o qual chega a afirmar “(...) *tenho a minha concepção na cabeça e quero realizá-la. Posso, muitas vezes, voltar a concebê-la.*” **MATISSE 308.** Na obra pré-criada, confluem todas as expectativas, significados potenciados e funções ilimitadas. O trabalho de pré-parto criativo inspira os mais altos delírios e sensações de realização existencial do artista no mundo, “*Pois não é um*

*quadro nosso o drama entre nós próprios e a natureza, a natureza que decidimos pintar?”***MATISSE 89**, drama esse que permite, através da solução encontrada, que a imaginação e os sentimentos catapultem a alma artística para a mais avassaladora experiência que a criação pode ter, na medida em que, por enquanto, a “obra” pode ainda ser tudo aquilo que o seu criador quiser imaginar que ela é.

Por todos esses motivos, o acto criativo quando entra em actividade é muito mais intenso ao nível do ser do que outra actividade prática. *“Em verdade, a vida criadora está tão próxima da vida sexual, dos seus sofrimentos e das suas volúpias, que é preciso ver nelas duas formas de uma única necessidade, de um único prazer.”***RILKE 31**. Não é por acaso que vulgarmente se compara o acto de criação artística ao parto, ao acto de concepção de um filho ou até ao amor, no sentido da união do acto sexual ao sentimento amoroso. A analogia faz sentido para o ser humano porque existe algo de muito semelhante entre o significado destes actos, tão semelhante que é até comum dizer-se, relativamente à pintura de um artista, que os quadros são os seus filhos. Daí que o trabalho da criação seja intenso e nunca um trabalho frio, *“Calem-se portanto os que trabalham com frieza: poder-se-à imaginar o que é trabalhar sob a influência da inspiração?”***DELACROIX 67**. Como afirma o artista, *“Toda a vida me guiei pelo que fiz, não pelo que pensei.”***MATISSE 85** e, obviamente, uma obra trabalhada sob a influência da emotividade criadora, adquire características formais diferentes de uma qualquer outra obra, fruto de um trabalho prático mecânico, frio, independente da alma de quem o está a concretizar. A ligação do que é produzido ao íntimo de quem produz, quando é fruto de um acto criativo e artístico autêntico, reflecte sempre a “exaltação” da alma na obra, seja através da originalidade, seja pela força expressiva. Como testemunha o artista ao debater-se com determinada criação pictórica, na qual é “visível” a separação entre dois tipos diferentes de praxis artística, *“Nunca fui encorajado a prosseguir o desenho, pois o meu resultado não tinha vida, não tinha relação alguma com o sentimento que me tinha levado a desenhar a árvore. Em seguida, quando só punha em jogo o meu sentimento, a minha emoção, eu ficava de tal maneira preso à beleza do tronco, ao seu poder e ao seu mistério que não conseguia passar dos ramos principais. Contudo, quando não pensava desenhá-la, sentia-a totalmente.”***MATISSE 157**.

Para que o acto de criação actue eficazmente, ou seja, para que haja uma máxima proximidade entre aquilo a que o criador está a dar forma e aquilo que o criador sente em si, acerca da ideia que trabalha, contribui também, para isso, o contexto que envolve

tal acto. O exercício criativo exige a máxima entrega e concentração sobre si próprio, na mesma medida em que exige que seja reduzida ao mínimo a dependência relativamente a factores externos e não essenciais à criação, o que resulta na necessidade de liberdade (21) e de haver uma concentração de extrema subjectividade. Tudo isto porque, como diz Matisse, *“No momento de pintar não penso em nenhum outro artista, em nenhum outro espectador(...)”* **MATISSE 89** e, para que possa *“(...)criar qualquer coisa a partir da minha própria experiência. “MATISSE 117, permitindo assim que surjam “(...)desenhos tirados a partir de mim próprio.”MATISSE 179, fruto da criação alquímica que acontece quando “Escolho a minha quantidade de superfície colorida e torno-a conforme com o meu sentimento do desenho,(...)”MATISSE 243.* O acto de criação é também bidireccional, duplamente edificador, na medida em que, enquanto progride e dá forma exterior à ideia, vai-se simultaneamente alterando e desenvolvendo o sentimento da ideia da obra no íntimo do ser que cria. Este sentimento no trabalho artístico tem a função de estruturar existencialmente o ser que teve um sentimento para a arte. A ideia ganha forma no exterior, na mesma semelhança que ganha “forma” a realização existencial do ser que necessitou criar algo, tal como o relata Arpad *“(...)o meu coração, a minha cabeça, o cavalete, os pincéis, as cores, a tela trabalham em conjunto para dar vida ao quadro. Tentei dar a perceber a síntese de todos estes elementos.”***ARPAD 85.** A obra completa-se na medida em que completa o ser que a cria, numa simbiose que nada tem de pacífico *“(...) sofro bastante quando trabalho. É uma revolução permanente.”***MIRÓ 49.** Apesar disso, a relação entre acto criativo e obra criada, possui uma relatividade temporal, enquanto acontecimento, que ultrapassa em muito a duração do “parto”. Uma obra pode levar horas, meses ou anos a vir à luz, daí que os períodos de concentração do criador sobre a obra possam ser longos, mesmo que interrompidos. *“Para se poder pintar tem de haver um silêncio que dure muito, horas e horas.”***ARPAD 51** e *“(...) só a experimentação diária e o facto de estar constantemente em estado de alerta farão com que, por vezes no momento menos pensado, se produza o milagre de certos materiais (...)”***TÀPIES 32.**

Pela relação de simbiose criador-obra existente no acto criativo, assim como também pelos motivos existentes no sentimento para a arte e na necessidade de atingir o objectivo de sentimento após a obra, não restam dúvidas acerca da intensa relação entre

.....
 (21) Ver Cap.I-2-f) – A liberdade como condição, (Pág.33/34)

o artista e a arte (obra), assim como acerca da existência da obra (arte) como uma estranha forma de entidade real, que habita o artista, mesmo antes de habitar o mundo. Assim, quando a criação actua no artista, tem um duplo significado: assinala a presença de uma nova entidade em potência (obra a surgir no real) e assinala também que determinado indivíduo é artista, significando que aquela pessoa tem a particularidade de não ser unicamente uma entidade singular, mas sim alguém tendencialmente a ter uma “existência dupla”, dado que gera outra(s) entidade(s) para além de si mesmo e que em si habitam e coexistem.(22)

c) Revelação na obra

A fase final da criação é, obviamente, a obra finalizada. Tudo o que o autor procurou projectar e transmitir encontra-se sintetizado no trabalho final. Apesar disso, não se pode dizer que a síntese tenha sido um resultado totalmente fiel à intenção do criador. Ela foi a melhor possível dentro do contexto e limitações específicas das suas circunstâncias. Nem o autor consegue cem por cento de sucesso relativamente àquilo que pretendia transmitir, nem consegue cem por cento de sucesso naquilo que procurou omitir, para além de que a realidade da obra será ainda percebida por diferentes indivíduos, os quais fruirão a obra segundo diferentes níveis de perspicácia e de “cegueira” imprevisíveis por parte do autor. No entanto, a obra revela o que esteve na origem da sua criação e, “(...) segundo Schelling, a arte é o produto ou consequência de uma visão do mundo na qual o sujeito se torna o seu próprio objecto, ou o objecto mesmo no seu próprio sujeito.”**TOLSTOI 47.**

A obra é o significado concreto da forma como a imaginação resolveu um problema da vida, problema esse sentido e percebido pelo artista autor, cuja sensibilidade o detectou, e ao encontrá-lo procurou corrigi-lo em si, através da arte: “A obra de arte toma forma no encontro de um mundo exterior com um mundo interior(...)”**L. FREITAS 84/5.** Ao testemunhar a sua origem, a obra revela também o artista, transformando-se em instrumento de conhecimento, ao expor, diante dos seus semelhantes, uma existência humana, não só transfigurada, mas também cartografada e traduzida. “A verdadeira obra de arte nasce do artista (...).Separada dele, ela adquire

(22) “Aqueles que me condenam não conhecem toda a natureza de um artista. O artista não nasce só com uma cara.”, Hanson, Lawrence e Elisabeth – **Gauguin**, (pàg.167)

vida própria, converte-se numa personalidade, num sujeito independente, animado por um sopro espiritual, um sujeito vivo com existência real, um ser.”**KANDINSKY 113.**

Por mais subjectiva que seja a abordagem do criador, tratando-se de uma obra de arte, a temática é universal, facto este que implica uma cumplicidade com os seus semelhantes. Essa cumplicidade significa que a obra une autor e espectador em determinado ponto comum da existência e do conhecimento humano; daí, o espectador rever-se, envolver-se ou simplesmente questionar a abordagem a que assiste, pois que *“Um quadro é uma afirmação das ideias de real do artista, feita nos termos do seu discurso plástico.”***ROTHKO (Realidade) 82.** Essa cumplicidade pode também dar-se a outro nível, como seja o da identificação ao nível do gosto. O espectador pode sentir-se unido à obra não pela temática, ou seja, pelo conteúdo, mas pela empatia formal. No plano do gosto, ele e o artista podem estar de acordo quanto à forma artística de responder às questões, independentemente do facto de que cada um foque a sua atenção e preocupação em diferentes partes da vida. Esse facto tem a ver também com uma semelhança de sensibilidades ao real, existentes tanto no criador como no espectador.

O outro factor que liga o espectador à obra é a autenticidade que esta revela. Assim sendo, apesar de poder acontecer uma adesão à obra de uma maneira meramente formal, isso não implica que não tenha existido um reconhecimento do valor intrínseco da peça referente à questão da honestidade do compromisso entre o seu criador e a obra (23).

“Uma obra de arte autêntica aparece sempre como o casamento altamente improvável da razão e da não-razão ou, por outras palavras, como o lugar onde conflui aquilo que o homem tem de mais luminoso e aquilo que tem de mais obscuro(...)” **L. FREITAS 112.**

Este factor é tão importante para o fruidor quanto o é a temática abordada. A linha de autenticidade que perpassa a obra, não é mais do que a marca da existência humana reconhecida e validada como tal pelo espectador. Dessa identificação de autenticidade depende o objectivo inicial da peça, que ironicamente depende menos de um suporte intelectual artificial, do que de uma entrega realmente sensível à temática e à concretização da obra. *“(...)Uma obra de arte é um produto da totalidade do ser e não apenas do consciente; implica (...) a mobilização de dinamismos inconscientes.”***L. FREITAS 111.** Isso prende-se com o facto das temáticas que fazem com que uma obra seja digna de designação de verdadeira obra de arte serem de tal forma universais em termos humanos, que não dependem de muita coisa para sensibilizar os espectadores, tal

.....
(23) Ver acerca da objectivação do artista na obra, Cap.I-3;c.1)- Presença do autor na obra,(Pág.42)

como os temas religiosos não necessitam de tecnologia para se perpetuarem de geração para geração, como afirma Rilke *“Uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade: é a natureza da sua origem que a julga.” RILKE 20.* Não é raro depararmos com obras de arte feitas com materiais simples, temáticas capazes de interessar todas as camadas socioculturais, e feitas por artistas das mais diversas origens e com background cultural diversificado, da mesma forma que é *“(…) possível a uma grande clareza e argúcia do pensamento teórico corresponder uma surpreendente pobreza de obras interessantes.” L. FREITAS 112.*

II) VONTADE ARTÍSTICA FACE À VIDA

1) Busca da essência

a) Necessidade da essência

a.1) De nós mesmos

*“Os meios de comunicação do mundo moderno impedem a concentração imprescindível ao artista, o necessário isolamento, o tempo de reflexão. Os homens lutam, hoje, para encontrar um pouco de silêncio.”***ARPAD 19.**

Sabendo que algo lhe escapa acerca do entendimento universal da vida, a necessidade da busca da essência rapidamente confronta o artista com as suas limitações e com a sua finitude. Deste confronto começa a vislumbrar-se a complexidade do universo que lhe é exterior, em parte invisível, e a complexidade do seu interior. Se existe uma necessidade de busca de uma essência, no homem, ela começa pela busca da essência (23) de si mesmo, factor esse necessário ao entendimento de toda a essência universal. Foi esta busca que Gauguin procurou lá *“(…)longe desta luta Europeia que tem como objectivo o dinheiro. Lá, em Tahiti,(…) vou poder ouvir a música (….)dos impulsos do meu coração em harmonia apaixonada com os seres que me rodeiam. Enfim livre e sem preocupações de dinheiro vou poder amar, cantar e morrer.”***GAUGUIN 7.** Através da consciencialização gradual de si e do mundo, o homem amplia a visão universal e aprofunda o auto-conhecimento, percorrendo um processo bastante semelhante à forma como actua a criação artística. No entanto, agora o homem está a criar uma cosmovisão; como afirma Arpad *“Enveredámos, em busca de nós mesmos, por uma outra via, não pelo exterior, mas pelo ritmo, por uma certa visão interior.”***ARPAD 82.**

Em termos de autoconhecimento do artista, a formação de uma cosmovisão que transpareça solidez parece equilibrar-se sobre duas vertentes, em vez de apenas uma. Além da necessidade de solidificação intrínseca à estruturação existencial de si mesmo enquanto ser humano, também processa, em paralelo, a estruturação do outro EU, responsável pela geração de entidades artísticas.

(23) *“(…) consiste naquilo que o ente é na verdade. A essência verdadeira de uma coisa define-se a partir do seu ser verdadeiro, a partir da verdade do respectivo ente.”* -Heidegger, Martin – **A origem da obra de Arte**, Lisboa, edições 70, 1992, (pag.40)

A complexidade que adquire o inevitável impulso humano natural para a construção da cosmovisão pode necessitar de recorrer, instintivamente, a subterfúgios relativamente à lógica aparente. O peso que adquire, no seu interior, esta estruturação dual, pode obrigar a um esforço duplo. Sendo humanamente difícil e penoso de realizar, e não podendo abdicar da construção da sua visão do mundo enquanto artista (24), não raramente acontece ter de retirar parte da lógica e do senso comum da estruturação da cosmovisão enquanto ser humano para alimentar a outra. Nas palavras de Kandinsky *“Conscientemente ou não, os artistas obedecem ao ‘conhece-te a ti mesmo’ de Sócrates. Conscientemente ou não, dirigem-se cada vez mais para esta essência que lhes irá desencadear a criação; eles investigam-na, pesam-lhe os imponderáveis elementos.”***KANDINSKY 49.**

A visão do mundo é, no entanto, fundamental como base da origem da criação artística porque, sem uma visão do mundo no criador, não nasce a obra de arte. É a essa visão do mundo que o artista vai buscar a obra, e quanto mais sólida for, mais determinante e significativa é a obra, revelando com isso que o processo de busca da essência das coisas, bem como da autoconsciência, foi profundo e bem conseguido. Por isso *“É evidente que para ter auditório é preciso ter obtido previamente alguma autoridade, algum prestígio.(...) com a autenticidade e profundidade de pensamento demonstradas pelo criador.”***TÀPIES 137/8.**

E é nisto mesmo que consiste a necessidade de essência, uma pureza verdadeira que se sente existir, algo que está em nós e nos faz crer e necessitar atingir esse ponto de auto-conhecimento onde reside uma crença de verdade acerca da nossa existência no mundo e na vida. A questão da essência de nós mesmos ganha ainda mais importância num mundo tão repleto de ruído, superficialidade e inutilidades, factos, coisas e tempos perdidos que cobrem o mais importante na vida. De facto, *“Apesar do poder e da pomposidade que hoje domina, também é possível fazer muito com nada, ou com muito pouco; as coisas ligeiras ou modestas também podem ser profundas.”***TÀPIES 45.**

a.2) Para lá das aparências

Da absoluta necessidade de encontrar a essência de si mesmo, nasce uma maior compreensão do mundo e da vida. Desse entendimento mais universal surge a certeza de

.....
(24) Ver Cap.I-3;b.1) – Objectivo artístico no artista relativamente a si próprio, (Pág.37/8)

que, se há em si mesmo uma essência, também a haverá no mundo, na vida, no real concreto.

Com o reflexo do real exterior no seu íntimo, facto este que solidifica e personaliza a sua identidade como homem e como ser, deriva também a noção de que essa realidade é, em si, uma identidade. Essa intuição relativamente à essência do real para além das aparências significa que já existe em si uma grande interiorização acerca da relativização dos factos visíveis. Isso estrutura a intuição acerca da existência de uma essência não perceptível no imediato. Esta problemática da consciência de uma essência de si e outra essência do real ganha outros contornos tratando-se da individualidade artística.

Quando se trata de uma entidade artística humana em processo de abordagem e interacção com a realidade exterior, há que ter sempre em conta as características da alma artística (26), designadamente no que toca à criatividade, imaginação e sensibilidade. Neste contexto, a filtragem da realidade adquire uma subjectividade acrescida, e na procura da essência dessa mesma realidade “(...) *a natureza do artista (...) impele-o a viver as questões na sua carne, a prová-las com a pele, com o corpo, e portanto a buscar soluções de carácter religioso, isto é, simbólico, na acepção profunda do termo.*” **L. FREITAS 144.**

A busca da essência para além das aparências adquire então, no artista, uma subjectividade maior na medida em que, tratando-se o artista de uma entidade plural, os instrumentos humanos naturais de captação da realidade estão ampliados, focados em detalhes aparentemente invisíveis aos outros seus semelhantes. (25). Existe uma maior atenção na cartografia sensível do mundo exterior, mantendo ligação com as grandes questões universais como pano de fundo no desenrolar da vida normal (feita de inúmeros outros factos e problemas de mais fácil resolução). Devido às faculdades de intuir, conhecer, desvendar e resolver questões, o homem naturalmente procura respostas para tudo, ou pelo menos tenta-as. Considerando uma hierarquia das questões (sendo de primeiro nível as questões universais e humanas, e depois as particulares, específicas de determinados contextos geralmente efémeros) e tendo também em conta

(25) “*Sonha em frente da natureza e pinta a essência do que vives.*” Hanson, Lawrence e Elisabeth – **Gauguin**, (pag.164)

(26) Ver Cap.I-1.a) – Formas de sentir características do artista, (Pág.16/7) e Cap.I-4.a) – Características da alma criadora, (Pág.47-50)

a filtragem interpretativa das questões, realizadas através da subjectividade, é de considerar que existe uma óbvia tendência para que a intensidade da alma artística se foque e debruce sobre as questões de primeiro nível (“(...) *el verdadero modelo del artista es un ideal que abarca todo el drama humano y no la apariencia externa de un individuo concreto.(...) toda la experiencia humana se convierte en su modelo y, en eze sentido, se puede decir que todo el arte es el retrao de una idea.*”) **ROTHKO (Escritos) 73.** Estas questões implicam um maior esforço já que, além de consistirem em paradigmas do drama humano universal, são também as que, pelas suas características não imediatistas nem de resolução fácil, frustram há muito o homem racional e prático. Na vida, a necessidade de realização pessoal, bem como o mecanismo natural de defesa contra a frustração, são factores determinantes no sentido dado ao rumo do indivíduo. Esses factores, quando estão aliados numa entidade “não-plural” (não artística), levam a que o sentido dado à vida seja escolhido segundo um critério mais realista, mais seguro e de carácter mais imediato, com base na primazia do rapidamente concretizável, da adaptação o mais fiel possível à realidade visível. A necessidade de atribuição deste sentido transforma a própria realidade, e: “*Eis que o mundo se tornou indecifrável para o artista, desde que o valor mercantil se escreveu sobre todas as coisas como um <hieróglifo social>, camada opaca e suja que urge trespassar, por um esforço de transparência, para que o mundo se revele e realmente se revolva. (...)*” **L. FREITAS 160.**

Na busca da essência por parte da entidade artística, que funciona pluralmente na medida em que a subjectividade é acrescida (de novas entidades em potência), à medida que todo o ser interage com a realidade, o avanço dá-se sob uma forte sensibilidade. Esta, apesar da força determinante da sua inclinação artística natural, trava uma batalha com o real, procurando ir mais longe e mais fundo, onde se encontram escondidas as questões/razões universais de primeiro nível. Assim,“(...) *não obstante certas melhorias efectivas, imposições de toda a ordem forçam-no, quotidianamente, a dar-se conta da sua nudez, do seu isolamento, da incerteza do seu destino perante o desencadeamento de forças económicas imprevisíveis, de coacções políticas, policiais, legais (...). A liberdade individual desvanece-se sob a pressão de tantas exigências. (...)*” **L.FREITAS 34.** O mundo está repleto de superficialidades, inutilidades, mecanismos que nada geram mas que tudo e todos envolvem. A estrutura social do homem consome o tempo de vida na resolução de problemas de segundo nível, formando uma camada enorme de tempo, história e outras conjecturas que abafam a

essência procurada. Nesta perspectiva se coloca Arpad quando afirma que *“Preciso de procurar algo mais verdadeiro do que o verdadeiro, ou seja, a essência das coisas, o essencial, não apenas como quadro, como imagem, mas como ideia (...) Um artista é um explorador permanente.”* **ARPAD 80.**

A necessidade da busca da essência para além das aparências do real, é um trabalho que vê prolongada a sua actuação na arte; por isso, na arte está sempre subentendido um esforço de resposta a algo que transcende os limites e capacidades do entendimento humano. Existe uma busca da essência na origem da obra de arte como declara Rothko *“(...) la experiencia de la profundidad es una experiencia de penetración en los extratos cada vez más internos de las cosas.”* **ROTHKO (Escritos) 166.**

b) O trabalho da Arte

“Klee fez-me sentir que havia, em toda a expressão plástica, qualquer coisa mais que a pintura-pintura, que era preciso ir para além disso, para atingir regiões mais emocionantes e profundas.” **MIRÓ 52**

A busca da essência, que partiu de uma procura da autoconsciência interior na direcção do âmago do exterior, resulta em arte quando essa busca foi, obviamente, empreendida por uma entidade artista. Assim, essa busca traduzida em obra, faz do objecto artístico uma espécie de chave desveladora da realidade. Não só desvelamento de determinado enigma universal da realidade exterior, mas também de fecunda e autêntica amostra da forma de resolução da essência do seu autor, de maneira a que a busca da essência através da obra tenha operado também como uma busca da essência em si mesmo. Como confirma Lima de Freitas, *“(...) O quadro pintado é, desde logo, um relais entre mim e eu, espelho côncavo que me devolve ao meu centro, que manifesta aos meus olhos o mais íntimo do meu foro íntimo, objecto miraculoso que está em vez de mim no ponto virtual da minha maior intensidade interna, que exterioriza a minha mais fecunda e autêntica possibilidade precisamente onde eu próprio sou levado, pelo hábito e a conveniência utilitária, a ignorá-la.”* **L. FREITAS 189.**

A determinação da busca dessa essência de si projecta-se no exterior, tornando-se então a realidade externa em objecto de estudo, de captação, de procura da essência que

a superficialidade da realidade exterior insiste em velar. A necessidade da procura dessa verdade das coisas aumenta o grau de autenticidade do trabalho da arte, mas também a controvérsia e o risco, já que “(...) *se colocares na tua tela uma mancha (...) que nada tem a ver com a realidade, terás a adesão de toda a gente. (Mas) se tocares na realidade porás contra ti os bem-pensantes e os mal-pensantes dessa realidade. Porque as pessoas não a aperceberam. Ela não é a deles, está em devir, por descobrir, está-lo-á sempre. (...) As pessoas não gostam da verdade das caras. Gostam que as arranjemos de modo agradável. Gostam acima de tudo que as realidades as deixem em repouso.*” In “*la Quête de la Réalité, por Eduard Pignon, Paris, 1966.- Cit. por L. FREITAS 102.* Mas a natureza inconformista do autor artista funciona como uma força incontrolável de atracção para posições extremistas. Não há como lhe escapar, e a profunda percepção do real intensifica-se de uma forma que se torna inevitável a entrada da mente criadora no íntimo do real. Gauguin teve essa consciência ao perceber que o seu “auto exame de pintor” lhe revelou “ (...) *o estudo profundo da vida interior do modelo, incluía como que uma tomada de posse física, como que uma solicitação tácita e insistente, como que uma conquista absoluta e definitiva.*” **GAUGUIN 42.** No entanto, esta é apenas a primeira parte do trabalho da arte na busca da essência, ou seja, a abordagem primeira. Será ao procurar enformar essa essência captada que o trabalho revelará a “verdade” do real. A execução procurará a máxima aproximação entre o âmago do real exterior e a essência percebida pela abordagem profunda do artista(27). Tratar-se-à de uma concepção simples, na medida em que se baseia num exercício de extrair a essência a uma realidade velada e abafada onde “(...) *prevalecerá, em detrimento da técnica refinada e complexa, o talento do artista em transmitir de forma breve, simples e clara, sem supérfluos, o sentimento que experimentou (...)*” **TOLSTOI 255.**

A dificuldade está em discernir qual e como a forma de sintetizar essa essência, visto que segundo Delacroix, a título de exemplo afirma: “*A primeira ideia, o esboço (...) contém em si tudo, se se quiser, mas é preciso deslindar esse todo, que não passa da reunião das partes. O que faz precisamente desse esboço a expressão por excelência da ideia não é a supressão dos pormenores, mas a sua completa subordinação aos grandes traços que se devem antes de mais captar.*” **DELACROIX 124.** A praxis desta procura na essência a que é preciso dar forma, ultrapassa o controlo humano porque não se trata

(27) Ver, sobre este assunto, noção de realidade e obra do artista, em D’Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.651)

meramente de um fazer mecânico com uma direcção sintética pré-definida. A forma nascida implicou um equilíbrio entre a praxis e a síntese fruto da abordagem, a qual já procurou esvaziar tudo aquilo que considerou supérfluo no sentido de redefinir a coisa, mas agora apenas na sua essência. A dificuldade da procura da essência de uma coisa ou conceito, que implicará, eventualmente, uma redução ao mínimo e uma reedificação da “coisa” já só no que respeita ao seu essencial, é descrita pelas palavras de Rothko quando afirma: *“Si, por ejemplo, tuviera que abordar el análisis del “espacio” primero tendría que vaciar la palabra del significado que actualmente tiene en los libros de arte, en la astrologia, la teoria del átomo y la multidimensionalidad (sic); y luego tendría que redefinirlo y distorsionarlo hasta que fuera irreconosible, de modo que llegáramos a un lugar común de debate.”* **ROTHKO (Escritos) 143.**

A complexidade da forma como se atinge a obra autêntica (que neste contexto significa uma obra-essência) não se define por um longo e penoso percurso, mas antes por uma espécie de “fórmula” tão misteriosa e específica, quanto rara e única é também cada obra (28). Da mesma forma que não é repetível uma obra autêntica, que expressa a essência, também não é repetível a fórmula que lhe deu origem.

Existem, no entanto, vários adjectivos e metáforas que ajudam a entender qual o procedimento “alquímico” que deu origem a tal unicidade, exactamente como se pode encontrar em afirmações como *“Os pormenores diminuem a pureza das linhas, prejudicam a intensidade emotiva (...) O pintor já não deve preocupar-se com os pormenores (...) A plástica transmitirá a emoção o mais directamente possível e com os meios mais simples.”* **MATISSE 49** ou *“A cor poderá traduzir a essência de todas as coisas e responder simultaneamente à intensidade do choque emotivo.”* **MATISSE 194** ou ainda como demonstra a análise de Lima de Freitas: *“A tendência abstracta procura dissociar o binómio código-mensagem, e reduzir o termo mensagem às proporções de uma interferência, talvez irredutível mas indesejável; é a tendência fria, isto é aquela que pretende (...) anular o laço entre representado e representante (...)”* **L. FREITAS 29**. Muitas outras pistas nos são dadas através de expressões ainda mais vagas como “o dar vida a um desenho”, ou afirmar que determinado quadro “captou a alma” do representado. O trabalho da arte na edificação da essência, apesar de não ter fórmula

(28) Ver, sobre este assunto, noção de expressão de realidade pura segundo Mondrian, em D’Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.652-653)

definida, pode no entanto revestir-se daquilo a que se chama “estilo de um determinado autor”, mas mesmo esse factor continuará a depender muitíssimo da sua forte relação/abordagem ao real, que o impregnará sempre de grande unicidade e que significa aquilo que é *“O privilégio do artista (...) tornar precioso e nobre o mais humilde objecto(...)” MATISSE 194.*

c) O lugar da essência/Arte ideal

Segundo Tolstoi, na arte essencial do futuro *“(...)prevalecerá, em detrimento da técnica refinada e complexa, o talento do artista em transmitir de forma breve, simples e clara, sem supérfluos, o sentimento que experimentou(...)”TOLSTOI 255,* pois só desse modo ocorrerá a concretização em obra da essência extraída. Na sua total e completa unicidade, a obra como essência, representa-se a ela mesma, ocupando o lugar irrepetível do âmago da realidade a que procurou aceder, captando e metamorfoseando-se, revelando simultaneamente que *“(...) a actividade artística tem de ter uma finalidade em si mesma(...)” Citando Marx TÀPIES 137.* A identificação e edificação do lugar da essência não pode ter outro fim que não essa nobreza em si mesma, e a praxis implícita apenas a isso pode aspirar. No fundo, para este lugar da essência, é para onde converge o objectivo da obra e a essência do seu criador. É a construção do lugar ideal, do mundo corrigido ou resolvido, o culminar do melhor aperfeiçoamento dos estados interiores e exteriores do ser humano *“O lugar onde o órgão central de toda a dinâmica de espaço-temporal, quer ele se chame cérebro ou coração da criação, activa todas as funções – quem não gostaria, enquanto artista, de o habitar? No seio da natureza, no húmus da criação, onde está guardada a chave secreta de todas as coisas? Mas ninguém é obrigado a seguir por esta via! Cada um deverá seguir o que o coração manda.”KLEE 35.*

É impossível definir cientificamente ou balizar lógica e racionalmente, a presença da autenticidade em arte. Esta acontece quando se “fabricou” este lugar que completa a lacuna antes existente, tanto no ser humano autor, como no ser humano espectador *“(...) aquele que percebe o trabalho artístico funde-se com o seu autor de tal maneira que lhe parece que o objecto percebido foi feito não por outra pessoa, mas por ele mesmo, e que tudo o que é expresso por esse objecto é exactamente o que ele há muito vinha a querer exprimir. O efeito da verdadeira obra de arte é abolir, na consciência do receptor, a distinção entre ele mesmo e o artista, mas, além disso entre*

ele e todos os que percebem a mesma obra de arte. É essa libertação da pessoa do seu isolamento e da sua solidão que constitui a principal força atractiva e propriedade da arte.”**TOLSTOI 202.** A sintonia dá-se no plano do irracional, até mesmo no paradoxal (como no caso de uma obra que traduza por inteiro o problema da solidão absoluta, conseguindo que o espectador solitário se sinta “acompanhado” ou “compreendido” naquilo que supostamente não haveria solidariedade por excelência) ,“(…) *procurar-se-ia, nas melhores dessas obras (...), a comunhão num centro invisível, situado no inconsciente, uma participação de carácter místico, um entendimento para lá de todas as palavras possíveis. Tais obras abrem-se apenas a uma tal Einfühlung (feeling into/empatia) que pressupõem, da parte do espectador, o mesmo exactíssimo comprimento de onda, na mesma banda de frequências; o que só é possível num plano irracional.*”**L. FREITAS 68.**

Para que a sintonia espectador-obra se dê de tal forma, é necessário que ele reconheça na obra o lugar da essência do que ela (obra) procura ser. A questão da autenticidade da obra implica que ela contenha em si algo da essência da coisa representada ou afirmada. Esse factor de “essência” que as obras verdadeiras possuem é aquilo que marca, simultaneamente, a unicidade da obra e também aquilo que faz com que essa obra seja verdadeira/autêntica, e, portanto, logo pertença ao conjunto de obras que também possuem tal característica (29). Assim “*Há um desenho comum a todas as coisas, as plantas, as árvores, os animais, os homens, e é com esse desenho que é preciso estar de acordo.*” Citado por A.Couturier em **MATISSE 322.**

Não havendo fórmula exacta para que se dê uma obra autêntica, sabemos no entanto que ela tem de surgir de uma necessidade interior, na alma do artista, cujo sentimento guardado tem de se expressar e cuja “(…) *consequência da arte verdadeira é a introdução de um sentimento novo da vida comum(…)*”**TOLSTOI 247.** A obra capaz de introduzir um sentimento na vida significa que é possuidora de conteúdo, não dependendo da decoratividade exterior para isso, já que “(…) *A (arte) genuína não tem necessidade de se embelezar (...).A falsificada (...) tem que estar sempre enfeitada.(…)*” **TOLSTOI 247.** Porque são possuidoras daquilo a que Kandinsky chamou de conteúdo místico “*A afinidade geral das obras, que ao longo dos milénios, em vez de diminuir, é reforçada, não reside na exterioridade das coisas mas nas suas raízes interiores mais*

.....
(29) Ver teoria da forma significante, segundo C.Bell, no texto “A hipótese estética” da obra **O que é a arte?** (A perspectiva analítica), Dinalivro, 1ª edição, 2007, Organização Carmo D’Orey, (Pág.30).

profundas, no conteúdo místico da arte”KANDINSKY 76.

Essa “necessidade” mística, que é o elemento essencial contido numa obra, propriedade capaz de introduzir o sentimento novo na vida, funciona através de uma espécie de elo invisível, que se estabelece (ou não) entre obra e público. Essa tal invisibilidade transmitida representa a consagração da obra de arte como lugar da essência, como comunicação do incomunicável ao conseguir que a essência contida na obra se abra e se ilumine na consciência do espectador “(...) *Porque não se trata de regressar á obscuridade indistinta do inconsciente, embora essa regressão seja, desgraçadamente, frequente; trata-se, sim, de consciencializar os conteúdos inconscientes, o que pressupõe um esforço doloroso, uma metamorfose capaz de conferir á vida, como à obra de arte, um sentido simultaneamente radicado nas necessidades profundas dos arquétipos inconscientes e nas necessidades de clareza e coerência da razão. Só por esse preço o incomunicável poderá, alguma vez, vir a ser comunicado, (...)”.*

L.FREITAS 69. Retomando ainda a transmissão da sensação de essência, usando novamente o plano paradoxal, a prova de existência (ou não) de essência numa obra dá-se também pela percepção da ausência dessa mesma essência (30). E é ao sentir essa ausência nas obras que surge a necessidade de lhes restituir “alma” e autenticidade. Essa ausência de essência é detectada quando a percepção, ao cartografar a obra, lhe retira tudo o que pertence ao domínio do supérfluo, essa depuração deve ser feita não só ao nível plástico e de conteúdo, mas também ao nível de contexto, como exemplifica Lima de Freitas, ao afirmar: “(...) *É fundamental e tem prioridade sobre a produção esclarecer o que é uma obra de arte, - repensá-la fora do circuito digestivo da compra e venda, procura e consumo; e tal intuito, que reduz a inflação do objecto à justa dimensão do seu valor para o ser, da sua valência ontológica, paradoxalmente, ou talvez não, ajuda o ser a ser, restitui ao objecto a sua perdida dignidade (...)” L. FREITAS 183.*

.....
(30) ver a propósito, a pintura “A presença pela ausência”, óleo s/tela (162 X 130),1996, in Legatheaux,F.,**Anonymous performance**, cit, (Pág.83)

2) A Arte completa e dá significado à vida

A complexidade do que é ser homem integra a necessidade que o homem tem de se completar espiritualmente. A religião, a magia, o mito ou a arte são formas criadas pelo homem para dar resposta à função imaginativa, sensível e filosófica do pensamento humano. A necessidade de significar e simbolizar o invisível, o desconhecido, o metafísico, o sentido e o imaginado, enfim, tudo o que é passível de ser questionado é tão fundamental ao homem como as questões funcionais e práticas da vida quotidiana. Da consciência de ser um ser incompleto, aliada à inteligência empreendedora, da imaginação metafísica associada à criatividade surge uma forma muito própria de equacionar a existência, bem como de consciencializar a vida.

Nesta consciencialização criativa e metafísica da vida existe como que um desdobramento de toda a vastidão empreendedora prática do homem. Cada gesto, cada passo ou cada ideia materializada larga como que uma aura, uma nuvem de poeira invisível em seu redor, após o impacte da sua concretização no real. Essa aura inerente às coisas da vida é apenas vislumbrada pela imaginação criativa do homem, que ao potencializar metafisicamente tudo, está a ampliar a consciência primeira da vida, a prolongar as reais capacidades que caracterizam inicialmente a sua vida corpórea.

Esta forma de olhar o mundo, muito semelhante à perspectiva religiosa, é a consciencialização artística da vida. Através dela o homem procede “alquimicamente”, fazendo desprender-se da realidade uma outra realidade, uma duplicação prolongada num gesto mental espontâneo. Através dele tudo na vida se torna maior, ganha novos sentidos, prolonga-se para estados imprevisíveis, amplia o conhecimento relativamente aos fenómenos, abre campos para novas questões, em suma, enriquece a realidade e a vida na sua globalidade (31).

a) Vida: ponto de partida

Todos os seres humanos sensíveis, atentos e inteligentes, sofrem na vida a divisão de uma consciência permanentemente confrontada com dilemas e contradições,

(31) Ver, sobre este assunto: novos aspectos de ver o mundo através da arte, em D'Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.635)

características do seu tempo, mas o que distingue o artista “(...)é o modo por que tenta resolver o conflito e ultrapassar a insuportável oposição dos contrários, para a qual parece não haver saída(...).O artista é o impaciente de absoluto (...)”**L. FREITAS 144**.

Por estas razões, a forma de lidar com a vida é diferente no artista. É uma diferença popularmente conhecida e vulgarmente adjectivada de “louco” ou “ter pancada”, aproveitada e cultivada por outros que, para afirmar a sua excentricidade como artistas, exageram tal forma de ser e sentir. Mas, apesar de tudo, essa diferença existe, só que não é quantificável em termos de hierarquias geniais, sociais, patológicas, inteligentes ou outras. Trata-se de uma forma de ser apenas diferente de outras que o são também, à sua maneira, relativamente entre si, e que se aproxima muito de um traço de personalidade. Desta forma, a “personalidade” artística absorve a vida da forma que lhe é específica, isto é “(...)o artista incorpora, assimila gradualmente o mundo exterior, até que o objecto que desenha se tenha tornado uma parte de si próprio, até que o tenha em si e possa projectá-lo na tela como sua própria criação.”**MATISSE 329**. Daí ser na emulsão do artista na vida, que se encontra o ponto de partida para ele ser o que é: um criador que “resolve” os conflitos da vida, extraíndo-os e tornando-os compreensivelmente traduzíveis. Este processo de incorporação, trabalho e (re) criação de um novo real (artístico) requer, em consciência, enorme maturidade (32) por parte do artista. Apesar de sempre ter pulsado dentro dele o mecanismo do processo em causa, só com a experiência de vida artística do autor, a importância da apreensão dos dados da realidade exterior (sejam vivências pessoais ou culturais) se tornam verdadeira e permanentemente dados da consciência. Ora esse é o motivo porque muitos jovens artistas têm a ilusão de que toda a inspiração tem unicamente origem na sua originalidade interior, isenta de qualquer influência exterior, como exemplifica a observação de Tàpies relativamente aos novos artistas, cuja postura se caracteriza na ingenuidade de que “(...)não deve a ninguém a sua única fonte de inspiração, mas que a encontra na sua própria vida e na sua própria forma de a entender(...)”**TÀPIES 64**.

Como já referido, o que caracteriza o artista é a forma como tenta superar o conflito existencial(particularmente através da criação artística). Aliando a esta as sensibilidades características da alma artística e, ainda, a inevitabilidade do confronto, (enquanto ser humano), com a sua condição existencial finita, facilmente se podem vislumbrar os

.....
(32) O conceito de maturidade no artista revela-se não só na escolha dos temas tratados, mas também na forma de se objectivar através deles [ver Cap.I-3;b)- Objectivo artístico no artista,(Pág.36).

contornos de alguém que, aparentemente, possui todas as características para resolver os enigmas da vida de forma individual. Consciente daquilo que o une à vida e aos homens, como diz Rothko : “*Afirmemos brevemente que a dor, a frustração e o medo da morte parecem ser o elo mais constante entre os seres humanos(...)*” **ROTHKO (Realidade) 105**, munido das características anteriores, é fácil ao artista inexperiente começar por pensar possuir em si mesmo todas as respostas. Este carácter universal das questões da vida e a sua ligação à função da arte, é o principal motivo da ideia de que a arte não pode ser ensinada nas escolas, mas sim na própria vida, já que “*(...) o verdadeiro artista não aprende na escola, mas na vida, pelos exemplos dos grandes mestres(...)*” **TOLSTOI 252**. Esta ideia é reforçada também por muitos artistas, que ao explorarem toda a vida temáticas completamente enraizadas na vida real, edificam uma imagem de afastamento relativamente a estruturas académicas, “reclamando” uma exclusividade relativamente ao domínio do humano. Afirma Rothko que “*Sólo me importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad(...)*” **ROTHKO (Escritos)177**, cujas obras aproximam o público pelo sentimento comum ao homem “*É significativo que essa emocionalidade relativa ao individuo se encontre apenas na emocionalidade trágica.*” **ROTHKO (Realidade) 105**. Não se tratando aqui de fazer a apologia de que só o que é doloroso e sofrido é sinónimo de arte verdadeira (o que não é de todo verdade), mas como significado inegável de que, na vida do ser humano, são muitas vezes os episódios mais sérios, profundos e dolorosos que marcam as vidas (33).

A propósito desta questão do trágico na arte, *Mark Rothko* ao elaborar aquilo que deveria ser uma receita para a obra de arte perfeita, composta por sete itens obrigatórios, enuncia da seguinte forma o item n.º 1 : “*1. – Debe existir una intensa preocupación por la muerte: sentimientos de mortalidad ...El arte trágico, el arte romântico, etc, tiene como objeto el conocimiento de la muerte.*” **ROTHKO (Escritos)183**.

(33)“As vivências de um percurso ou são completamente distintas ou estranhamente semelhantes mas nunca iguais ou repetidas. Destas os fragmentos de sofrimento são geralmente os mais marcantes e memorizados.”.Legatheaux, F.,**Anonymus Performance**.,cit.,(pag.86)

b) Ligação da Arte à vida

“A arte não é prazer, consolação ou divertimento; é algo grandioso. Ela é um órgão da vida da humanidade, que transmuta a consciência racional das pessoas em sentimento. (...)”TOLSTOI 271.

As obras e as ideias artísticas são materializações de pensamentos e sentimentos que circulam entre os homens, saindo dos criadores, entrando nos espectadores, circulando, traduzidas muitas vezes noutras formas de comunicação, transformadas, assimiladas, reformuladas e, ainda, como agentes de alteração do sentimento humano.

A forma como as obras são assimiladas pela mente, transformam a maneira de pensar e de sentir, e isso reflecte-se no comportamento humano, seja em relação a opções de vida aos mais diversos níveis (através do conhecimento, a vontade altera-se), seja ao nível da necessidade de comunicação e partilha com os seus semelhantes; para Delacroix *“A arte de pintar é tanto mais íntima ao coração do homem, quanto mais material parece ser; porque na pintura, tal como na natureza exterior, é feita uma clara distinção entre o que é finito e o que é infinito – o que a alma descobre nos objectos que apenas impressionam os sentidos, mas que a perturba interiormente.”DELACROIX 55.* À medida que a vida do homem se desenrola, vai aprofundando a consciência e ampliando o conhecimento da própria vida, implicando uma visão cada vez mais alargada daquilo que ele próprio representa enquanto ser vivo.

É intrínseca a ligação da arte à vida e em tudo semelhante, pois as obras de arte representam e contêm diversos graus de profundidade, cuja percepção pode tanto depender da subjectividade de cada espectador, como do nível de essência contida na obra, sendo que *“(...) a maioria das pessoas primeiro reconhece os objectos, depois a relação que existe entre eles no relato de uma situação ou acção, a seguir as suas qualidades subjectivas, seja na leitura que se faz da expressão ou do ambiente geral da pintura, e, por fim, a experiência mais abstracta para que a pintura nos reenvia, como seja instaurar um estado anímico sem objectos nem relatos reconhecíveis, por exemplo: de alegria, tristeza, nobreza, miséria,etc (...)”ROTHKO (Realidade) 175.*

A forte ligação da Arte à vida é também testemunhada pelo uso que muitos artistas (senão quase todos) procuram fazer da sua obra para melhorar a vida social, no presente e/ou no futuro.

As obras actuam nos indivíduos e, conseqüentemente nas suas vidas, fazendo-os pensar:(34). Mas a evidência mais forte acerca da interligação da arte à vida reside no facto da obra ser fruto da criação de um ser humano destinando-se a outro ser humano, contendo em si uma mensagem sobre aquilo que ambos mais têm em comum - a vida; semelhante conclusão pode retirar-se das palavras de Tolstoi: “*A consequência da arte verdadeira é a introdução de um sentimento novo da vida comum, (...)*” **TOLSTOI 247**. Note-se também a similaridade entre a forma como as crianças (essência pura não velada) tocam a alma dos adultos e a forma como as obras de arte tocam a alma do espectador, exemplificado na concepção que Kandinsky tem da Pintura: “*É a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que a pode compreender.*” **KANDINSKY 114/5**. Não é sem motivo que o Artista afirma que “*(...)Os meus desenhos e as minhas telas são pedaços de mim próprio(...).Poderia dizer também que os meus desenhos e as minhas telas são os meus verdadeiros filhos.*” **MATISSE 311**, além de que as suas obras não estão desligadas da vida porque relativamente às suas criações, funcionando como corpos inicialmente inertes, o criador lhes insuflou alma, dando-lhes vida - “*A natureza incita a imaginação à representação. Mas, para melhorar a qualidade pictórica dessa representação, há que juntar-lhe o espírito da paisagem.*” **MATISSE 61**.

Metamorfosear qualquer coisa em arte, seja partindo do ainda-não-existente, seja, partindo de um corpo existente mas não artístico, é a alquimia de introduzir na vida uma nova identidade, uma nova emoção (35), uma nova forma de vitalidade que antes não havia, e que agora passou a circular dentro do universo dos seres humanos, seres vivos em interacção com esta nova identidade que lhes “afecta” o rumo. Por este motivo, a aparente “mera reprodução” artística de um objecto/corpo inicialmente não artístico, pode transformá-lo em parte integrante da vida humana, já que “*(...) copiar os objectos não é nada; é preciso traduzir as emoções que despertam em nós*” **MATISSE 62**. Ironicamente, até se poderia, através da arte, fazer ressuscitar vida ausente pelo mesmo processo, como exemplificam as palavras do artista: “*Depois de uma triste sessão com um modelo vazio de expressão, embora bonita rapariga, estava desfeito por me ter*

(34) “*A capacidade de fazer o homem pensar e questionar a vida será o fim último de todas as obras de*

Arte.(...)A função da arte é gerar sentido no interior do pensamento do homem a quem ela se dirige(...)"Legatheaux,F.,**Anonymous performance**,cit.,(pag.14)

(35) Como referido no Cap. II-1;c)-O lugar da essência / arte ideal,(Pág.64)

esforçado tanto para lhe dar um pouco de vida." **MATISSE 179**, reforçando a ideia de como a arte tem essa capacidade de se integrar na vida, reintroduzindo nela novos elementos, participando na parada luminosa da vida dos seres humanos, por oposição à escuridão do nada ou da morte - "*Estranha coisa a pintura, que nos encanta pela sua semelhança com objectos que só por si não nos conseguiriam nunca agradecer!*"**DELACROIX 133**.

A ligação da arte à vida existe como que sob a forma de um acordo universal entre todo o ser humano que se revê e reconhece a sua emocionalidade de ser vivo ampliada "*Ao estado de alma ou sentimento podemos também chamar 'introdução do factor humanidade no quadro', uma tentativa de traduzir a representação da emocionalidade individual por emoções universais.(...) Rembrandt conseguiu fazer exactamente isso: ampliar a emocionalidade humana, elevando-a até ao plano do emocionalismo universal;(...)"***ROTHKO (Realidade) 104**.

A arte participa da vida humana, enriquecendo-a, ampliando-a e completando-a. A contribuição do artista, para a vida global do homem ao exteriorizar o sentido da vida, dá a conhecer aos seus semelhantes outras facetas familiares imaginadas ou ainda outras realidades não alcançáveis a todos, mas perceptíveis e responsáveis pela ampliação do conhecimento (36). Paralelamente à experiência de vida que acompanha cada um de nós, caminham não só os nossos semelhantes, como o universo paralelo que é a arte, esse espaço único, onde se tornam visíveis todas as invisibilidades, anteriormente enigmáticas, acerca dos mistérios da vida e do interior dos nossos semelhantes. Ao longo dos tempos, e através das obras, a explicação vai-nos sendo dada através da vida traduzida em arte, extraíndo à obscuridade os receios mais profundos e iluminando universalidades que não sabíamos eternas. Como clama Tàpies a propósito de Miró: "*Que a arte pode morrer, os quadros podem destruir-se. O seu valor há-de ficar nas ideias e nos sentimentos que transmitem e que configurarão a nossa conduta no futuro*" citando Miró, **TÀPIES 114**. Neste contexto, pode visualizar-se metaforicamente a criação artística como uma parcela da vida reformulada pelo artista, traduzida e materializada em objecto inteligível, e oferecida ao outro. Afirma Rothko "*(...) pintar un cuadro (...) Se trata de una comunicación acerca del mundo dirigida a outro ser*

.....
(36) Ver, acerca do problema do conhecimento em Arte, Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/6), assim como nota de pé de página na Pág.86, remetendo para obra citada de Carmo D'Orey.

humano.(...)" ROTHKO (Escritos)182. A arte reflecte todas as fases possíveis dessa luta que é a vida e através dela o homem reconhece não estar só no seu caminho "(...) segundo Nietzsche, toda a função da arte é produzir uma base inteligível que torne suportável a insegurança humana" ROTHKO (Realidade)105.

Para além deste acompanhamento histórico, cultural e sensível, que vai dando significado e compreensão à vida, a arte procura ainda chamar a atenção para os problemas sociais dos seus contemporâneos. Quer pelo lado negativo, quer pelo lado positivo, a arte tem inúmeras vezes um papel de previsibilidade das coisas e consequências no futuro, relativamente ao contexto presente. A vida fica mais enriquecida com este aspecto "visionário" porque a realidade presente encontra na arte uma porta de múltiplas saídas acerca do seu futuro "(...) os filhos do Séc.XX, contemporâneos do futuro, procuram, em vez da fabricação e reprodução de coisas, a solução do antagonismo entre o homem e a natureza, entre o homem e o homem, a verdadeira solução da luta entre existência e essência, entre objectivação e afirmação de si, entre liberdade e necessidade, entre indivíduo e género." **L. FREITAS 64.**

A incidência de certos artistas sobre problemas concretos humanos do presente, expondo-os, denunciando-os ou ironizando acerca deles, melhora a vida porque põe a descoberto determinados males, muitas vezes encobertos pela realidade, sobretudo se se trata de uma realidade que se começa a afastar do humano. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, a produção em massa de bens materiais (37), aliada a um materialismo feroz, tornou mais desumanizadas as comunidades humanas e lançou o homem em novos problemas e sofrimentos (38).

(37) Refira-se a importância do conceito de espectacularidade de Guy Debord, autor que atribui a debilidade espiritual, tanto da esfera pública como da privada, às forças económicas que dominaram a Europa após a modernização decorrente do final da segunda grande guerra. Assim, "*O espectáculo consiste na recomposição, no plano da imagem, dos aspectos separados. Tudo o que falta à vida acha-se no conjunto de representações independentes que é o espectáculo. É possível citar, como exemplo, as celebridades, actores ou políticos, incumbidos de representar o conjunto de qualidades humanas e de alegria de viver que está ausente da vida efectiva dos restantes indivíduos, aprisionados em papéis miseráveis (...) e se estão separados uns dos outros, os indivíduos só encontram a sua unidade no espectáculo, onde as imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum.*", in Jappe, Anselm – **Guy Debord**, 1ª edição, Lisboa, Antígona editora, 2008, (Pag.17-18).

(38) *“A espectacularidade existente na sociedade é a visibilidade que apresentam as ideias, pensadas e seleccionadas pelos indivíduos despojados do seu interior natural, revelando os critérios éticos, estéticos e “sensíveis” dominantes.”* Legatheaux,F.,**Anonymous Performance**,(pag. 20).

O empenho com que muitos artistas usam o seu esforço criativo para “devolver” mais humanidade à própria vida humana, acaba por dar mais significado, não só à sua própria vida, enquanto criadores, mas sobretudo à vida comunitária, a qual encontra nessas obras determinadas formas de chamadas de atenção (39) que permitem à vida não perder completamente o seu rumo. Nas palavras de *Gauguin*, a propósito de um simples desenho, se pode ver o empenho que existe em dar vida a uma obra - *“Nesse retrato pus tudo aquilo que o coração deixou os olhos verem, e sobretudo o que os olhos sozinhos talvez não vissem, essa chama intensa de uma força contida.”***GAUGUIN 42**. Deste exemplo se pode depreender o esforço como muitas obras são feitas, nomeadamente as que procuram valores mais elevados.

3) A perspectiva “religiosa”

a) A inspiração é mística

*“(...)o artista ou o poeta possuem uma luz interior que transforma os objectos para com eles criar um mundo novo, sensível, organizado, um mundo vivo que é em si próprio o sinal infalível da divindade, do reflexo da divindade.”***MATISSE 92/3**

Existe um paralelismo metafórico entre a expressão “luz interior” do criador, e a expressão “dar vida” a determinado quadro ou uma escultura. Depreende-se que, se determinada obra foi insuflada com “vida”, como se de uma espécie de alma ou energia transmitida se tratasse, é porque algo a animou com essa “vida”, algo esteve na origem desse facto. Na origem está a energia criativa que surge no interior do artista, que se desenvolve a partir da sua necessidade interior, acerca da qual se encontra apenas paralelo na necessidade mística do homem. Desta, Kandinsky identifica como necessário e intrínseco que no artista *“Os seus olhos devem abrir-se para a vida interior, e os seus ouvidos estar atentos à voz da Necessidade interior. (...) É este o único caminho para exprimir a necessidade mística que é o elemento essencial de uma obra.”***KANDINSKY 76**.

Este carácter místico que reveste a inspiração e a origem do acto criativo varia,

.....

(39) Acerca da desumanização: “A ‘performance’ no trabalho funde-se com a ‘performance’ na crença de si próprio...esquecido que em si mesmo’ já não habita humanidade em primeira mão, mas uma racionalização padronizadora do seu interior...” Legatheaux, F., **Anonymous Performance**, cit., (pag. 28) obviamente, de artista para artista consoante a sua maior ou menor tendência para o pensamento místico ou até religioso. No entanto, a inexplicação racional ou científica completa do facto, impede que se desvaneça a aura de misticismo. De artista para artista acabamos por encontrar uma não-explicação exacta do fenómeno da inspiração, independentemente dos criadores que gostem de romantizar ou genializar o carácter “divino” da sua inspiração - “*É sempre Deus que me segura a mão; não sou responsável.*” – “*A partir de certo momento já não sou eu, é uma revelação: só tenho de me entregar.*” **MATISSE 271**. Existe um apelo íntimo para a concretização de determinada obra, uma força vinda do interior do artista, e que se torna verdade. O carácter místico deste apelo, além da semelhança com o apelo religioso, é também idêntico ao apelo amoroso. Em ambas as situações, tudo tem origem no interior do indivíduo, mas existe um fenómeno de projecção em algo exterior que despoleta esse ímpeto interior. Persiste o mistério no facto de saber se foi o objecto desse “amor” exterior o motivo, ou se a sua escolha foi antes o pretexto para que a inspiração surja. Houve necessidade de projectar, em algo exterior ao criador, determinadas características “inventadas” para que o mecanismo criativo se inspirasse e iniciasse o seu processo, ou foram as reais características do objecto exterior que provocaram o processo criativo e inspirado no interior do artista? Seja como for que esse processo se desse, o fenómeno arte foi desencadeado. E se essa entidade denominada por fenómeno artístico, já existe como vulto de envergadura suficiente para habitar a alma dos homens e, sobretudo, a alma do artista, poderá ser essa mesma entidade (arte) a responsável pelo desencadeamento de todo o processo de inspiração criativa.

Se a arte, como conceito concebido dentro deste contexto relativo à origem mística da inspiração, inclui não só a inspiração, mas também a projecção que lhe dá origem e o objecto exterior que a inspira, então estamos na presença de algo cujo significado tem já força suficiente para consistir, em si mesmo, motivo para que o processo íntimo da inspiração criativa surja. Assim, a inspiração do artista pode resumir-se ao apelo da arte: “*Devo criar? Desta resposta recolha o som sem forçar o sentido. Talvez chegue então à conclusão de que a arte o chama.*” **RILKE 20**. Funcionando assim, a arte torna-se realmente um campo com força, autonomia e existência própria capaz de conduzir determinada parte da vontade do artista. A inspiração é o elo que liga o ser artista à arte,

a qual acaba por ter um certo poder relativamente à “autonomia” criativa do artista, que muitas vezes se deixa levar e conduzir por ela. Diz Vieira da Silva: “(...) *é-me impossível explicar o que estou a fazer.(...) sente-se por vezes que o que se faz não está bem, que há que recomeçar, que corrigir, mas é impossível explicar porque se está descontente, porque razão se corrige.*”**V. SILVA 20**. O carácter místico que se atribui à inspiração não é mais do que a predisposição (consciente ou inconsciente) do artista em se entregar ao caminho aberto pela arte “*Às vezes, pela via da arte, eu tenho iluminações súbitas, mas fugazes, e então sinto, passageiramente, uma confiança total, que escapa ao domínio da razão.*”**V. SILVA 109**.

A entrega do artista à via da arte, condicionado ou não pelo seu percurso pessoal de vida, pelo seu inconsciente ou pela sua educação, revela a presença dentro de si próprio da entidade denominada por arte “*Sou habitado por coisas que me despertam e não se mostram.*”**MATISSE 272**. Esse algo que habita interiormente, e a que Matisse chama vontade de Deus, noutros será amor, mas trata-se de arte, com as suas características próprias, da mesma forma que amor e religião também as têm.

b) Semelhança da arte com a experiência Religiosa

A entidade arte tem, em termos de fenómeno, grandes semelhanças com o fenómeno religioso. “*Nietzsche considerava que a vida teria sido insuportável para os Gregos (...) se o sofrimento não tivesse recebido, por via da arte, atributos heróicos.*”**ROTHKO (Realidade) 105**. Também nas religiões a referência ao sofrimento, ao sacrifício, à luta da vida e à transitoriedade da vida terrena, são temáticas universais que visam a explicação e o alívio, através da consciencialização e compreensão, do peso que o homem carrega.

Tanto a arte como a religião procuram transmitir formas de pensamento que, de certa forma, contribuam para a alteração do pensamento e da cultura dos seus semelhantes. Ambas focam a forma de sentir e pensar a vida do Homem, e como ele poderá (através delas) alterar para melhor, o difícil conflito interior que constitui a complexidade do ser. Sob a mesma perspectiva, reconhece-se nas palavras de *Tolstoi*, quando este se refere à relação estreita entre arte e religião, uma utopia de união devido ao facto de o autor considerar ambas por uma mesma perspectiva “*A consciência religiosa (...) consiste em reconhecer que a união é o objectivo geral e individual da vida (...) e se tornará naturalmente a orientação da arte nos nossos dias. (...) Uma vez*

que exista uma arte comum e fraterna, será rejeitada, primeiro, a arte que transmite sentimentos discordantes da consciência religiosa dos nossos dias (...) e tornar-se-á o que sempre foi e deveria ser: um meio para o progresso da humanidade rumo à unidade e ao bem-estar.”TOLSTOI 246.

A ideia de que a arte pertence a um nível mais elevado de espiritualidade, no que se refere a muitas outras actividades humanas, tornou-se uma ideia cada vez mais enraizada desde que diminuiu a crença nas práticas religiosas ocidentais. Não completamente substituída pela ciência, a religiosidade cedeu grande parte do seu papel explicativo à cultura em geral, à qual pertence a arte (cada vez mais autónoma). Por não ser uma ciência exacta, a arte, com a sua crescente função cultural, acabou por ir ocupando o campo místico que a perspectiva religiosa tinha sobre a vida, mas de uma forma mais céptica, psicológica e humanizada “*Ao deus que supria as carências da razão e dava um sentido ao próprio mistério, sucede, na consciência em crise do indivíduo, o vazio do divino e a alienação da razão. Que lhe resta, senão as suas pobres e pequeninas razões?”L. FREITAS 53.* Digamos que a dimensão universal do divino, hoje traduzida em arte e, portanto, adaptada à sua época, se aproxima mais da escala humana e do realismo que envolve o homem contemporâneo. E essa sensação é tanto vivida por artistas como por espectadores. No entanto, esta maior proximidade da escala humana não perde o estatuto místico, no sentido de se tratar de algo mais elevado dentro do universo humano, apesar de este universo estar mais “realista”, no sentido científico do termo. Daí continuar-se a necessidade humana ancestral e mística de deixar marcas a assinalarem esse território. “*O que conta,(...), é deixar uma marca real seja porque meio for, uma comunicação viva que interesse e perdure ainda que as obras desapareçam,(...) ou nem sequer tenham existido materialmente.”TÀPIES 141.*

A arte mantém esta religiosidade, enquanto conceito de necessidade humana de algo espiritualmente mais elevado, na medida em que o homem precisa dar e receber compreensão e entendimento a esse nível, porque o feedback do espectador que compreendeu a obra do artista é o sinal da assimilação resolvida de alguma forma de conceptualização acerca do metafísico. Entendida a mensagem, o artista resolveu também em si mesmo essa sua necessidade de ascender ao questionamento de “algo mais elevado” da vida corrente “*Los que lloran ante mis cuadros sienten la misma experiencia religiosa que yo sentí cuando los pinté (...)*”**ROTHKO (Escritos) 177.**

Através dos objectos artísticos, os homens comunicam dentro da esfera das coisas pertencentes à espiritualidade, e este intercâmbio de “religiosidade” é conseguido

através do carácter significativo e simbólico dos objectos artísticos, como afirma Lima de Freitas: “(...) *O simbolo é como um Quantum de energia que garante à imagem a velocidade necessária para escapar à queda na actualidade onde se desfaz: porta secreta que conduz ao universal, via da arte simultaneamente a mais hermética e a mais comunicativa; e isto porque a forma que significa constantemente outra coisa é, paradoxalmente, aquela que mais se significa. (...)*” **L. FREITAS 184**. A intensidade simbólica das obras incute-lhes um carácter de objectos mais elevados de entre todos os outros objectos. De tal forma isto assim se passa que a actividade artística envolve, não só as obras em si, como também quem as faz, nesta espécie de seres “iluminados” que participam numa actividade mais elevada espiritualmente. De facto, no dizer de Wagner “*A arte, essa, é a mais elevada actividade de um homem que desenvolveu em si a beleza sensível e que é capaz de se achar em uníssono com a natureza e consigo mesmo.*” **WAGNER 50**.

Há, portanto, uma série de envolvências conceptuais, em torno da arte, que produz uma espécie de aura grandiosa que se perpetua e para a qual contribuem também a crítica, a literatura, etc, acabando todos estes factores em conjunto por alimentar a crença dos artistas no carácter elevado que possuem os objectos que produzem, bem como os estilos em que o fazem, como por exemplo o provou Mark Rothko, que “(...) *manteve a sua crença na capacidade que a arte abstracta tem para ser fruída em termos puramente emocionais.*” *Introdução a ROTHKO (Realidade) 1*.

A dimensão espiritual de “coisa elevada” que a Arte possui, confere obviamente o estatuto de “iluminado” ao produtor de arte. No entanto, se existem objectos que conferem ao seu criador determinado estatuto, é porque nele houve uma atitude primordial de necessidade de produzir algo que se inserisse no universo das preocupações metafísicas, questões que a todos remetem para as “coisas mais elevadas”, relativamente às coisas do simples dia a dia prático da nossa sobrevivência (40). Afirma Lima de Freitas que “(...) *Não bastam, porém, para o artista, as acanhadas motivações míopes da simples sobrevivência física. Pulsa nele um frémito de participação, um desejo de auto transcendência.*” **L. FREITAS 53**. Não quer isto dizer que as preocupações de carácter “religioso” (e/ou metafísico) sejam exclusivas dos “sacerdotes” (padres, artistas, filósofos, etc.), elas são preocupações universais do homem. Mas apesar de serem questionadas por quase todos, esta consciência religiosa “(...) *é sempre expressa por certos membros avançados da sociedade e é ou menos ou mais vivamente*

(40) Ver, acerca deste assunto, sobre o estatuto dos objectos artísticos e a realidade, em D'Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.653)

sentida por todos.(...)"TOLSTOI 208, escapando por isso ao facto de se atribuir determinado estatuto a quem simplesmente possui certo nível de consciência. Neste contexto, e devido à religiosidade que envolve a problemática da arte, o artista acaba por adquirir uma espécie de estatuto de “sacerdote”, que lhe é conferido pela sociedade, mas que é sobretudo devido à sua própria natureza, já que *“a natureza do artista (...) impele-o (...) a buscar soluções de carácter religioso”L. FREITAS 144*, e essa busca faz com que ele não só possua um nível elevado de consciência metafísica, mas sobretudo o expresse, assim como o faz a religião. Ambas percorrem, no fundo, os caminhos da transcendência.

c) Através da Arte perpetua-se a vida

Uma das características dos assuntos universais é a de serem intemporais e, portanto, atravessarem as sucessivas gerações com uma dose de permanente actualidade. Este é um aspecto que a finitude da vida biológica do ser humano, enquanto espécie e ser vivo, não comporta.

Mas esta é uma outra característica comum entre a entidade arte e a entidade religião. A religiosidade de ambas deve-se não só ao facto da universalidade intemporal das questões que abordam, mas também ao facto de, por esse mesmo motivo, todos os símbolos, rituais e ideias transitarem geração após geração, exemplificadas na seguinte frase de Tàpies referindo-se a Miró: *“O seu valor há-de ficar nas ideias e nos sentimentos que transmitem e que configurarão a nossa conduta no futuro.”TÀPIES 114.*

Voltando a centrar a atenção no artista, ao conceber obras que transitam através de gerações, o próprio artista acaba por ter uma espécie de vida prolongada para além dos seus semelhantes, já que, *“Quando o artista morre, desdobrou-se (...)”*, os artistas *“(...) não deixaram de viver” MATISSE 311.* A obra ao perpetuar a expressão, representa e representa-se enquanto objecto feito por determinado artista.

Através deste trânsito temporal das obras de arte, os artistas “beneficiam” desta ilusão de vida para além das limitações do seu tempo natural de vida animal. O esforço que projectam nas obras, confessado ou inconfessado, também tem uma vertente de

esperança nesse trânsito temporal, originando a crescente preocupação, não só com a forma, como com o conteúdo da obra, pois dessa depende a “imortalidade”.

Se a obra reunir consenso em seu redor, se essa sensação de produzir nos indivíduos a mesma impressão sempre que se encontram na sua presença, pode chegar-se ao ponto de “(...) *uma misteriosa alegria de uma comunhão além-túmulo, com todos no passado que viveram o mesmo sentimento e os que no futuro o viverão.*” **TOLSTOI 217.**

No entanto, apesar deste factor poder consistir em parte numa motivação, nenhum artista é tão ingénuo ao ponto de acreditar na imortalidade garantida através da sua obra e, portanto, sabe que o tempo de vida dedicado ao trabalho lhe é descontado, como o é em qualquer outra actividade do ser humano. Aliás, como afirma Rothko, “*Se o objectivo fosse chamar a si o dever de garantir para si próprio um lugar na vida depois da morte, facilmente o artista encontraria na sua sociedade, fosse em que época fosse, métodos mais directos para alcançar tal fim. (...)*” **ROTHKO (Realidade) 58.** Apesar disso existem dois factores que, segundo a perspectiva inteligente do ser humano enquanto criador, contribuem para uma também inteligente forma de se adaptar ao problema da sua finitude e à imortalidade no que respeita à motivação artística. Trata-se, em primeiro lugar, de uma questão racional e que se prende com a evidência anteriormente referida acerca do desconto inevitável feito ao tempo de vida utilizado em qualquer actividade. Por este motivo, que melhor emprego do seu próprio tempo de vida pode ter o homem, do que aquele que implique o fabrico de algo que servirá muito para além da sua própria vida terrena? Numa perspectiva artística, não haverá nada que mais valha a pena gastar tempo, do que com algo que consiga superar o próprio tempo que se tem de vida. Em segundo lugar, funciona aqui também uma perspectiva com origem na concepção biológica humana de reprodução e continuidade da espécie. Para existir uma ideia de se perpetuar a própria vida terrena através da arte “*Existe um outro tipo de imortalidade (...). Trata-se da noção de imortalidade biológica, que implica o processo de procriação(...). É isto que relaciona o processo artístico com todos os outros processos essenciais: o ser um processo biológico e inevitável.*” **ROTHKO (Realidade) 59.**

d) - A fruição é mística

Na presença de obras cujo conteúdo remete para significados de transcendência do real, sejam eles metafísicos ou de sentimentos sobre a vida, o receptor muda de nível de consciência, acerca da sua realidade vivida, momentos antes da percepção integral dessas obras. A função da obra de arte é também a de criar uma nova dimensão, quando a sua presença é fruída, na mente do espectador. Assim, como é de natureza mística a inspiração que dá origem à obra, também a fruição da mesma está envolta em “misticismo”, pela capacidade que tem de despoletar significâncias na mente do espectador. A referência ao misticismo nada tem que ver com sobrenatural ou mágico, mas simplesmente um processo não-científico, de difícil definição, e que se situa algures sob a influência da cultura e a dimensão religiosa do ser humano. Daí a fruição das obras de arte poderem ser consideradas místicas dentro deste contexto (41), como por exemplo afirma Tolstoi . *“A apreciação dos méritos da arte - isto é, dos sentimentos que ela transmite – depende do entendimento que as pessoas têm do significado da vida, do que elas vêem como bom ou mau. O bem e o mal na vida são determinados pelas assim chamadas religiões” TOLSTOI 81.*

É esta fruição mística que, ao contrário da época de Tolstoi, encontra grandes dificuldades em acontecer na época contemporânea devido ao esvaziamento “religioso” do aspecto espiritual *“(…) A tragédia repetida do artista actual está em que a transitividade do seu discurso foi bloqueada(...)pelo facto crucial de que uma experiência artística não é efectivamente transmissível sem participação emotiva, sem comunhão, no sentido religioso do termo.”L. FREITAS 70,* e tanto a comunhão, como uma certa “consciência religiosa” da vida, estão enfraquecidas hoje em dia. Se por um lado a arte ascende socialmente por beneficiar da decadência do espírito religioso, apresentando-se como uma espécie de salvação metafísica, por outro, perde poder em termos de intensidade simbólica, na medida em que a fruição está mais esvaziada de “misticismo”. Mais uma vez se verifica um paralelismo entre religião e arte, o qual justifica haver uma perspectiva religiosa na Arte.

(41) Ver alínea 3.a) – A inspiração é mística, deste capítulo, acerca da contextualização do conceito de misticismo neste trabalho,(Pág.73)

4)A arte como prolongamento da vida

a) A arte germina da vida e nela se projecta

*“Nenhuma profissão tem as dimensões necessárias às grandes coisas de que a verdadeira vida é feita.”***RILKE 10.**

Tendo em conta a vertente poética, sensível e mística que envolve o fenómeno artístico, sabemos que os assuntos objecto da função artística são aqueles que, por serem do domínio do interesse universal da humanidade, fazem uma espécie de ponte compreensível entre o real e o aspecto metafísico da vida do homem, tornando a actividade artística algo inevitavelmente ligado à vida humana. Segundo Wagner *“Teria podido existir uma prática artística verdadeira numa situação em que a arte não brotava da vida(...)? Por certo que não.”***WAGNER 56.** Aliás, neste aspecto fundamental da “revelação” que se espera da arte, o homem sempre procurou ver nela a vida, ou uma forte ligação à vida. Nisso residem dois preconceitos populares acerca da actividade do artista que, apesar de serem hoje contestados, persistem no inconsciente colectivo de todos: um reside numa visão do artista como uma espécie de “sacerdote pagão” da sociedade, e o outro preconceito reside na ideia romântica de que um artista autêntico vive, de certa forma, como um franciscano, junto do povo e da vida dura da pobreza, de tal modo que *“(…) um sentimento só pode nascer num homem se este vive a vida multifacetada que é natural e adequada para os seres humanos.(…) eis o motivo porque dar aos artistas segurança quanto às suas necessidades materiais é a condição mais prejudicial para a produtividade artística(…) ela liberta-o da condição que é própria a todos os homens, de lutar com a natureza para sustentar a sua vida (...) priva-o da oportunidade e da possibilidade de experimentar sentimentos importantes próprios dos seres humanos. Nenhuma situação é mais prejudicial para a produtividade artística do que a de total segurança e luxo (...)”* **TOLSTOI 253.**

Este conceito de que a vida dura é mais autêntica, mais pura, porque está ligado a um maior esforço pessoal, valorizador do indivíduo e, ao mesmo tempo, é depurada de luxo e riqueza está ligada a uma longa tradição cultural cristã, que associa a ausência de riqueza a uma maior elevação espiritual. A afirmação: *“O artista do futuro (...) nem*

mesmo entenderá como é possível fazer o seu trabalho em troca de determinado pagamento” **TOLSTOI 253**, revela a força que liga, no inconsciente colectivo, a actividade artística a algo que é, não só inseparável da vida, como germina na própria vida. E tal como a vida, a arte não tem preço.

A proximidade do artista à vida não é só uma exigência “romântica” por parte do público, mas também do próprio artista. Através da sua sensibilidade e elevada capacidade de significar e simbolizar, vê e encontra, nos mais ínfimos detalhes, representações da vida.

Muita da sua inspiração artística é gerada em torno da presença de pormenores, dos quais é extraída vida sob a forma de símbolo. De facto, afirma Tàpies: “*Para mim, tem muito mais valor um gesto vital qualquer – nem que seja um gatafunho numa parede, quando esse gesto está justificado por um facto humano(...)*” **TÀPIES 42**.

Por isso, a entidade arte muitas vezes adquire a forma de “vida transformada em arte”, porque se tratou de trabalhar a própria vida com criatividade. “*É lentamente que consigo descobrir o segredo da minha arte. Consiste numa meditação sobre a natureza, na expressão de um sonho sempre inspirado pela realidade*” **MATISSE 73**. Isto porque o artista, possuindo um autêntico sentimento da natureza, basta-lhe inventar sinais que, depois de criados, façam a ponte entre o artista e o espectador, em que o motivo do comunicado é a vida.

Para além disso existe o factor físico, isto é, a realidade da existência de um ser vivo, e que por ironia ou acaso, usa essa própria vida, não só como seu habitat existencial, mas como motivo do seu próprio trabalho, significando que a envolvência do artista com a vida é muito mais intensa. Consequência disso é a vida ser permanentemente questionada sob diversos prismas, até à exaustão em muitos casos, tornando por vezes o convívio com os seus semelhantes pesado e cansativo, além de contrário à normalidade vivida pela maioria das pessoas. No entanto, dada a sua condição de artista, essas características são-lhe, por vezes, vitais.

A sua forma de existência, dentro destes moldes, está mais dificultada na época contemporânea, dado que o desenvolvimento do tipo de sociedade em que vivemos pulveriza os detalhes que não tenham qualquer função fora de si mesmos, função essa que se quer e se procura valorizar, mediante um ideal de espectacularidade (42) (43) artificial e vazia de conteúdo. Por excelência, aquilo que mais conteúdo tem é aquilo

(42) ver Debord, Guy – **A sociedade do espectáculo**, 2ª edição, Lisboa, mobilis in mobile editora, 1991.

(43) Ver conceito de espectacularidade, segundo o mesmo autor, na página 73 deste trabalho cuja função reside em si mesmo enquanto ideia. A função última de algo cujo valor reside no conteúdo da ideia, será o de fazer outrem consciencializar acerca de si mesma. Mas isso não constitui mercadoria utilitária e transaccionável na sociedade do espectáculo. Neste contexto podemos reconhecer o ponto de vista do artista em relação à vida, que, como explica Tàpies, sente instintivamente uma verdade que se impõe e cresce, com o passar do tempo, de valorização daquilo que se pode fazer com muito pouco ou quase nada (através da simplicidade e da modéstia) por contraste com a *“pomposidade e poder contemporâneos”* **TÀPIES 45**. Nesta perspectiva, o artista trabalha a vida imbuído ainda de uma outra faceta: a de libertação da própria vida relativamente a tudo o que a procura abafar. Assim, além de transformar a vida em arte e de fazer de si próprio (enquanto ser humano) o motivo do seu próprio trabalho, o artista ainda procura libertar a vida, através da arte, das negatividades que anulam e reduzem a natureza da própria vida. O artista trabalha a vida, quer intelectual quer fisicamente e, a sua envolvimento é total, pois que *“(…) há momentos em que me deixo levar – sobretudo fisicamente; mas intelectualmente também. Fisicamente, porque há todos aqueles gestos, e intelectualmente porque existe o equilíbrio de um traço, o exercício do traço.”* **MIRÓ 73**.

Mais do que uma metáfora confinada ao acto de criação de obras de arte, a frase *“(…) os meus desenhos e as minhas telas são os meus verdadeiros filhos.”* **MATISSE 311** contém uma dimensão maior, contém como que a essência das coisas que se destinam a prolongar pela vida, isto é, coisas que se projectam no futuro. Da arte pretende-se uma certa longevidade (senão mesmo a doce ilusão de eternidade) (44).

Porque toda a obra começa o seu percurso quando é acabada, quando o criador finaliza a sua concepção. A forma como foi concebida e concluída determina o seu futuro dentro do universo do homem.

A sua longevidade, símbolo da qualidade da sua projecção para a vida, significa também que conteúdo e estrutura comunicativa se harmonizaram de forma a funcionar no contacto futuro com os outros seres humanos. São disso exemplo a forma como muitos artistas idealistas encaram a arte como o veículo ideal de projecção futura de ideias *“(…) é precisamente à arte que compete dar a conhecer esse impulso social, o significado mais elevado que o atravessa, indicar-lhe a verdadeira direcção a seguir. A*

(44) “Um quadro é um sentimento pensado, cristalizado no tempo e tornado visível” Legatheaux, F., “Anonymous performance”, cit., (Pág.48).

arte só pode dignificar-se e ultrapassar o estado da barbárie civilizada em que se encontra se se apoiar sobre o grande movimento social dos nossos dias (...).” **WAGNER 90**. A arte é o horizonte de esperança em que os artistas projectam a sua expectativa de eternidade. Esta ilusão natural é inerente à personalidade artista, como o proclama Matisse na frase “*A arte tem uma vida eterna*” **MATISSE 86**.

b) Arte sobre a vida: uma “mimese metafísica”

b.1) A que se refere “mimese metafísica”

A obra de arte radica numa espécie de crença no “poder mágico” do homem em criar novas realidades que conferem à vida esse excesso que não é da ordem do visível, mas sim da metafísica (45). Entendendo esse excesso como um prolongamento, uma extensão da própria vida, e metafísica (47) como um conceito que denomina tudo aquilo que é do domínio do não-físico, tudo aquilo que está para além da realidade concreta, a arte pode ser considerada um prolongamento metafísico da vida (46).

No entanto, prolongamento significa que se tomou algo como ponto de partida, como referente ou inspiração, estendendo depois o conceito base através de caminhos e progressos mais longos. Não significa de forma nenhuma uma duplicação fiel ou uma imitação, não se trata da realização de uma cópia que se limita a referenciar, a informar,

(45) Ver, sobre este assunto, convicção de N. Goodman das realidades, em D’Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.652)

(46) Ver, sobre este assunto, verdade captada pelo artista segundo R. Fry, em D’Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.647)

(47) Inicialmente, a metafísica “(...) constitui um saber que pretende penetrar no que está situado para além ou detrás do ser físico enquanto tal.”. Este conceito foi mais tarde equiparado à ontologia, “(...) ou então como estudo da substância separada do imóvel – o primeiro motor, Deus.”, neste caso chamado teologia por Aristóteles. Neste contexto, “(...) a metafísica é a ciência do ser como ser e da substância, ocupa-se do ente comum e do primeiro ente, separado da matéria.” A metafísica foi também considerada como “(...) o estudo daquilo que aparece primeiro no entendimento”. Dentro do contexto deste trabalho, o conceito de metafísica foca a distinção real entre alma e corpo do homem, sendo ainda algo que tenta explicar racionalmente problemas trans-físicos, e, por isso, uma ciência do transcendente, a qual se apoia

muitas vezes na absoluta imediatez e imanência do EU pensante. A referência mais concreta ao conceito de metafísica pretende-se aqui que seja algo que represente tudo o que está para além da realidade física. In Mora, José Ferrater -**Diccionario de Filosofia**, Alianza editorial, S. A. Madrid, 1986,(Pág.260/1) acerca do referido (ponto de partida). Será antes mais da ordem da evocação do que da mimese pura e simples.

Não obstante, a obra de arte parte sempre da vida, e neste exercício de desdobramento é sobejamente conhecida a sua forma mais básica de expressão, ou seja, a mimese. O pintor que se esforçou em pintar o jarro de flores tal e qual ele se apresenta à vista do olhar dos seres humanos, é um caso clássico de realização de uma obra concretizada a partir da vida.

Inicialmente o conceito de mimese, encontra-se referenciado no livro III da *República* de Platão. Aqui, o uso da *mimese* deverá ser limitado e destinar-se apenas à imitação dos homens de bem, pois, segundo Sócrates “(...) *devemos vigiar também os outros artistas, impedindo-os de representar na sua obra o vício, a licenciosidade, a baixeza, a indecência(...)*” (48). A *mimese* era assim caracterizada no contexto das artes dramáticas como modo de expressão ou representação. Mas será no livro X que a *mimese* é caracterizada, de uma forma mais geral, como o modo através do qual o homem pode produzir outras coisas: pintura, artefactos ou poesia.

A diferença entre o modo de mimese enquanto expressão e mimese enquanto modo de produção está no facto de que no primeiro conceito da palavra mimese o poeta assume em si a forma daquilo que imita, enquanto que no segundo, o poeta produz algo que é exterior a si. Assim define-se a *mimese* no livro X como uma forma de produzir coisas que serão sempre inferiores (menores) enquanto realidade, relativamente aos modelos nos quais se inspiraram. Não interessando se esses modelos são eticamente bons ou maus, o que Platão condena na imitação é a sua natureza ontologicamente inferior.

Este conceito de *mimese* relativo à produção dos poetas é baseado na comparação com a actividade do pintor que imita visualmente as coisas particulares. Mas entre o modelo e o pintor está a figura do artesão. O exemplo dado por Platão, através de Sócrates, para explicar as relações existentes entre a cópia e o modelo será o exemplo dos três tipos de cama. Existe uma cama que é a cama natural, ou ideia de cama, única, ideal e essencial, da qual foi Deus o criador. A seguir há uma segunda cama, a particular feita pelo artesão partindo da ideia anterior e universal de cama e, em terceiro lugar, a cama pintada pelo pintor que imitou não a ideia de cama, mas sim a cama particular concebida pelo artesão, e que é tal como ela aparece. Para Platão a importância está em

que o pintor procurará sempre imitar a aparência da cama e não o Ser em si mesmo da

(48) Platão, **A república**,(Ed. Guimarães), Lisboa,2005, livro III, (pag.96)

cama. Daí que a conclusão é a de que as obras dos pintores e, por consequência, as obras dos poetas, são meros objectos aparentes, desprovidos de existência real, devido ao facto de terem sido feitos através da *mímese*. Platão apresenta o primeiro objectivo do livro X como sendo o de definir a natureza da *mímese*, a qual é definida como algo que produz coisas três vezes afastadas da realidade, e se a mímese é utilizada por pintores e poetas trágicos, estes não são criadores de nada mas apenas imitadores. Afirmar que os pintores produzem coisas três vezes mais longe da realidade, implica que existe um conceito metafísico acerca do modelo (a ideia essencial de coisa), à qual o pintor não acede.

Mas para explicar porque faltam conhecimentos ao poeta, usa ainda outro argumento: o de que quem imita a aparência da coisa pura(modelo)não tem nem ciência nem opinião verdadeira e, por isso, Platão nega o valor da arte como forma de conhecimento(49).

Contrariamente, Aristóteles defende o conceito de mímese como forma de conhecimento, apresentando a imitação como uma característica própria do homem. A imitação é um instinto natural através do qual o homem apreende os seus primeiros conhecimentos. E nesse sentido, o artista, impelido por esse instinto, não tem forma de evitar o facto de estar a assumir a natureza como modelo. Aristóteles pensa que não existe um mundo de Ideias ou Essências transcendente ao mundo real, tal como todos o conhecemos. O prazer que sentimos ao contemplar uma obra de arte, e que é um prazer partilhado por todos os homens, está ligado à relação de conformidade entre a imagem e seu modelo. Partindo da imitação, esse prazer natural e universal torna-se legítimo. Aristóteles funda o conceito de mímese como uma forma de cognição e aprendizagem.

A prova máxima da importância da imitação como forma de conhecimento reside no facto de que o nosso prazer permanece, mesmo que o modelo não seja atraente em si mesmo. Logo podemos inferir que, através da imitação, a arte pode retirar da fealdade natural uma beleza estética. A mímese deixa de ser um engano, passando a ser uma possibilidade de conhecimento (50). Além do que a obra de arte revela ela própria e daquilo que revela através do seu referente, graças ao talento do artista (cujo poder de observação é mais subtil do que a de outro observado), ela revela também que se

(49) “*Por conseguinte, a arte de imitar está bem distante da verdade (...)*”, Platão, **A república**, (Ed. Guimarães), Lisboa, 2005, Livro X, (pag.335)

(50) “*(...) e é pela imitação que adquire os seus (...) conhecimentos;*” Aristóteles, **Poética**, (Gulbenkian), 2007, 2º edição, (Tradução de Ana Maria Valente) (pag.42).

aprende muito mais do que quando nunca se viu a realidade reproduzida pela obra. Assim, esta tem o interesse de uma prova documental e, mesmo que não agrade como imitação (cujo modelo eventualmente nunca se viu), poderá sempre agradar pela qualidade e/ou delicadeza da sua execução e das suas cores, caso se trate de pintura. Apesar de que, para Aristóteles, a *mimese* não se reduz à imagem pintada ou desenhada.

Retomando a direcção da *mimese* metafísica, a qual inclui a ideia aristotélica da arte (através da *mimese*) como forma geradora de conhecimento, pode tal significar que esse conhecimento acrescentado à vida a ampliou. Nesse sentido, a arte acrescentou uma aura à natureza original, objecto da *mimese*. Essa aura, invisível, considera-se aqui metafísica. Platão ao afirmar que as coisas são metafísicas, por possuírem uma ideia pura transcendental, à qual o homem nunca pode aceder, está também a afirmar que essa mesma ideia pura existe, já que ela circula em pensamento entre os homens. Nesse caso, o homem ao fabricar coisas/objectos segundo essa ideia, significa que ela passa a existir fisicamente no mundo, (enquanto representação enformada dessa mesma ideia pura), produzindo assim objectos metafísicos, mesmo que nunca se aceda à sua pureza original de ideia platónica. Mais intensa se torna a metafisicalidade das coisas tratando-se de objectos artísticos, já que, apesar de não poder aceder à essência, o artista tem deliberadamente a intenção de fazer um objecto cuja função é conter em si uma dimensão metafísica, visto que a aura do impacte da obra se destina ao universo espiritual, cujo território é a essência das ideias. Reforçando o conceito de que a arte radica numa crença na capacidade humana em criar novas realidades, indo ao encontro do conceito de *Kunstwollen* de A.Riegl, conceito que radica igualmente numa crença acerca da vontade artística (51).

A arte como um prolongamento metafísico da vida significa que tem necessariamente que haver pelo menos uma âncora na vida por parte da obra; ora isso pressupõe que existe uma ligação e uma distância entre ambas, e que a ideia base não é fazer com que a vida e obra plástica coincidam na sua aparência, visto que isso não traz nenhum prolongamento, nenhum acréscimo à própria vida. Por outro lado, procurar que

.....

(51) Acerca desta característica, K.M. Swoboda critica radicalmente o conceito *Kunstwollen* nos seguintes termos: “*Le Kunstwollen est un concept abstrait élaboré puis, par un procédé indéniabement*

animiste, doué de croissance, conçu pour se développer comme d'autres caractérisations collectives tout aussi suspectes, telles l' "esprit d'une époque", ou "le génie artistique d'un peuple". Ce sont, nous dit-on, des anthropomorphismes typiques de tournures d'esprit mythologique pré-scientifique (...)", in Riegl, Alois- **Grammaire historique des arts plastiques**(Volonte artistique et vision du monde),cit.,(Pág.XXI). o objecto artístico coincide com a vida remete-nos para a perspectiva da procura da essência do real, em que a obra tende a edificar o lugar da essência (52) e que seria uma inversão da teoria platónica sobre esta matéria. Quer esta perspectiva idealista (que poderia, eventualmente, consistir numa primeira fase da própria mimese metafísica), quer a simples reprodução da aparência física do objecto (ou mimese segundo Platão) não coincidem com o conceito de arte como uma mimese metafísica. Assim sendo, ao conceber a arte como uma mimese metafísica da vida, significa entender o acto de fazer um objecto artístico como que um dar forma à aura invisível que paira em torno da vida, como que completando as coisas e os episódios que a compõem. É um exercício praticado sempre partindo da realidade como referente, mas trazendo à luz o para-além-de que as coisas possuem (53).

A aura que as coisas possuem (o lado metafísico da realidade) é “vislumbrada” pelo artista, que através das suas especificidades atribui à realidade determinadas potencialidades metafísicas. Sem tocar nem alterar a realidade, retira desta as concepções metafísicas que lhe atribuíra após a fase do túnel interpretativo artístico (ver Introdução, pág.8/9). Este fenómeno de quase simultânea extracção e atribuição de qualidades metafísicas, em conjunto com a consciencialização artística da vida, pressupõe uma forma própria de criatividade, imaginação e “religiosidade”(54). Na posse deste amálgama mental de pseudo-características, derivações interpretativas, conjecturas e conceptualizações baseadas na totalidade ou parte do referente, bem como em conjugações entre a sua memória artística, afectiva e vivencial com o referente, e/ou seus semelhantes físicos ou análogos, o artista concebe a ideia que antecede a obra de arte. Desta forma dá-se o processo alquímico de concretização da obra, o que arrasta consigo todo um conjunto de estruturas racionais e sensitivas germinadas na relação metafísica entre artista e realidade objectiva. O conceito de mimese metafísica implica que a essência das coisas (conceito platónico) e a aura das coisas (lado metafísico da realidade, composto pela essência e pelo impacte dessa essência no contexto das coisas) apenas podem ser captadas e enformadas na obra de arte. Partindo das coisas do mundo o artista, ao realizar a mimese metafísica do mesmo, produz objectos artísticos, os quais

(52) Ver Cap.II-c)- O lugar da essência / arte ideal; (53) Neste sentido se pronunciaram Winckelmann,

alguns românticos e os pré-rafaelitas, ver sobre este assunto em D'Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.653-654)

(54) “*o cérebro constrói padrões neurais a partir dos Qualia*”, Damásio, António – **O sentimento de si**, Publicações Europa-América, 6ª edição,2000,(p. 28)

devido a essa “transformação” se traduzem em complementaridade da vida, produzindo conhecimento (55) (56). Assim sendo, o artista não duplica mas recria, não imita mas completa, não cita mas evoca, antes procedendo a uma mimese metafísica do real.

b.2) Partindo do real

Tratando-se então de um prolongamento criativo da vida (57), cuja aura metafísica inculcada no real fez crescer a própria vida diante dos olhos de quem através da arte tais qualidades reconhece, a realidade funciona como ponto de partida, tanto para o criador como para o espectador, mesmo que essa interiorização seja inconsciente.(58).

Desta realidade, campo onde a trilogia - criador, arte e espectador - se inter-relacionam, três factores essenciais dela fazem parte: a época, os seres humanos e os objectos, pontos de partida comuns e cruciais para a criação nos diversos campos artísticos. Para que aconteça a comunicação artística entre criador e espectador, o prolongamento metafísico artístico da vida deve ter o referente na época a que ambos pertencem, mesmo que de questões universais se tratem. Uma coisa é a universalidade das questões (factor que permite a comunicação das ideias para além do seu tempo), outra coisa é a mesma universalidade necessitar também de uma linguagem universal, que permita que as ideias se transmitam dentro e fora do seu tempo. E em cada época, apesar das ideias poderem variar, permanecendo basicamente universais, a linguagem universaliza-se , renova-se e adapta-se às circunstâncias epocais. Kandinsky, ao elaborar o princípio da necessidade interior, composto por três ‘necessidades místicas’, realçava a importância de, imediatamente a seguir à personalidade do artista, vir a necessidade de contemporaneidade, já que “*Cada artista, como filho da sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época(...)*” **KANDINSKY 73**, constituindo isso a importância da

(55) Ver a obra : Best, David – **A racionalidade do sentimento**, 1ª edição Lisboa, 1996,(pag.33)

(56) A controversa questão acerca do conhecimento gerado (ou não) pela obra de arte está amplamente abordada em D'Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, Cap.XII (pag.654-657) e Cap.XIII

(57) ver Cap.II-4; b.4) – Vida transformada em arte; acerca de como o prolongamento metafísico da vida tem um significado de transitoriedade, mas que não implica qualquer forma de literalidade no que se refere ao aspecto vital, ou sequer afinidade com ressurreição ou morte.

(58) “*A obra de arte espalha uma luz translúcida sobre a situação e essa translucidez é uma parte não eliminável da experiência emocional apropriada.*”, Best, David – **A racionalidade do sentimento**, 1ª edição, Lisboa, 1996,(pag.261)

linguagem, mas concluindo ser a necessidade mística mais importante a que refere que “*cada artista, como servidor da arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte.*” **KANDINSKY 73**. O autor defende ser o elemento essencial da arte, aquele que, em última instância, e após a erosão temporal das outras duas necessidades, se mantém para sempre, já que “*Apenas o elemento artístico puro e eterno manterá valor*” **KANDINSKY 73**. A melhor ligação que pode existir a uma época específica, dentro do necessário contexto comunicativo artístico, é a humanização das problemáticas.

Se de ser humano para ser humano aquilo que se trata é do fenómeno da comunicação artística, além da sua época, o homem é em si outro factor essencial para o ponto de partida do real para a arte. E isto porque no fundo, quem sente a sua época é o próprio homem, e o artista sabe que para chegar ao homem, falar do contexto real é um meio eficaz, daí o artista afirmar “*Pretendo integrar na minha pintura tudo o que se sente hoje no meu país, agrade ou não(...) a arte tem de viver a verdade.*” **TÀPIES 50**. O argumento da necessária humanização do mundo e da arte, para além da ideia humanizante em si mesma, acarreta também consigo a intensidade comunicativa e fraterna. A defesa dos sentimentos e da pura emotividade comunicativa urgente, que muitas vezes a mensagem artística contém, significam muito o desejo que o artista tem, no fundo, em chegar ao outro, ao seu semelhante. - “*Sólo me importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad..., y el que mucha gente se ponga a llorar ante mis cuadros prueba que soy capaz de comunicar tales emociones (...)*” **ROTHKO (Escritos) 177**.

Plenamente enraizado na intensidade da vida, o artista sabe que tem de partir da realidade humana para comunicar a sua obra. Por isso, muito à semelhança do que afirmou Rothko acerca da tragédia, do êxtase e da fatalidade, também Tàpies afirma: “*Interessa-me tudo o que é humano, e ainda mais se for cheio de paixões, amores e ódios.*” **TÀPIES 48**. Daí que o trabalho que o artista realiza a partir da realidade seja mais do que uma mera praxis funcional ou simplesmente mimética, tomando o conteúdo uma crescente importância.

Da trilogia – criador, arte e espectador - o terceiro factor inspirador são os objectos do mundo que também integram a realidade como ponto de partida. O objecto torna-se numa outra forma de mediação entre o espírito comunicativo do artista e o espectador. Tal processo aproxima-se ainda mais do termo metafórico “mimese metafísica”, pois trata-se agora do processo realmente criativo em que o artista, partindo de algo físico, real e concreto, o vai “prolongar” metafisicamente, traduzindo-o de forma artística e transformando a sua significância (59). Quando Matisse exemplifica (pàg.161 dos seus escritos) o efeito que uma árvore exerce sobre si, sobre o seu espírito, já não apenas como uma simples árvore, mas como algo que afecta todos os seus sentimentos, após o que o leva a identificar-se com ela, o artista usou a realidade como ponto de partida, integrando-a em si, preparando-a e preparando-se ele próprio para a alquimia criativa em cuja ideia de aura metafísica reside (dado que não é mimese literal este mesmo processo) o “(...) *privilégio do artista(...)é tornar precioso e nobre o mais humilde objecto(...)*”**MATISSE 194.**

Trata-se também de uma dádiva, pois o artista procura na realidade algo que lhe permita incutir nela a sua alma artística transformadora, criar recriando, transmitir renovando e comunicar inovando a partir dos objectos banais e anónimos do mundo. “(...) *Eu , no fundo, parto do objecto, quero restituí-lo*”**MATISSE 242.**

b.3) Agente de clivagem

Não há dúvida que a transformação da realidade em arte, processo de que o artista é motor, é um acto criativo de transformação de uma ideia. “*Criar é exprimir o que se tem em si.(...)o que se faz com a ajuda dos elementos que se tiram do mundo exterior (...) trabalho, pelo qual o artista incorpora, assimila gradualmente (...) até que o objecto que desenha (...) o tenha em si e possa projectá-lo na tela como sua própria criação.*”**MATISSE 329.** Este motor criativo, ou recreativo, que o próprio artista protagoniza, é aquilo que o transforma num agente de clivagem metafísica do real, alguém que transforma o mundo noutra coisa: “*Negamos que el mundo del arte tenga ninguna apariencia objectiva. El mundo es lo que el artista hace de él.*”**ROTHKO (Escritos)66.** Esta noção de que realmente se operou uma transformação, uma passagem de uma coisa para outra, é o que separa a realização de um trabalho que se contenta apenas com uma mera execução ou reprodução, daquele que, para ser concebido, se lhe acrescentam o espírito (seja o espírito de quem faz, seja o espírito captado por quem

refaz a coisa e conseguiu também transformá-lo em algo visível) - “(...) *há que juntar-*

(59) Rever posição contrária acerca da produção de objectos não metafísicos (mas com o mesmo objectivo) por novos artistas, em D’Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.653)

*-lhe o espírito da paisagem”***MATISSE 61**. O factor que está na origem desta transformação foi o sentimento produzido no interior do artista, provocado pelo real e, acerca do qual, o artista se viu impelido a recriá-lo no seu exterior. Recriou-o não só de forma a comunicá-lo, mas também comunicá-lo “revestindo-o” da importância que o artista lhe atribui, necessitando de partilhá-lo com os seus semelhantes. O espectador tem assim acesso a ver (ou “rever”) determinado aspecto da realidade, completado por este agente de clivagem, entre o antes e o agora, dado a sentir pela primeira vez. Isto é aquilo que simplesmente significa “*Dar vida a um traço, a uma linha, fazer existir uma forma (...)*”**MATISSE 248**.

Como característica desta transformação “metafísica” da realidade, contrária à mimese simples e mecânica, pode ser considerada a imperfeição da “reprodução” executada. Assim será nos pontos não coincidentes da reprodução do real que se encontra o espírito que fez com que de uma criação artística se tratasse, e não de um trabalho executivo de mera duplicação. Aquilo que aqui é referido como imperfeição (segundo apenas o ponto de vista da mimese simples), afinal não o é segundo a perspectiva da mimese metafísica, pois é nessa “imperfeição” que consiste o acto transformador artístico. Será exactamente nessas “imperfeições” impregnadas na nova versão da realidade transformada, que se encontram os aspectos que vieram completar a vida, na medida em que são essas diferenças incutidas pelo artista, à realidade, que fizeram com que a arte surgisse como prolongamento da própria vida. Segundo Matisse “(...) *a inexactidão anatómica, orgânica destes desenhos, não prejudicou a expressão do carácter íntimo da verdade essencial da personagem, mas, pelo contrário, serviu para a exprimir*”**MATISSE 164**.

Chamando-lhe imperfeição, estilo ou espírito, é no entanto esse algo que produz a complementaridade da vida, do real. A sua invisibilidade não anula a sua existência, pois a presença de tal característica na praxis do agente de clivagem é detectada pela sensibilidade humana, sem no entanto existirem percentagens ou tabelas medidas de consenso. Esta indeterminação não lhe anula a existência, e por isso confirma-a. Aliás “*A exactidão não é verdade*” **MATISSE 165**

b.4) Vida transformada em Arte

Se, como vimos anteriormente, foram os “detalhes metafísicos” que completaram a clivagem da passagem de determinado pormenor da realidade para a arte, podemos concluir que o artista é um agente transformador da vida em arte. Passou a ser arte aquilo que, enquanto só vida, realidade, foi tomado como objecto a partir do qual se extraía o efémero e o secundário (segundo uma subjectividade artística) e se manteve, ampliou ou acrescentou espírito àquilo que apenas à sua essência diz respeito. Não se manteve vida enquanto tal, apenas porque a passagem a objecto artístico não cria nem recria vida, mas completa-a na sua aura metafísica, zona esta da vida onde apenas o campo mental do homem tem acesso através da consciência, compreensão, entendimento, razão. Esta zona “metafísica” que a mente humana obtém da realidade, através da espiritualidade, deve muito da sua captação à sensibilidade inteligente, funcionando como a principal forma de comunicabilidade artística. Para Tolstoi “ *A actividade da arte é baseada no facto de que o homem, ao receber pela audição ou visão as expressões dos sentimentos de outro homem, é capaz de experimentar os mesmos sentimentos daquele que os expressa.*” **TOLSTOI 74.**

Sendo a arte uma forma de expressão e a sensibilidade uma forma de captação, pela via da arte, uma vida pode ser transposta para outro lugar para ser revivida (mediante as condicionantes de clivagem anteriormente referidas), e é também esta característica que transforma a arte numa forma de conhecimento (60) sobre a vida. Como diz Rothko “ *Mas seria sobre a sua arte que nos debruçaríamos para perceber que ‘sentimento do mundo’ era o deles, para saber como as suas concepções de real se exprimiram na percepção sensual que eles tinham do mundo.*” **ROTHKO (Realidade) 89.**

Na vida, quer pessoal quer socialmente, o drama, a felicidade, as revoluções, o amor, a morte, etc., têm carácter universal porque são transversais a toda a gente, a todos os povos e em todos os tempos. Estas grandes características da vida humana, ao serem transformadas em arte pela mão do artista, não só podem vir a ser revividas, como também transformadas sob determinado ponto de vista. Por exemplo, a propósito da crise espiritual que a vida do seu tempo atravessava, Kandinsky chama a atenção para o facto de que “*A literatura, a música, a arte são os primeiros sectores a serem atingidos. É aqui que, pela primeira vez, se pode tomar consciência desta viragem espiritual. Aí se reflecte a sombria imagem do presente.*” **KANDINSKY 40.**

A capacidade de transformar a vida em arte depende de como a vida, invocada no artista

(60) A controversa questão acerca do conhecimento gerado (ou não) pela obra de arte está amplamente abordada em D'Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, Cap.XII (pag.654-657) e Cap.XIII.

e recriada pelo seu espírito, foi traduzida ao nível da sua essência. Nessa recriação, detectável mas não definível, reside o segredo do prolongamento metafísico da vida transformada em arte - *“Um ínfimo pormenor pode revelar-nos um grande mecanismo, um mecanismo essencial de vida.”***MATISSE 248**. De uma forma geral, a verdadeira arte só acontece quando no artista existe uma pré-consciência das forças ocultas que governam, não só determinada parte focada da vida, como também a produção da imagem (no caso da pintura), existindo isso (consciente ou inconscientemente) no processo de transformação da vida em arte, para que depois possa ser comunicado.

A mimese metafísica transforma a vida em arte porque existe também a interação do espírito do espectador. Tudo o que na vida foi completado em obra pelo artista, bem como tudo o que foi subtraído, não obstante a semelhança visual, recai na consciência real e metafísica do espectador que, em última instância, concluirá o ciclo de todo o processo simbólico, como Delacroix diz *“(...) Usufruímos da representação real de uns objectos, como se os víssemos de facto, e ao mesmo tempo anima-nos e eleva-nos o sentido de que essas imagens se revestem para o espírito. Estas figuras, estes objectos, que para uma determinada parte do nosso ser inteligente parecem ser a própria coisa, (...), sobre a qual a imaginação se apoiasse para penetrar até á sensação (...)de que as formas constituem por assim dizer (...) um hieróglifo bastante mais expressivo do que a fria representação que se limita a ser um carácter tipográfico.”***DELACROIX 117**.

A comunicação acerca do entendimento de determinado detalhe da vida dá-se pela fusão da visão do artista –[*“(...) um quadro é a representação, nos termos dos elementos plásticos, da concepção de real própria do artista.”***ROTHKO (Realidade) 88**], com a percepção do espectador. A vida passou de um ser humano para outro, sob a forma de arte.

C) Equivalências entre Arte e Vida

c.1)– Forma como o Homem interliga a Arte à vida

A problemática da abordagem relacional levantada pela existência da arte é sempre de carácter poético e emotivo ou empático. Uma obra remete sempre para questões estéticas, que envolvem sensibilidade, conhecimento e fruição. Abordamos um quadro numa exposição com uma intenção comunicativamente receptiva, e não à procura de identificar os materiais usados. Mesmo o artista nem sempre aborda “cl clinicamente” (centrar a atenção em pinceladas, texturas, materiais, etc) todas as obras que vê, apesar de uma crença generalizada no denominado factor do defeito profissional, como confirma Rothko: *“No me gusta hablar com pintores. Van a una exposición, y se fijan en el diseño, el color, etc. No son reacciones puramente humanas. Quiero respuestas puramente humanas sobre necesidades humanas.(...)”* **ROTHKO (Escritos) 126.**

Existe uma semelhança entre a expectativa receptora de mensagem, por parte de quem aborda um quadro, e a expectativa de quem aborda uma pessoa à procura de um feedback qualquer. Mas porque ocorre esta semelhança? Talvez porque a obra de arte exposta está em lugar de quem a produziu [*“Nunca he pensado que pintar un cuadro tenga que ver com la expresión de uno mismo. Se trata de una comunicación acerca del mundo dirigida a outro ser humanos.(...)”* **ROTHKO (Escritos) 182**], contendo em si a mensagem do seu autor.

Se olharmos para parte/totalidade do tempo de vida de um autor de obras de arte verificamos que nesse período de tempo, ele (artista) produziu várias obras. Essa produção desenrolou-se, cronologicamente, de forma paralela à passagem do seu tempo de vida. As obras de arte realizadas por um artista também marcam as diversas fases vivenciadas pelo seu autor, sem necessidade de relação directa com os conteúdos, estilos, temas, materiais, etc. Independentemente da marca pessoal (que pode ou não ser mantida) a única característica que as une é a sucessividade temporal enquanto “coisas”, pertencentes ao mesmo indivíduo, o qual também é, obviamente, “detentor” da sucessividade temporal dos acontecimentos da sua vida pessoal, únicos e irrepetíveis.

No entanto, daqui deriva também o facto de ser facilmente verificável, por exemplo, a fase azul de determinado pintor corresponder a algo em determinada época da sua vida, situação esta que se altera (ou não) para uma fase negra em que o mesmo artista mudou algo na sua vida temporal (seja mudança geográfica ou mental). A título de exemplo, citamos os casos de Picasso e Goya. Muitas obras marcam pontos de clivagem entre momentos de uma vida, registando-os, eternizando-os, independentemente de esses momentos serem menos importantes do que outros, ou se estão correctamente registados ou, ainda, se eram dignos de registo. O facto é que, por alusão, metáfora ou

qualquer contingência da vida do autor, aquele determinado espaço-tempo materializou-se em algo comunicável; essa materialização extraiu à passagem da vida determinada forma.

Pelas características expressivas e pelo carácter comunicativo de toda a obra de arte, o que se materializou nesse momento foi um pensamento que foi retirado ao correr do tempo. No entanto, da vida, o artista extraiu-lhe um detalhe, que se não se transformou em eternidade, pelo menos escapou a desaparecer na invisibilidade.

A diferença entre um pensamento materializado e um outro acerca do qual nada se fez, que apenas foi pensado e se esfumou, é em termos de passagem do tempo de vida uma alteração significativa. Para o artista, o pensamento que se esfumou, simplesmente perdeu-se. Mas o pensamento que foi materializado, passou para o estado da realidade e, no caso das artes plásticas, atingiu outra dimensão. Ficou sujeito à erosão matéria. Esta, por princípio (tendo em conta que se trata de material que sobrevive à finitude humana), será provavelmente mais lenta cronologicamente do que a passagem do tempo enquanto apenas pensamento puro.

O exercício desta “alquimia invisível” produz no seu autor uma profunda ligação à interioridade da vida. O autor fica como que agrilhado à essência da realidade, que está para além do fenómeno visível. As aparências da realidade (os fenómenos visuais do dia a dia) desvanecem-se para o artista sempre que ele lhes procura extrair um pedaço. Extrair algo à passagem do tempo de vida dessa realidade é um exercício metafísico, visto que o próprio artista é parte integrante dessa mesma realidade exterior, perante a qual irá proceder á sua “alquimia artística”, implicando um desdobramento de si próprio. Este desdobramento consiste na aproximação da sua espiritualidade artística ao lado metafísico dessa realidade. O trabalho, que acaba por ser parte da sua existência (dado que o homem é aquilo que faz) consistirá em “recortar” da realidade aquilo que a sua subjectividade sensível, artística, detectou como parte essencial, significativa ou simbolizante da essência de determinado fenómeno pertencente à realidade. A essência dessa realidade, ou parte desta, tornou-se visível ou acessível de forma imprevisível, inesperada, consoante a intuição sensível da perspectivação artística do artista, que procede à extracção dessa parcela de realidade, pretendendo estar em consonância com a essência da realidade. Este estado de consonância deve muito ao acaso, mas mais do que a casualidade aleatória dos fenómenos da realidade, ela deve a sua existência ao estágio do organismo artístico, nomeadamente à predisposição e receptividade da alma artística para a criação. O processo “alquímico” aqui referido foi gerado a partir da

altura em que a alma artística entrou em acção, como que entrando em autonomia relativamente á sua existência de ser do mundo.

Este desdobramento do ser vivo (homem versus homem-artista) implica uma elevada espiritualidade, pelo menos nas alturas de “extracção da realidade” (inspiração), visto que o homem físico é parte integrante da realidade visível da vida. Simultaneamente o mesmo indivíduo é alma artística em acção, isto é, parte integrante da essência da realidade (substrato não visível da vida). Assim, fisicamente caminha lado a lado com a realidade de um mundo tão real quanto ele, mas espiritualmente procura entrar em contacto com a essência “metafísica” desse mesmo mundo. Através do contacto entre a sua alma artística e a essência da realidade, dá-se a extracção criativa, que implica um contacto íntimo com a vida a um nível mais profundo relativamente a alguém que pura e simplesmente caminhe pelo mundo, sem lhe procurar a essência.

Da mesma forma que a alma artística entra em contacto íntimo com as coisas da vida real, procurando ir mais fundo do que a mera aparência, também essa alma artística faz parte da realidade e do mundo. E não só ela mas também o corpo físico que a transporta. Desta forma, o corpo de alma artística funde-se no amálgama da realidade física da vida com todos os fenómenos que dela participam. A alma artística pura funde-se com toda a essência dessa mesma realidade física da vida, ou seja, a alma artística pertence à “dimensão metafísica” do mundo e é uma porta de acesso à decifração dos mistérios da realidade física. Esta ideia de porta (porta giratória) como metáfora da alma artística em acção, representa o mecanismo de saídas e entradas do mundo real para o lado metafísico e essencial desse mesmo mundo. Esta é a porta que permite ao homem visitar e conhecer a dimensão metafísica da vida sendo a arte que permite um outro acesso à vida (61).

c.2) – Questões estruturais

Desde o momento em que se estabelece a obra de arte como uma entidade com existência própria, nela podem observar-se características, em termos funcionais, que a ligam e a fazem interagir com a vida do ser humano. Não se trata de traçar um paralelismo “avant-la-lettre”, mas sim de encontrar equivalências, encontrar pontos comuns de interligação existentes e que contribuem para que ambas as entidades (vida e arte) interajam em mútua influência, assim, *“Tal como o ser humano, também o quadro tem esqueleto, músculos e pele. Podemos falar de uma anatomia particular do quadro.*

(61) No seguimento da problemática acerca do conhecimento de uma “verdade” (metafísica) revelada pela arte, ver a teoria da verdade artística como verdade-a-respeito-de segundo Hospers (desde Aristóteles) comentada e citada por D’Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.645/6)

Um quadro que tenha como objecto um ser humano nu não se compõe segundo a anatomia do homem, mas segundo a anatomia do quadro.”KLEE 57. É fora da esfera da similaridade enquanto objectos físicos animados, ou não, que se dão as confluências entre obra de arte e vida . Toda a “acção” de que comungam ambas as entidades, deriva da energia criada no campo da metafísica e do sensorial. Daí que Kandinsky considere que uma obra *“Como qualquer ser vivo, é dotada de poderes activos, e a sua força criadora não se esgota. Vive, age e participa na criação da atmosfera espiritual.”*
KANDINSKY 113. No entanto, sendo a vida humana gerida e comandada em grande parte pela sua dimensão racional e mental, todas as intercepções que ocorram neste campo acabam por fazer parte dessa mesma vida. A equivalência que se pode também estabelecer enquanto entidades físicas, tem igualmente um peso em termos de representação no mundo real que será, em princípio, o ponto de partida de ligação para as ideias. Tomando como base, para estabelecer esta equivalência, a dicotomia objecto artístico e vida humana, ao pensar cada entidade dessas como um exemplar pertencendo a cada um destes dois grupos de entidades, pode concluir-se que cada um contém em si a representação universal do todo da respectiva entidade. Por essa razão, cada entidade é sempre muito mais do que aquilo que já é, enquanto coisa única de características específicas, daí que *“(…) podemos dizer que todas as formas individuais de vida são manifestações do princípio da vida. Isto é, que as árvores, os animais, os homens, as flores, os peixes, etc são a manifestação de um determinado princípio biológico estrutural, (...)”***ROTHKO (Realidade) 179.**

Desta forma, quando se estabelece uma relação com um único objecto artístico, não é possível encará-lo apenas como uma coisa isolada e desprendida de quaisquer referências, nomeadamente, referências cuja história e simbologia têm um passado e uma carga mística, de tradição metafísica. Com menor ou maior carga cultural de ambos os lados das entidades em confronto (obra e homem), o objecto artístico existe já potencialmente no espírito do homem, fazendo parte da sua vida mental sob a forma de cultura interiorizada no espaço, mental e abstracto, da memória de ser vivo: por isso *“(…) a pintura é, em si mesma, o veículo para a manifestação da continuidade plástica.*

*Os objectos, ou separações, que conseguimos identificar quando analisamos uma pintura formam os vários membros deste organismo, através de cujas funções aquela manifestação consegue retratar o princípio da vida.”***ROTHKO (Realidade) 179.** O que se pode considerar de certa forma negativo, é o precedente que isto abre ao preconceito relativamente à interacção homem-obra, mas que no fundo é inevitável dado que a obra já existe enquanto entidade artística representada culturalmente no espírito vivo do homem. Podemos verificar isso, concordando ou não, expresso nas palavras de Tolstoi, após a sua análise das condicionantes sociais, culturais e históricas do homem: “ *Eis como o conteúdo da arte foi avaliado sempre em todo o lugar(...), pois essa atitude em relação à arte vem das propriedades da natureza humana, as quais permanecem.”***TOLSTOI 209.**

Para restabelecer equilíbrio nas equivalências, talvez tenhamos de tomar consciência disso e procurar subtrair-lhe cargas políticas e ideológicas demasiado específicas que tendencialmente cresçam e interfiram nesta “comparação” de entidades, procurando antes o que de mais universal as pode unir, como sejam a referência ao humano, ao drama, às expressões, aos sentimentos - a aproximação de conceitos de cambiantes plásticas com alterações emotivas humanas, exemplificadas nos seguintes termos: “*Esse sentimento é independente de uma alteração de cor. Se um verde é substituído por um vermelho, o quadro pode ter mudado de aspecto, mas não de sentimento*”.**MATISSE 310.**

Destas palavras de *Matisse* pode concluir-se uma centralização no aspecto que verdadeiramente pode unir, em termos de “semelhanças”, o ser vivo à obra, referindo as cambiantes que poderão fazer o objecto artístico revelar, ou não, o seu conteúdo, como o ser vivo o revela através da animação expressiva. É esta forma de ligação que estabelece a equivalência e permite uma vivência interligada de ambas as entidades, relacionando-as no plano profundo dos conteúdos metafísicos e existenciais “ (...) à procura de um sentido espiritual no deserto que é a sociedade grosseiramente mercantilista em que vivem, não entenderam ainda devidamente o papel fundamental que cabe à consciência (...)”**L. FREITAS 69.** As equivalências estruturais entre vida e arte têm maior peso de representação no campo da invisibilidade mental da metafísica, e isso é real a partir do momento em que as obras nascem. Aliás, a forma como nascem já definem e pré-destinam o “campo” onde deverão vir a ser fruídas, como revela a forma como *Miró* trabalha: “*É quando trabalho, quando estou acordado, que sonho (...) o*

sonho está na minha vitalidade, não está nas margens, não pode ser provocado. Nunca.”**MIRÓ 53.**

c.3) – Vida interior

Se as equivalências entre arte e vida se estabelecem essencialmente na invisibilidade do campo metafísico, pressupõem nesta relação uma concepção mental activa. Das duas entidades em paralelo (arte e vida), apenas uma possui a propriedade racional, sensível e neuronal para a estruturação de um espaço mental. Todo o espaço no íntimo do artista é onde se constrói o sítio em que pensamentos e sentimentos fluem no sentido de alimentarem a criação, a imaginação e a perspectiva metafísica de todas as coisas do mundo (real). A interioridade da vida humana está em unísono com a arte, *“Quando um quadro é muito, muito belo, muito voluptuoso à vista, por vezes o prazer que ele nos deu perde-se, esquecemo-lo, enquanto que com obras mais difíceis (...) o milagre, a revelação vêm depois, mais tarde. É a lembrança que perdura e não se apaga – isso também pode dar-se em relação ao amor.”***V. SILVA 43.** A comparação com o sentimento amoroso não é rara, quando se trata de referenciar a experiência da vida interior artística, sendo o amor uma das maiores experiências de interioridade humana.

Já Matisse referia a similaridade existente entre arte e o amor, facto que revela o elo de ligação da arte à interioridade da vida: *“É como no amor, tudo depende do que o artista consegue projectar inconscientemente em tudo o que observa. É a qualidade desta projecção que dá a vida, muito mais do que a presença, sob os olhos do artista, de uma pessoa viva.”*- *“As mulheres são fruto do desejo do homem, da sua paixão. Mas a paixão não aparece nelas: mantém-se no espírito do pintor e, conseqüentemente, no espírito do espectador”.* **MATISSE 163** e *“Estava a pensar em quadros que nem sequer são muito belos (...) gostei imenso deles, eles marcaram-me. É uma coisa que acontece também com o amor e não é necessariamente sexual ou estético, mas devido à qualidade da emoção que nos agitou, (...)”***ARPAD 50.** A forma como a vida interior é sentida, define o artista e, conseqüentemente, a arte que este concebe (62). Existe uma estranha equivalência entre o paralelismo da arte em relação à vida interior e o paralelismo entre sentimentos e pensamentos, o que reforça a unicidade do sentimento

artístico; não é por acaso que Tàpies refere o artista demasiado novo que afirma que “(...) *não deve a ninguém a sua única fonte de inspiração, mas que a encontra na sua própria vida e na sua própria forma de a entender.*” **TAPIES 64.**

(62) Ver : Stanislavski, Konstantin – **A preparação do actor**, Cap.12 : “Os motores da vida psíquica”, (Pag.299-307), Lisboa, Arcádia editora, Coleccção Teatro 2

(refira-se no entanto que Tàpies refuta esta posição). A complexidade deste fenómeno é, vulgarmente, simplificada por expressões populares como as que dizem que “o artista mostrou o que vai dentro dele” ou mesmo nas palavras simplificadas do próprio artista

“ (...) *Para mim o problema é encontrar o acorde entre o meu desenho, as cores e os meus sentimentos.*” **MATISSE 177.**

Mesmo que não haja acordo entre o espectador que frui a obra e esta, há sempre uma relação entre a arte, quando autêntica, e a vida interior sentida pelo artista. O equilíbrio de que fala *Matisse*, entre o seu desenho e o seu sentimento, é verdadeiro, mas a noção de equilíbrio é subjectiva, variando de artista para artista. O acordo tem de existir entre o tipo de vida interior do autor e as obras que este produz, por mais aberrante que isso surja aos olhos dos seus semelhantes, daí que, por exemplo “*A predilecção pelo excesso de tensão pode ser comparada com o estado masoquista ou sádico, nos quais o prazer, no seu máximo, se obtém através de uma enfática falta de equilíbrio. São desvios da norma, no sentido em que aqui a excitação proveniente da tensão é maior do que a que se obtém com a própria fruição.*” **ROTHKO (Realidade)169.**

A produção de uma obra, que como já vimos significa trabalhar um detalhe da vida do seu autor, está de tal forma ligada à vida interior desse artista, que o seu estado de espírito depende do resultado - “(...) *quando(...) abandonava o cavalete, tinha-se portanto um sentimento de felicidade ou de infelicidade conforme a coisa tinha corrido mais ou menos bem, mas perdia-se todo o contacto com o quadro que se estava a fazer.*” **MATISSE 160.** Este aspecto, que aparentemente só ao criador diz respeito, ultrapassa a relação sentimento-autor e obra concluída, porque a carga emocional que envolveu a concepção, produz determinado registo que, ao ser fruído, se transformou em vida interior exteriorizada. A obra passa a funcionar no espaço mental do espectador agora interveniente e, por esse motivo, a experiência interior do criador foi transformada numa forma de conhecimento (63). Mesmo quando o artista cria algo cuja temática nada tenha a ver com a “vida interior” directamente, ele incutiu na obra parte da sua vida interior, afirmando Tolstoi que “(...) *A arte transfere essas verdades do*

campo do conhecimento para o campo do sentimento (...)"TOLSTOI 260.

(63) Antecedendo a obra, também o interior do artista passará a constituir matéria de conhecimento em potência. Esta ideia poderá ampliar/ justificar, de certa maneira, a arte como forma de conhecimento.

Ver também, acerca do problema do conhecimento em Arte, Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/6/8), assim como ver nota de pé de página na Pág.88, remetendo para obra citada de Carmo D'Orey

A questão da ligação da vida interior do homem à obra de Arte é, in extremis, a questão da forma e do conteúdo. Um quadro possui, obviamente, uma mensagem (profunda ou não), mas para tal necessita de um suporte físico. O mesmo se passa com a vida interior que habita o homem. No dizer de Mark Rothko "*(...) a mensagem plástica – ou filosofia – tem de se corporizar numa manifestação de algum tipo. Portanto, para que haja essa fruição final é necessário que os elementos plásticos se casem com algumas formas objectivamente representáveis. O paralelo natural é entre a alma e o corpo: nenhum dos dois se pode manifestar perante nós sem coexistir com o outro.*"(...)”Assim, em todas as obras de arte verificamos que o casamento entre ambos – entre a mensagem plástica e o assunto – é absoluto.”**ROTHKO (Realidade)176/7.**

c.4) –Arte e vida fundem-se

Se, como verificámos anteriormente, a ligação da arte à vida se dá através da força do elo que a obra mantém como consequência da vida interior do artista, também da qualidade da interioridade do criador, dependerá a qualidade da obra realizada(63). Neste caso, a vida interior, como reflexo que é das vivências exteriores do ser na vida real, torna-se importante pela forma indirecta com que vai moldar a arte através do sentimento artístico despoletado no artista, visto que "*(...) a arte não é um ofício, é a transmissão de um sentimento experimentado pelo artista(...)"TOLSTOI 253.*

A intercepção das equivalências entre arte e vida mantém-se, agora num outro nível. A questão da necessidade de uma vida interior rica (64) para que as obras produzidas possam reflectir ligação forte à vida, e daí conseguir bom impacte comunicativo junto dos seus semelhantes, parece estar enraizada, como necessidade biológica e psíquica, na natureza do artista. A forma como este facto é inerente à personalidade artística, reforça

(63) “*Na cruz da minha grade desenrola-se outra espécie de paixão: nela coexistem e caminham inquietações, dúvidas, fragmentos de crenças, satisfações, ilusões de conquistas, projectos irrealizados ou desviados, surpresas, charadas (...)*”, in Pomar, Júlio – **Da cegueira dos pintores**, Lisboa, 1986, (Pag.10).

(64) O termo “vida interior rica” é, obviamente, vago e subjectivo. Mas o seu significado dentro deste contexto refere-se a uma vivência psíquica autêntica, real, contrária à apatia, conformismo ou desinteresse. o elo que explica a profunda envolvência do ser artista com os factos e vivências da vida real. Mas a envolvência intensa da natureza artística ultrapassa a necessidade física da vida da sua esfera pessoal. Não são apenas os factos e vivências da sua vida real pessoal que o inspiram e o fazem viver, mas também todo um contexto sociocultural ao qual não é indiferente, e do qual absorve de igual forma a vida, entregando-se e experienciando. Assim, como confirma Tapies “*Vamos sempre a par, ou deveríamos ir, do filósofo, do cientista e até mesmo do político progressista. De certa forma, o artista participa de todos eles, pois como eles investiga, descobre, defende e propaga uma ideia.*” **TÀPIES 29**.

A vida progride de forma semelhante à arte, ou seja, uma enorme e permanente metamorfose que avança no tempo, mas sem nunca deixar de ser o que sempre foi. “*(...)A arte não faz progressos. Modifica-se, torna-se outra. E é tudo.*” **ARPAD 16**. A vida enquanto metamorfose de lutas, conflitos, acontecimentos e sentimentos, vai-se fundindo em muitos pontos com a própria arte, outras vezes ambas caminham apenas paralelamente. Acontecem rupturas, afastamentos, crises e reaproximações entre as duas entidades (vida e arte), desde que o homem se iniciou racional e artisticamente: “*Los sentidos del hombre recogen y acumulan, las emociones y la mente transforman y ordenan esse material y, a través de la mediación del arte, se emiten para que vuelvan a participar en la corriente de la vida en donde, a su vez, estimularán a outros hombres. Desde el momento en quel arte no sólo es expresivo sino que también es comunicable, posee una función social.*” **ROTHKO (Escritos) 60**.

As incertezas que caracterizam a luta da vida são semelhantes às incertezas e hesitações que caracterizam o percurso artístico de um artista. Raro é o Artista que faz um percurso profissional, ou mesmo que faz as suas obras, com uma coerência organizada de A a Z, como em muitas das outras actividades profissionais e, este facto, aproxima mais a Arte da vida do que qualquer outra actividade. “*A escolha é para qualquer um de nós muito difícil e até pode acontecer avançar-se demasiado numa via que não seja a melhor. Às vezes só tarde nos damos conta disso.*” **ARPAD 30**. Desta forte ligação entre tudo aquilo que é expresso em arte com a vida real, nasceu desde há

muito o fundamento para o preconceito, já não apenas popular, que advoga ser a vida a única e real escola para um Artista aprender a expressar-se com autenticidade, como foi antes referido na pàg.68. As motivações para a defesa deste argumento são várias, geralmente ligadas a experiências pessoais ou certo tipo de ideologia contextualizada, como entende Tolstoi “(...) *o verdadeiro artista não aprende na escola mas na vida(...)*” **TOLSTOI 252**, mas o facto é que a fundamentação da defesa de tal argumento tem algumas raízes sólidas e em parte alguma razão. No entanto, não há nenhuma actividade humana que não necessite de ligação e aplicação na vida real, não implicando com isso a dispensa de uma formação técnica ou académica como um valor acrescentado. O argumento que defende a desnecessária formação artística académica, em nome da obtenção de uma arte supostamente mais espontânea e liberta de regras e ditames “oficiais” que supostamente aprisionam a espontaneidade da criação, é também ele refém do mesmo preconceito que defende a exclusividade do contrário. Apenas aparentemente tal argumento encontra mais facilidade na sua implementação neste campo devido às características específicas do contexto da arte (65). Concorrem também para a apologia de uma arte nestes moldes o facto da inegável forte ligação à interioridade da vida que a própria arte cultiva, no seu permanente alimentar simbiótico e existencial do humano. Isto inflama o apelo poético e romântico a um estado puro da vida em bruto, livre dos constrangimentos sociais e organizativos, como sinónimo de autenticidade artística. As falhas neste argumento é que esquecem que as obras de arte produzem conhecimento (66) e, a partir daí, geram outro tipo de responsabilidades, nomeadamente pedagógicas, éticas e sociais. E para que através da arte a vida também se aprenda sob uma nova forma, é necessário que a luta da arte tenha visibilidade para além da luta da vida. Esta “aparente luta” das duas entidades (arte e vida) serve uma espécie de elasticidade poética paradoxal, na medida em que ambas são “separadas” para se poderem analisar nos pontos que as podem unir. Se observarmos bem, as reais diferenças entre um objecto artístico e um ser humano (ou vida), são apenas totais sob o ponto de vista de uma análise cujo contexto nada tem a ver com a problemática aqui abordada. Por outro lado, as equivalências baseadas nas semelhanças entre ambas as entidades, aqui estabelecidas, procuraram separá-las para demonstrar o quão perto estão essas semelhanças que as definem umas em relação às outras. Assim “*La satisfacción del impulso creativo es una necesidad básica (...). El arte es uno de los pocos medios que conoce el hombre para articular dicho impulso. Por ello, su práctica continúa al mismo ritmo de la propia vida.*” **ROTHKO (Escritos) 60**. A arte participa no fluxo da

vida do homem de tal forma que, mais do que unidas, arte e vida estão fundidas. A arte,

.....
(65) Ver acerca da impunidade e descomprometimento da arte, Cap.III-1.b) – Hipocrisia e dissimulação.

(66) Ver acerca do problema do conhecimento em Arte, Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/6/8), assim como ver nota de pé de página na Pág.88, remetendo para obra cit.de Carmo D’Orey não só acompanha a vida na medida em que as obras que dela “saem” lhe marcam, assinalando, determinadas fases, como também entranhando-se, como entidades paralelas, ajudando à compreensão desse mesmo fluxo que acompanham “(...) a lembrança de um quadro mantém-se mais estável do que a de um livro (...). Um quadro inscrito na memória não se apaga, não empalidece sequer, pelo contrário acompanha-me, por toda a parte.” **ARPAD 49.**

4.d) Entrevistas

Introdução

Reportando-nos à Introdução do presente trabalho, nomeadamente à escolha dos entrevistados, acentua-se o motivo apontado na pág.14 e pág.15 acerca da utilidade do testemunho de alguns dos artistas aqui entrevistados. Funcionará também como aferição de consonância entre passado e actualidade, relativamente às problemáticas abordadas.

Não se pode, no entanto, deixar de ter em conta que o contexto das respostas dadas pelos inquiridos é muito diferente das citações recolhidas a partir dos autores clássicos. Primeiramente as citações são fruto da maturação profunda sobre o assunto implícito na concepção intelectual duma obra “literária”, motivo esse, que reflecte as preocupações dos autores antes de existir esta abordagem. No caso dos entrevistados, mesmo naqueles em que as respostas foram dadas por escrito, é sempre um elemento surpresa o facto de as questões terem sido concebidas à priori, sem se saber se estes assuntos interessavam aos entrevistados a ponto de constituírem para eles próprios matéria de reflexão.

Outro factor de diferenciação entre as citações e as respostas dos inquiridos deste trabalho é, por hipótese, o motivo dos autores clássicos citados representarem preocupações anacrónicas relativamente à contemporaneidade dos inquiridos. Este facto poderia pôr em causa a pertinência das questões, destruindo assim a procura do elo de universalidade entre passado e presente. Outra hipótese a excluir deverá ser, de forma

inversa, a do preconceito hierárquico e histórico relativamente ao peso do nome dos autores clássicos citados, preconceito esse que poderia eventualmente abafar e anular a validade dos depoimentos dos entrevistados, bem como do próprio autor desta tese.

Relativamente à questão abordada na alínea Cap.II-4), intitulada “A arte como prolongamento da vida”, deparamo-nos com as seguintes questões: b) Arte sobre a vida: uma mimese metafísica e c) E equivalências entre arte e vida. Estas questões foram colocadas aos artistas tendo por base determinados pressupostos que se suspeitam universais, mas acerca dos quais os próprios entrevistados não foram informados.

A problemática da questão Cap.II-4.b) A arte como uma “mimese metafísica”, encontra-se implícita quando é posta a questão **“Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?”**. Ao conceito de arte como uma “mimese metafísica” (ideia não explicitada aos inquiridos), subjaz a noção de que a arte radica na crença de que o homem cria novas “realidades” invisíveis metafísicas e que essas “realidades” são um prolongamento da própria vida, enriquecendo-a. Não significando por isso, uma simples cópia ou forma de duplicação fiel da realidade/vida; não se trata de fazer coincidir o objecto da aparência física da vida, mas sim de dar forma à aura invisível que existe em torno da vida. Aquelas “realidades” ao serem materializadas sob a forma de objecto artístico acrescentam a vida e acrescentam-se a ela.

A ideia metafórica de colocar o objecto artístico encarnando um cenário sob o qual se desenrola a vida (como um pano de fundo desta), procura fazer trabalhar mentalmente a relação de complementaridade existente entre arte e vida na mente dos artistas inquiridos.

Confrontados com a questão, os artistas visualizaram de três perspectivas diferentes a situação: - Em relação à vida, a arte é encarada como uma imagem fiel reinventada, uma duplicação invertida de toda a realidade da vida, “O seu oposto, o negativo no sentido fotográfico”(José Barahona), nos seus mais ínfimos detalhes, siamesa num paralelismo gémeo, total identidade aparente mas não coexistente no mesmo espaço físico. “A arte é como um espelho” (Carlos Farinha), sem nunca, no entanto, ser encarada como uma espécie de vida em segunda mão, a qual tem a utilidade de poder mostrar “aquilo que não se vê nas aparências” (José Barahona) da vida real, e que é preciso ser visto;

Nesta outra situação de análise, não existe separação entre arte e vida. Por isso a ideia de que “as coisas estão todas interligadas” (Ana Vidigal) adquire o patamar de uma simbiose. Assim, a arte é intrínseca à vida visto que “não só a vida é alimento da arte

mas também o contrário” (Marco Barroso), não sendo possível a separação entre arte e vida. Existe assim uma visão global e não dicotômica da situação.

Numa terceira perspectiva, a arte é uma encenação da vida. Para a artista Rosa Almeida “a arte simula a vida”, mas numa necessidade também comunicativa, e isto porque a arte “sendo uma linguagem é um cenário”. Para Gilberto Gaspar a arte “vai cenografar a vida”, na medida em que a sua existência necessária, apesar de artificial, ocupa determinados espaços cujas formas têm origem na vida. Por isso mesmo fazem parte do seu “dégor”, comunicando à posteriori a ideia que transportam.

Referente à questão Cap.II-4.c) **“Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, diferenças) que ache pertinentes?”** revelou a existência de dois níveis distintos de perspectiva de encarar a pergunta: a primeira prende-se com a perspectiva intelectual como a questão é colocada e, a segunda perspectiva refere-se ao exercício da actividade artística como modo de vida.

Relativamente à perspectiva intelectual da procura de equivalências entre a arte e a vida, nota-se uma dificuldade em dissociar uma da outra, apesar de se encontrarem duas famílias de opinião: primeiro – a de que mais do que equivalentes, arte e vida estão interligadas como que por uma ligação hierárquica maternal, ou seja, “é uma ligação umbilical. Não há arte sem vida.” (José Barahona). A arte existe a partir da vida, na medida em que é uma experiência humana, como se de um subgrupo da vida se tratasse, não existindo “necessariamente uma relação dual entre arte e vida” (Marco Barroso). Apesar de se poder especular sobre a importância da arte, “a vida suplanta a arte” (Ana Vidigal), levando a concluir-se que apesar de se concordar que “ambas não se podem dissociar”(Carlos Farinha) existe a noção de que a arte deriva do âmago da vida. Ela (a arte) trabalha-a, reinterpreta-a, tradu-la, sendo no entanto de menor dimensão enquanto fenómeno e mesmo inferior na hierarquia da existência humana, como reflectem as palavras de Ana Vidigal: “a vida é maior do que a arte; a arte é só um detalhe da vida”. Metaforicamente pode-se afirmar que a ideia de que a vida é mãe da arte (numa relação directa e de estreita interdependência), persistindo no consciente destes artistas que tanto “a vida como a arte são frágeis” (Carlos Farinha), no sentido de que ambas se encontram do mesmo lado e ambas se opõem à morte e à não existência.

Ainda no campo da perspectiva intelectual da procura de equivalências entre arte e vida, uma segunda opinião concebe a arte e a vida como não inteiramente interligadas e ambas com características próprias. Entendendo que ambas “têm naturezas diferentes”(Rosa Almeida) aceita que a arte faça parte da vida mas que não seja a vida.

Nesta perspectiva existe uma maior racionalização do problema, visto que a vida é conotada com aspectos biológicos, implicando a sobrevivência, enquanto a arte está inserida noutra universo, este construído pelo homem, e que “tem a ver com a paixão pelo conhecimento” (Rosa Almeida). Apesar desta separação “aparente” entre arte e vida, “a arte ilustra a vida. Relaciona-se directamente com a vida.” (Gilberto Gaspar), sendo por isso uma actividade que mantém uma certa independência existencial conseguindo a arte o distanciamento necessário para representar a vida.

No entanto, mantêm-se um paralelismo de equivalências referentes a características semelhantes, particularmente na não perenidade de ambas, retomando Carlos Farinha ao afirmar que tanto a arte como a vida são frágeis, como também defende Gilberto Gaspar “há uma ambiguidade permanente” tanto na arte como na vida.

Analisando agora a mesma questão das equivalências arte e vida, equacionada do ponto de vista da actividade artística como modo de vida, a questão específica não foi relevante para nenhum dos artistas, excepto para Ana Vidigal que referiu ser a actividade artística uma questão de sobrevivência.

III-ESTRUTURAÇÃO DA VONTADE ARTÍSTICA

1) – Intencionalidades

1.a) Idealismo como bem e como perfeccionismo

. A propósito das representações/retratos romanos, *M. Rothko* acusa-as de serem meras representações facsímiladas da aparência, contrariando aquilo que deveria ser o modelo do artista “(...) *el verdadero modelo del artista es un ideal que abarca todo el drama humano y no la apariencia externa de un individuo concreto.*” **ROTHKO (Escritos) 73**, e isso porque, segundo ainda o mesmo autor “*Se trata de una comunicación acerca del mundo dirigida a outro ser humano. Cuando esta comunicación es convincente, el mundo se transforma. El mundo nunca volvió a ser el mismo después de Picasso ou de Miró. Su vision del mundo transformó la nuestra.*” **ROTHKO (Escritos) 182**. Nas palavras do artista encontramos um conceito de arte capaz de mudar o mundo através do efeito produzido pela obra de arte.

Ainda segundo as palavras de um outro artista, um autêntico artista define-se como alguém “(...) *para quem a arte é uma manifestação do numinosum, um ímpeto sagrado, produção de uma visão do mundo(...)*” **L. FREITAS 59**, afirmação que vem corroborar as anteriores, mais concretamente em relação ao ímpeto idealista que subjaz ao sentimento que acompanha o artista na sua vontade de fazer arte, acto esse que através desse ânimo ideal se projecta no futuro. Esse ímpeto, que guiará o artista “*Pelos caminhos tortuosos do novo reino, infinitamente cruzados em sombrias florestas virgens, pelos abismos vertiginosos abertos às grandes elevações montanhosas, o pioneiro será conduzido firmemente pelo seu guia infalível a quem se deverá entregar: o princípio da Necessidade Interior.*” **KANDINSKY 108**, pressupõe uma personalidade idealista, no sentido de que, através das suas capacidades artísticas, vai corrigir os males do mundo e beneficiar de alguma

maneira a humanidade, que lhe é tão cara, e que, devido à sua elevada sensibilidade, acha que necessita de ser ajudada nos pontos por si detectados como “doentes” ou errados.

Não que o artista pense ser a arte a única forma de “salvar o mundo”, como se pode constatar nas palavras de Lima de Freitas, em que “(...) *alguns dos filósofos do nosso tempo são homens de ciência; também eles buscam, pelas mesmas razões do artista, mas noutra zona do pensamento, uma visão do mundo,*(...)” **L. FREITAS 40**, mas porque sendo a arte a sua forma de pensar, a sua “zona de pensamento”, será necessariamente através dela que o idealismo (artístico) se poderá manifestar.

Não se consegue estruturar a determinação da vontade artística sem a enquadrar num cenário de utopia. Para que esse cenário exista, teve de ocorrer a predisposição idealista por parte do homem. No entanto, o idealista terá de se confrontar fatalmente com o pragmatismo de uma maioria que procura e exige aplicações práticas imediatas. O idealismo dos sonhadores será sempre acusado de fantasioso por parte dos espíritos pragmáticos defensores de perspectivas exclusivamente realistas.

O realismo excessivamente pragmático tem vantagens no seu campo de actuação visto que a sua visão e atitudes consistem predominantemente em acompanhar o desenrolar das coisas meramente temporais, negligenciando ou mesmo negando as perspectivas idealistas do sonho.

O trabalho da visão idealista, apesar de defender uma melhoria daquilo que já existe, significa que acredita no que ainda não existe, restando-lhe o campo da crença para progredir. Vieira da Silva chegou a afirmar que queria “*pintar o que não existe como se existisse*”(67). Assim sendo, o idealista vive a praxis quotidiana numa situação de aparente desadaptação à estrutura real existente. Essa desadaptação é a tradução prática de um desacerto relativamente àquela praxis. A melhoria da realidade é uma ideia constante num idealista e, como tal, antecede em tempo as concretizações práticas que dela derivam. Mas enquanto ideia pura, ela é impossível de ser visualizada ou demonstrada, a não ser que se considere a excepção do caso de um qualquer projecto apresentado sob uma forma simples, que se poderia incluir numa primeira fase do ideal supostamente concretizável.

A posição do idealista duplica de dificuldade quando, para além das suas crenças serem causadoras de estranheza no realista, também a posição idealista surge como alguém que vem provar que a realidade, com as suas evidentes certezas absolutas, cheia de objectividade, não só não passam de uma parcela da realidade, como podem ainda

ser mudadas, renovadas, melhoradas, podendo mesmo demonstrar que estão erradas.

(67)Santos, José Manuel, “Vieira da Silva (crónica: impressão digital),Jornal Expresso,Junho 2008, Pág.4

Esta perspectiva utópica consiste também em indicar um caminho com um determinado objectivo, esse sim de mais difícil realização no seu todo, do qual se deve retirar o essencial, demonstrando a direcção que se deve tomar. È sobretudo esta direcção que é concretizável e que interessa percorrer. A actual organização social e humana radica a sua existência nas utopias anteriores, o que quer dizer que também os defensores do estritamente pragmático são, paradoxalmente, parte integrante de quem usufrui, de forma prática, da concretização do sonho idealista.

Ironicamente, a “desadaptação aparente” dos idealistas em relação à realidade concreta do quotidiano é muitas vezes transformada em sinónimo de insucesso permanente relativamente à perspectiva do estritamente pragmático, o qual dita a sua filosofia através de algumas “hierarquias normalizadas” dentro da estrutura do real presente, ultra flexível e vazia de idealismo (68).

Não é pois de admirar que muitas vezes surja a utopia sob forma de revolta e provocação contra a obtusidade da visão realista e pragmática da vida e do sonho. É usual o estritamente pragmático fazer equivaler, o termo “ sonho idealista “ ao mesmo significado de “ fantasia irrealizável “. A manobra de rotular “sonho” de fantasia, e “idealismo” de irrealizável revela uma má leitura da questão porque força a uma interpretação pragmática de um ideal, que lhe esvazia o sentido semi-poético de que necessitava para sobreviver enquanto ideia.

Os motores poético e teórico, serão as únicas forças iniciais capazes de enformar o ainda inexistente. Adjectivando o idealismo com sinónimos depreciativos em nome do estritamente pragmático, o “realismo” impõe-se com tirania, arrogância e troça, inviabilizando a hipótese de se colherem frutos no futuro.

O sonho idealista exemplifica-se no “ desejo de bem em arte”, tratando-se de um “insuflar” a alma com uma utopia global de bem cuja inspiração produz uma dinâmica interior que predispõe essa mesma alma para se perspectivar na direcção indicada pela utopia. A utopia desenha no horizonte os contornos da forma idealista.

Revela-se assim a importância da poetização da ideia, que necessita da arte para lhe dar forma. Ora uma das sentenças a que a objectividade realista é cega é ao poder e beleza

(68) *“Em vez das ideologias políticas, seguem hoje, por exemplo, as leis do sucesso comercial. E assim poderão trocar ainda mais vezes de lealdade e, com isso, de identidade. A flexibilidade com que uma pessoa consegue reagir às exigências de lealdades (...) em constante mutação transformou-se no selo de qualidade da adaptabilidade e do “realismo”.*”. Gruen, Arno, **A loucura da normalidade**, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, (Tradução de Lumir Nahodil). (pag.42/3)

das metáforas, produtos da criação imaginativa, particularidades a que os realistas têm dificuldade em aceder.

A existência do sonho idealista deve ser preservada e respeitada porque é um dos tesouros autênticos da vida à qual a existência humana pode ter acesso ; representa para a vida o local onde se gera um sentido, nomeadamente através da obra. É esse sonho que anima a alma artística, como afirma Miró *“(...)As pessoas hão-de compreender cada vez melhor que eu estava a abrir portas que dão para um outro futuro, contra todas as ideias falsas, todos os fanatismos.”* **MIRÓ 126**, palavras que também encontram, de certa maneira, uma ideia implícita na afirmação de Rothko ao sublinhar a intrínseca e elevada capacidade de “ideal transportado”, ou conteúdo filosófico, na obra de arte: *“A existência de arte sem conteúdo é tão impossível quanto o é o conteúdo não reflectir algum aspecto do meio envolvente (...)”* **ROTHKO (Realidade) 182** , e que testemunham a intenção com que a Arte é feita, dado que o artista acredita que o seu valor há-de permanecer nas ideias e nos sentimentos transmitidos ao futuro. É por essa razão que a confissão de que *“(...)Faço o que posso, ponho tudo quanto tenho no meu trabalho(...) o meu espírito, o meu cansaço, o meu tempo(...)”***V. SILVA 107** faz sentido. Este empenho justifica e conduz à idealização de *“Na vida (como na arte), o que conta é a pureza dos objectivos.”* **KANDINSKY 114**. Já que a arte *“É a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que pode compreender”* **KANDINSKY 114/5**, visto que o artista acredita que uma obra de arte transporta um ideal transmissível, como aliás o exemplifica *“É lógico que o objectivo do quadro é representar o assunto e as associações que ele suscita (...), o assunto pode simplesmente ser (...) a mais natural e conveniente manifestação da mensagem plástica. Ora, a mensagem plástica – ou filosofia – tem que se corporizar numa manifestação de algum tipo.”***ROTHKO 176**. Esta crença na obra de arte, como canal viável de transmissão da mensagem ideal que transformará a realidade, é obviamente entendida pelo artista como sendo a única porta de saída para toda a sua vida interior enquanto ser criativo, idealista e artista. A dimensão de futuro e realização pessoal enquanto ser humano é projectada nessa via, tal qual um canal vital que abre e liga o interior artístico

à vida exterior do mundo real. Esta projecção torna-se intuitiva e auto-regenera-se “compulsivamente” no sentido de sobrevivência enquanto criador “(...) o elemento que constitui a verdadeira essência da criação jamais se encontra através da teoria; é a intuição que dá vida à criação.” **KANDINSKY 76**, que também é alimentada à priori por um desejo de que “(...) Cada um fica feliz porque o outro sente a mesma coisa que ele, feliz com essa comunhão que foi estabelecida(...)” **TOLSTOI 217** . Tolstoi afirma ainda que “(...) Ele lutará para dar o fruto daquela suprema força espiritual que passa através dele ao maior número possível de pessoas, porque essa transmissão é a sua alegria e a sua recompensa(...)” **TOLSTOI 25**, para com os seus semelhantes. O reforço na crença idealista artística amplia-se para o plano da vida finita, terrena e física de que está imbuído todo o processo idealista de criação e que produz a expressão da “(...) necessidade mística que é o elemento essencial da obra.” **KANDINSKY 76**. Esta ideia é fomentada pelo contexto social e cultural, que envolve a vida do artista, através do tradicional conceito de que , relativamente aos artistas que morreram “(...) traduziram-se inteiramente. São mortos representados. Não deixaram de viver.” **MATISSE 311**, através da arte.

Mergulhado nestes componentes, o ideal artístico chega a ganhar dimensões de cruzada pessoal do artista no mundo, justificando perante si mesmo uma entrega para lá do razoável, tendo em conta o bom senso da normalidade social. Esta entrega pessoal projecta-se sob a forma de um ideal a ser “estruturado” numa perspectiva ética e moral veiculada esteticamente para o futuro. Tão válida e tão forte ela se torna que, aos olhos de certos artistas, só o facto de saber que para uma larga franja da população a “conservação puramente física da vida ser o único objecto dos nossos cuidados” **WAGNER 92**, tornou-se símbolo de decadência, na medida em que “Logo que a humanidade fraternal se tiver desfeito de uma vez por todas de tais cuidados e(...) os tiver transferido para as máquinas (...) então todo o impulso activo uma vez liberto surgirá à luz do dia transfigurado em impulso artístico.” **WAGNER 92/3**.

Perante si, vê o artista abrir-se uma porta para a vida, não só terrena como eterna, e este torna-se muitas vezes o motivo do desinteresse pelas coisas fúteis, efémeras e quotidianas. A dimensão metafísica ocupa bastante terreno no pensamento artístico, dificultando-lhe por vezes a vida prática do dia-a-dia.

Sendo o materialismo o expoente do espírito pragmatista, existe um choque com a perspectiva idealista da realidade. A visão artística do mundo “(...)é(...)fundir a dispersão num só corpo luminoso, conhecer-se como um todo, unir a razão que o

ilumina á luz invisível que ilumina as razões(...) **L. FREITAS 59** , é a antítese da cultura materialista e economicista que domina as sociedades. Este sentimento é, obviamente, mais sentido nas personalidades, cuja sensibilidade está focada predominantemente no lado metafísico da vida, levando ao sentimento de revolta, conforme demonstra a sensação de Gauguin em relação ao abandono da sociedade: “*Lá, em Tahiti (...) livre e sem preocupações de dinheiro (...)*” afirmava **GAUGUIN 7**.

Para os seres eminentemente espiritualistas, o espírito exclusivamente pragmático adquire características de pensamento “anti-humano”,- “*Nas épocas em que a alma está como que entorpecida pelas doutrinas materialistas, pela incredulidade e pelas tendências meramente utilitárias consequentes, nas épocas em que a alma é insignificante, vemos espalhar-se a opinião de que a arte realiza qualquer objectivo definido, mas que, sem objectivo algum, a arte apenas existe pela arte. Aqui o lado que liga a arte à alma encontra-se parcialmente anestesiado.*”**KANDINSKY 115**, ganhando forma de protesto contra as tendências materialistas. Afirma Lima de Freitas que “*(...) O desenvolvimento da economia capitalista, inaugurado com a industrialização é fruto, portanto, da aplicação de certas descobertas científicas, iria promover, indirectamente mas de forma inexorável, a desvalorização do indivíduo ao aliená-lo na mercadoria (...)*”**L. FREITAS 58**. O autor chega mesmo ao ponto de dicotomizar os pólos, identificando as áreas de conhecimento humano supostamente responsáveis pelo materialismo “*(...) para produzir mais, os sentimentos, a iluminação, a conquista da unidade psíquica são inoperantes mas a matemática, a mecânica, a química, a física, a geologia, são eficazes. (...)*”**L. FREITAS 59**. Da identificação do tipo de pensamento subjacente ao materialismo, rapidamente se chega a conclusões desses reflexos nos contextos político-sociais, sendo também a política um campo onde se encontram manifestações do espírito de ideal artístico, como prova a concepção de Tolstoi: “*(...) por mais que as classes superiores tentem (...) inventar novas visões do mundo que possam permitir-lhes manter as suas vantagens(...) essas pessoas têm de reconhecer (...) que o nosso bem reside somente na união e fraternidade entre os homens(...)*”**TOLSTOI 244**, cuja revolta manifesta um desejo de igualdade intemporal. A expressão dos artistas revela-se contestatária por exactamente procurar propor o ideal que está, supostamente, mais à frente do que a realidade concreta “*(...) hoje a genuína actividade artística é revolucionária, já que só pode existir em oposição aos valores correntes.*”**WAGNER 79**.

É muito difícil, senão impossível, quantificar os níveis de desejo-de-bem. No entanto, a arte nunca constituiu uma área de conhecimento que produzisse o mal tal como nós o conhecemos (salvo raras exceções de alguns artistas que se colocaram ao serviço de determinadas ideologias desumanas) e, bem pelo contrário, temos vindo a constatar que as verdadeiras preocupações dos artistas se enquadram e canalizam para uma partilha universal de conhecimentos, sentimentos, experiências de vida e cultura, no sentido de tornar o homem melhor.

Um dos muitos problemas que preocupa os artistas e produz neles o idealismo imbuído de desejo-de-bem, é o problema da desumanização, preocupação manifestada por Tàpies quando afirma que *“Com a minha obra tento ajudar o homem a ultrapassar este estado de alienação (...)”* **TÀPIES 43**. A procura constante da “devolução” à vida de melhores sentimentos e a luta pela “reintrodução” do aspecto humano da vida, tem subjacente um sentido de maior justiça que alimenta a vontade (69) e o ideal artístico (*“Acho que fiz qualquer coisa pela liberdade.”*) **MIRÓ 140**, e esse desejo-de-bem ao seu semelhante, prova que o acto de fazer Arte tem por intenção um alcance que vai mais além do que a mera fisicalidade dos objectos ou a realização ocupacional, meramente prática, de uma actividade lúdica. Como afirma Miró, *“Gostaria que se percebesse que ajudei a libertar, não apenas a pintura, mas também o espírito dos homens.”* **MIRÓ 143**, dado que através da sua obra o artista procura fazer passar o seu desejo-de-bem, a sua mensagem, cuja finalidade é ser entendida. A expectativa idealista do artista, ao desejar ser entendido, é a de que aquilo que nasce em si como utopia se venha a espalhar pelas consciências dos seus semelhantes, para que se comungue do ideal de bem que o criador-artista sentiu inicialmente como ausente da vida. Quando, acerca do ideal veiculado na obra, as consciências autor e espectador se tocam, significa que houve esse entendimento por parte do espectador e essa sensação produziu efeito: *“Se um homem experimenta esse sentimento, se fica contagiado com o estado de espírito do autor, se sente essa fusão com outros, o objecto que evoca esse estado é Arte. (...)”*, daí ser também essencial o contágio, como complemento do ideal. A comunicação deste depende inteiramente da força da obra ao nível da sua intensidade artística, por isso *“Quanto mais forte o contágio, melhor é a arte enquanto arte, independentemente do seu conteúdo – isto é, independentemente do valor do sentimento que ela transmite.”* **TOLSTOI 202**.

②

O artista, enquanto tal, acredita na potencialidade dos objectos que produz. O tempo de trabalho investido por ele na concretização das obras, é um bom medidor do nível de

.....
(69) *“Riegl essaie d’autre part de définir cette impulsion esthétique comme le désir d’une vision harmonieuse de la relation entre l’homme et son environnement.”* in Riegl, Alois – **Grammaire historique des arts plastiques** (Volonte artistique et vision du monde), (Pág.XVI).

empenho que este tem no ideal de que o seu desejo-de-bem fique bem projectado no objecto. A praxis artística mais uma vez se reveste de um carácter místico e/ou metafísico, na medida em que, ao enformar o real de maneira a que ele fique impregnado com um desejo ou um sonho, pressupõe que determinado objecto adquira a propriedade de transportar uma ideia consigo. Tratando-se essa ideia de um desejo de bem e a consciência do artista uma crença na potencialidade comunicativa de determinado sentimento contido no objecto, revela-se assim a perspectiva benéfica que o artista imprime à arte, na medida em que ela consegue *“(...) tal como na evolução do conhecimento (70) – isto é, a suplantação de conhecimento errado e desnecessário por conhecimento mais verdadeiro e necessário -, assim também a evolução dos sentimentos se dá por meio da arte substituindo sentimentos mais baixos, menos generosos e menos necessários para o bem da humanidade, por sentimentos mais benignos e mais necessários para esse bem. Esse é o propósito da arte.”TOLSTOI 207.*

Mesmo questionando a intencionalidade de determinado objecto acerca da veracidade do seu conteúdo, a questão do ideal de bem, subjacente à praxis artística, existe sob a forma de uma amplitude muito maior do que a da aura de um único objecto artístico:

Em primeiro lugar porque o artista revela as suas intencionalidades em diversas linguagens, inclusivamente através de texto escrito, como é exemplo este excerto de Kandinsky que, a propósito do amadurecimento da sensibilidade provocado pela atmosfera espiritual criada pela arte, nos revela o seu idealismo ao demonstrar o caminho que o pensamento e sensibilidade humana pode adquirir, mesmo para além da questão plástica: *“Suicídios, assassínios, violências de toda a espécie, pensamentos indignos e baixos, ódio, inimizade, egoísmo, inveja, ‘patriotismo’, parcialidade, são formas, seres espirituais que criam esta atmosfera em questão. Os seus opostos (...) neutralizam-nos, tal como o sol destrói os micróbios e purifica o ar.” KANDINSKY 92.*

Em segundo lugar, porque não se tratando a arte de uma ciência exacta, não existe uma correspondência milimetricamente paralela que funcione na medida exacta de um

.....
(70) Do paralelismo estabelecido entre conhecimento e sentimento, sendo este último indicado pelo artista como característico da arte, torna-se relevante repensar a questão da existência de conhecimento veiculado pela arte. Ver também, acerca do problema do conhecimento em Arte, Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/7/8), assim como ver nota de pé de página na Pág.88, remetendo para obra de Carmo D'Orey

objecto – um ideal / uma obra – um desejo de bem. Isto porque o artista, enquanto criador, transporta em si uma ou várias mensagens, que se vão espalhando pelas suas obras, podendo alguma específica conter muito daquilo que o criador quis projectar, e outras serem apenas variações da mesma. É no conjunto da obra que se revelam os ideais do seu autor, porque é através dele, enquanto ser criador que “(...) *as forças de simpatia activa que pulsam no artista, como em todos os homens, e que reclamam da sua parte uma militância, um empenhamento, poderão de novo exercer-se no tecido social. Pressentindo um novo sentido na vida, o artista conhecerá uma nova urgência da mensagem, descobrir-se-á uma nova vocação de mensageiro, será o obreiro de uma iluminação.*” **L.FREITAS 41/2.**

Os adjectivos “mensageiro”, “iluminado”, etc., relativamente ao artista não pretendem ser, nem por Lima de Freitas nem por nós, uma espécie continuada de elogios à personalidade artística. Objectivamente interessa retirar sobretudo o papel que o artista passa a desempenhar quando, animado pelo tal desejo de bem que o caracteriza enquanto idealista, se manifesta e até revolta face a uma determinada realidade injusta. E ainda a propósito da questão da desumanização, atente-se na preocupação demonstrativa do desejo de bem artístico nas palavras de Wagner: “*Onde buscar o ânimo capaz de levar de vencida a pressão paralisante de uma civilização que nega por completo o homem? Capaz de se sobrepor à insolência de uma cultura que só sabe empregar o espírito humano como força motriz da máquina? Onde poderemos nós procurar a luz que há-de vencer os horrores desta superstição dominante, segundo a qual essa mesma civilização e essa cultura têm mais valor intrínseco que o homem real e vivo.*” **WAGNER 86/7.** Palavras das quais se depreende a força e o desejo de mudança, vontade intrínseca ao ideal de bem artístico, que leva a conclusões como a que, Georges Raillard a respeito de *Miró*, diz “*Está convencido e a sua convicção é impressionante – que trabalhou para a liberdade do espírito dos homens(...) assumiram (Miró e a sua geração) como missão mudar a vida, contra todos os poderes.*” **MIRÓ 10.**

Existe como que uma “obsessão” pela reestruturação da realidade no sentido de maior humanização da vida, por parte dos artistas, como se, independentemente da época a que pertencem, todos sentissem dentro de si uma carência de humanidade. A arte apresenta-se assim como uma forma de extensão da vida, no que respeita à questão humanizante. Desse sentimento de carência, de que parecem padecer muitos artistas, beneficiam todos os seus semelhantes, pois através das obras daqueles, vêm completadas lacunas na vida que, por vezes, já sentiam mas não sabiam como explicá-las (71). Assim, independentemente da “visão religiosa” da arte, podemos apreender o conceito de função do trabalho da arte expresso nas palavras de Tolstoi: “(...) *Evocando os sentimentos de fraternidade e amor, sob condições imaginárias, a arte religiosa habilitará as pessoas a experimentarem os mesmos sentimentos na realidade sob as mesmas condições (...). E unindo as mais diversas pessoas num só sentimento e abolindo a separação, a arte do povo educará a humanidade para a união e mostrará, não em raciocínio, mas realmente a alegria dessa união para além das barreiras instaladas pela vida. O propósito da arte da nossa época consiste em transferir do campo da razão para o do sentimento a verdade de que o bem-estar das pessoas reside na união(...)*” **TOLSTOI 272**. Se subtrairmos a este conceito o de religião subjacente, mantém-se perfeitamente o mesmo desejo de bem expresso nos conceitos de arte dos mais diversos artistas, encontrando grandes semelhanças à utilidade que Lima de Freitas vê na arte - “(...) *A arte, em tempos de crise aguda interna das sociedades, insere-se e articula-se nas maquinações da febre, dá voz ao delírio e converte em luz, num olhar mais ardente, o afluxo da lucidez. (...)*” **L. FREITAS 50**, reflectindo-se em torno da arte uma certa ideia de salvação pelo bem, por contraste com uma visão pessimista do mundo. O desejo de bem produz uma espécie de reflexo de contrários, visto que a idealização de uma forma de salvação para qualquer tipo de crise na humanidade, detectada pela alma sensível do artista, pressupõe esperança no futuro (através do funcionamento artístico das obras) e, por isso, implicando tal noção, uma descrença na realidade actual do contexto em que vive. E é por isso que os artistas subentendem ser a arte uma forma de introdução de novos sentimentos na vida, simultaneamente mostrando, por vezes, uma imagem de si próprios de desalento em relação ao presente.

b) – Hipocrisia e Dissimulação

“Só existirá uma arte verdadeira onde existir realmente verdade e nobreza de espírito”

Não existe área do conhecimento humano mais exposta e mais permeável à ambiguidade, incerteza e dúvidas, acerca das suas intenções, do que a arte. Muitas das

.....
(71) Situação geradora de conhecimento em Arte. Ver também Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/7/8); ver nota de pé de página na Pág.88, remetendo para obra cit. de Carmo D'Orey. suas qualidades (como a liberdade, irreverência, descompromisso, originalidade), reverterem-se contra si quando submetidas a um julgamento social de "honestidade moral". Não por se tratar na sua maioria de fraudes, mas pela dificuldade e, por vezes, inutilidade, em provar que o não são.

Sendo o processo artístico supostamente algo de intrínseco à essência da interioridade humana, a exteriorização artística deveria implicar uma autêntica correspondência com a interioridade do seu autor independentemente da obra ser uma referência directa (ou indirecta) ao seu universo pessoal; essa correspondência deve estar presente nos mais variados temas abordados pelo artista. "(...)A arte deve ser sempre medida pela própria emoção do homem. Sem sinceridade não há obra autêntica." **MATISSE 309**,

Pelas suas características, a arte opera através da função estética (que se situa num campo específico do conhecimento humano) e actua essencialmente ao nível das ideias e do pensamento, mesmo na mais lúdica das situações. Esse campo específico da actuação artística é, por comparação simples e objectiva, diferente da maneira de actuação de outras formas de conhecimento (72), como a economia ou a medicina, por exemplo. A extrema funcionalidade prática, característica da maioria das outras actividades humanas, implicam provas concretas dadas, que têm implicações muito directas, a curto e a médio prazo na vida das pessoas. Contêm respostas a necessidades básicas, acerca das quais não pode haver espaço nem tempo para ambiguidades que levistem dúvidas ao pensamento. Sendo a sua função operar alterações físicas directas na vida real e concreta, é muito simples a separação entre o verdadeiro e o falso, entre aquilo que resulta ou não, entre o que faz funcionar e o que não faz. Isto porque na origem destas concretizações está um problema exterior colocado ao homem, dando-lhe uma resposta que tem de servir de solução a esse mesmo exterior, exterior esse composto por outros indivíduos, os quais aguardam uma solução objectiva para o seu problema. Nestes moldes, a avaliação da veracidade e viabilidade deste tipo de "obra" não deixa muita margem para enganar, e muito menos para fingimento.

Mas a arte participa na criação de uma atmosfera cultural, essencialmente espiritual, e a verificação da sua autenticidade (73) coloca-se nos seguintes moldes, como nos

(72) Ver acerca do problema do conhecimento em Arte, Cap.II-4; b.1)-A que se refere mimese metafísica, (Pág. 86/7/8), assim como ver nota de pé de página na Pág.88, remetendo para obra de Carmo D'Orey

(73) Procure-se clarificar a questão da autenticidade através de um paralelismo mental, de uma analogia e aprofundamento, com a questão enigmática da arte enquanto veículo de verdade, segundo Beardsley, em D'Orey, Carmo – **A exemplificação na Arte**, Lisboa, Edição F. C. Gulbenkian, 1999, (pag.644-645)

demonstra Kandinsky: “(...) *para responder à questão: a obra é boa ou má? Se é má na forma, ou demasiado fraca, é porque esta própria forma é demasiado fraca e má para extrair da alma as vibrações puras.*” **KANDINSKY 113**, exactamente da mesma forma que se afirma que uma determinada pintura “funciona”. Ou seja, as consequências de uma pintura “não funcionar” são, em termos práticos, exactamente as mesmas do que “funcionando”, revertendo apenas um certo descrédito no que concerne ao mérito do seu autor (74).

④

Não existe uma pena a ser aplicada contra um artista que pintou “mal” um quadro; o que pode existir é um não-reconhecimento do valor, o que já não acontece no caso de um médico que deixou morrer um doente por não ter “operado” correctamente, ou um empresário que levou uma fábrica à falência por não tê-la feito “funcionar”, provocando despedimentos. Se, por um lado, a impunidade em relação ao “mau exercício” da arte é um factor que permite a maior liberdade possível, por outro é também o que permite o maior grau de descomprometimento e desresponsabilização quanto ao resultado final. Este facto é uma realidade concreta. Aliado a esta realidade existe o da subjectividade na validação das obras de arte, facto este também revestido de total impunidade, decorrente da característica de inconsequência inerente à prática da “má” arte. Neste contexto, onde é fácil instalarem-se critérios de valor consoante subjectividades tão diversas, vulgarizam-se formas de fruição e participação artísticas erradas, como clama Miró “*As pessoas não vêem quadros, vêem dólares.*” **MIRÓ 22** ou como lamenta L. de Freitas: “*Nesta corrida sem tréguas em que muitos artistas se esfalfam atrás do dernier cri, no afã de parecer moderno, na angústia mal disfarçada em que os lança essa premente ânsia de parecer ser, de parecer saber, parecer entender(...)*” **L. FREITAS 108**, e ainda a acusação de Rothko “*O pintor retratista que está muito em voga aproxima-se dos bajuladores da corte cuja hipocrisia é a escada para o sucesso material.*” **ROTHKO (Realidade) 80**. Estas situações são alguns exemplos de perversão da honestidade intelectual, honestidade a qual deveria supostamente ser a

base essencial da arte. O uso de critérios hipócritas, que dissimulam intenções que não a sinceridade do significado da praxis artística como sinónimo da exteriorização do autêntico, degradam os princípios éticos que seriam indispensáveis ao contexto artístico. Se há característica essencial à actividade artística, é a sinceridade e a

(74) Ver sobre artista verdadeiro e a obra funcionar como arte, Cap.I-3;b.2) – Objectivo artístico no artista relativamente ao mundo, (Pág.40).

honestidade intelectual (75), delas depende a imposição da actividade face a outras, já que a arte não pode competir no campo do funcionalismo imediatista, prático ou vital de curto prazo, que caracterizam outras actividades essenciais à sobrevivência social, o que supostamente deveria fazer com que: “(...) *essa sinceridade forçá-la-á a encontrar uma expressão clara do sentimento que deseja transmitir.*” **TOLSTOI 204**. Para além das mais evidentes formas de uso de falsos pressupostos na abordagem artística (critério financeiro, vontade de sucesso fácil, etc.), existem também outras formas de hipocrisia e dissimulação relativamente à suposta sinceridade artística, e que revelam um grau ainda mais elevado de desonestidade intelectual: a opção crítica ou estética determinada, não pelas ideias aparentemente defendidas, mas por motivos pessoais subterrâneos, como exemplifica *L. Freitas* ao questionar “*Concentrar todos os esforços no tecido conjuntivo da linguagem, na mecânica, na organização da gramática, não será o disfarce conveniente que oculta a deficiente temperatura ou a ausência de originalidade criadora da mensagem?*” **L. FREITAS 86**. Existe uma grande diferença entre um movimento artístico que se procure impor através da crítica a um determinado modelo estético, quer por o considerar obsoleto, quer por o considerar esteticamente errado, e uma postura artística alicerçada em motivações de vingança, inveja, compadrio ou competitividade de má índole, situação esta que ganhará mais terreno quanto maior for o grau de ambiguidade da sustentabilidade das ideias veiculadas nas obras. A característica que a arte tem de poder estar praticamente isenta de dar provas a nível do campo do funcionalismo imediatista (prático e vital de curto prazo, que caracterizam, como já vimos, outras actividades essenciais à sobrevivência social) tem como reverso da medalha, o facto de o mesmo motivo servir também para diluir a meticulosidade e rigor com que a arte é julgada, ficando ainda mais opaca a capacidade de julgar a arte em situações onde o hermetismo (76), a ambiguidade e a incerteza tenham maiores dimensões. Dada a perversão desta situação, o incentivo deliberado das ambiguidades é o adubo fértil e ideal para o terreno artístico produzir situações de

fingimento, por mais justificadas que tentem certas fundamentações demonstrar o contrário. O problema da honestidade em arte não se coloca tanto na atitude do pintor

.....
(75) Ver necessidade que a obra de arte autêntica tem de reflectir o resultado da objectivação artística do seu autor, Cap.I-3;c.1) – Presença do autor na obra,(pág.42)

(76) Ver: Gasset, José Ortega y – **A desumanização da Arte**, 1ª edição, Lisboa, Vega Passagens editora, 1996, (pag.15)

que só pinta bustos para esconder a sua inabilidade em pintar mãos, mas sim na atitude daquele que procura provar, por exemplo, a inviabilidade de toda e qualquer forma de arte, recorrendo à “humilhação” teórica que fundamente a inferioridade daqueles que a praticam, para facilitar o caminho da promoção da sua forma específica de linguagem artística. Assim, a desonestidade intelectual acaba por ser, essencialmente consigo próprio, o que, segundo *Matisse* “*Convém antes de mais nada adquirir o hábito de não mentir, nem aos outros, nem a si próprio.*” **MATISSE 310**, mentindo, viola-se um princípio do ser-se artista, acerca do qual afirma ainda não se cansar de insistir “(…) *na necessidade que o artista tem de uma total sinceridade no seu trabalho,(…)*” **MATISSE 326**. Ainda partindo do mesmo exemplo, mantém a atitude de fingimento artístico quem procede do mesmo modo, não para fugir a uma “inabilidade” qualquer, mas por preconceito e complexo em não mostrar ser suficientemente moderno - “*A preocupação de ser moderno na linguagem é um dos complexos mais pueris dos nossos artistas; com efeito, para ser moderno não basta parecer. Em nenhum sector da actividade humana, e muito menos em arte, a aparência pode levar a palma sobre o ser.*” **L. FREITAS 107**. Num campo onde são as ideias e os pensamentos a principal área de movimento das coisas e das situações, a maleabilidade e a perversão das mesmas altera a pureza do objectivo primordial. Por exemplo, a defesa do argumento de que hoje em dia a técnica em arte já não interessa (numa aparente defesa do conteúdo em detrimento da aparência da matéria) (77), conduziu ao paradoxo de existir uma vigilância relativamente à técnica usada, segundo a qual esta tem necessariamente de ser nova e diferente. Ora a constatação permanente desse facto implicou uma atenção focada no problema da técnica... o qual era suposto já não ser o mais importante. Assim, em nome de uma pretensa profundidade intelectual focada no conteúdo, que pegou moda, a atitude passou a ser exactamente a contrária à ideia que defende, situação que arrastou também a actividade artística consigo: “*De Todas as questões que a arte pode colocar, apenas subsiste o como. O modo como se reproduz o objecto torna-se para o*

artista o seu único problema: é o credo de uma arte sem alma.” KANDINSKY 31. O objectivo artístico deixou de ser a autenticidade para ser o de agradar ao ideal em voga: *“A conquista desenfreada do sucesso torna a procura cada vez mais superficial.”KANDINSKY 32. O problema da técnica em arte só se põe quando*

.....
(77) Ver nas conclusões outro paradoxo contemporâneo acerca da emancipação da obra relativamente à técnica, nomeadamente o problema do conteúdo, (pág.143).

essa demonstra ser a única, ou a principal característica numa obra, porque sempre terá de existir alguma técnica para que haja visibilidade. No fundo, a técnica deveria ser a porta de entrada para o conteúdo da obra, só se revelando um problema quando essa “porta” não funciona com autenticidade, tal como *“Os talentos amaneirados não conseguem despertar um verdadeiro interesse (...) mas como a característica principal do estilo afectado é a falta de sinceridade tanto no sentimento como na imitação, eles não conseguem impressionar a imaginação (...)”DELACROIX 47.* A questão da autenticidade do funcionamento da técnica, enquanto forma de acesso ao conteúdo da obra, pode ser encarada com cepticismo, pelo facto da sua decifração estar dependente da subjectividade do espectador (essencialmente na bagagem cultural deste, sobretudo referente à arte contemporânea). Deparamo-nos novamente com uma forma de ambiguidade lançada sobre a hipótese de julgamento e validação da arte, a qual consiste em passar grande parte da responsabilidade para o espectador, que se vê confrontado com algo em que acaba por ser a sua bagagem cultural que está a ser avaliada. Diante desta forma subtil e perversa de inverter as situações, qualquer hiper-hermetismo expresso na leitura da forma, na obra, está isenta de responsabilidades. Actuando de forma intimidatória, o hermetismo excessivo incute a dúvida no espectador, não ao nível de um qualquer conteúdo que importaria questionar universalmente, mas ao nível das próprias capacidades do indivíduo espectador (78). Este, por seu lado, poderá ser tentado a ceder aceitar algo sem compreender pelo simples facto de se sentir intimidado, permitindo assim que seja validado como arte eventuais fraudes e fingimentos artísticos (79).

Uma das formas de desresponsabilização de certos artistas é remeterem as explicações das obras todas para terceiros, como se revela o caso de um artista que escreve

.....
(78) A perversão da indução da ideia de incapacidade receptiva, no espectador, pode ser o único real e intencional conteúdo da obra, cujo objectivo será apenas a legitimação e, conseqüentemente, reconhecimento do artista em determinado contexto; *“(...) a recusa da arte pelo público passa a*

funcionar como critério da sua legitimação e do seu reconhecimento; o público é mortificado, para poder ser odiado, desprezado mais cabalmente (...)” Maria Filomena Molder, in prefácio Gasset, José Ortega y – **A desumanização da Arte**, 1ª edição, Lisboa, Vega Passagens editora, 1996, (pag.12).

(79) *“O conceptualismo está na moda porque é fácil e porque até as pessoas sem conhecimentos o conseguem fazer,(...),isto é, ter ideias, sobretudo quando não é necessário que sejam nem boas nem brilhantes.”* Hobsbawm, Eric – **Atrás dos tempos** (declínio e queda das vanguardas do século XX), 1ª edição Lisboa, 2004, (pag.46-48).

muitíssimo bem sobre arte, e ataca uma série de questões profundas do sistema político e artístico no geral, mas, quando lhe é solicitado que explique uma obra sua, responde *“(...)não é trabalho meu, para isso existem os críticos e os comentadores de arte que o podem fazer.”***TÀPIES 199**, ou ainda, ao esforçar-se por explicar determinada obra, acaba por revelar uma evidente banalidade que contrasta com as manifestações teóricas radicais. Profundamente contraditório é ainda o mesmo artista afirmar *“Em vez de fazer um longo sermão sobre a humildade, por vezes prefiro mostrar essa mesma humildade.”***TÀPIES 43**. No entanto o contrário também existe, sem deixar de revelar uma certa hipocrisia ao serviço da arte, se quisermos manter o conceito de arte dentro de determinados padrões éticos. Trata-se da excepcional obra pictórica de *Dali*, na qual se revela uma excelente relação entre técnica e conteúdo na obra, mas cuja ética da personalidade do artista não corresponderia à altura da sua obra, como testemunha *Miró* ao referir-se a *Dali* afirmando *“A sua pintura interessava-me até um certo momento. E depois, houve uma queda vertical por falta de dignidade humana.”***MIRÓ 64**. No entanto, nem *Tàpies* nem *Dali* se podem considerar falsos criadores, os quais em tudo o que produzem (quer no conteúdo, quer na forma), existe autenticidade artística.

As consequências das formas de decadência da arte, que proliferam com facilidade devido ao carácter de ambiguidade, impunidade e descomprometimento aceitável, são nefastas para o carácter nobre que caracteriza a grande arte. E rapidamente os critérios opcionais estéticos e de fruição descem ao nível das cotações de mercado, como expressa *Miró* ao referir-se a colegas que enveredaram por esses caminhos, chegando a afirmar *“(...)fui honesto e sincero. Não fui uma puta, como muitos pintores.”***MIRÓ 48**. É um facto que o aspecto financeiro nunca encontrou um aliado tão complicado de se relacionar como o espírito artístico. Desde há muito que essa dicotomia existe enraizada, sobretudo no lado artístico, pela sua ambivalência no equilíbrio entre a necessidade de sobrevivência material e a independência espiritual em relação à matéria, assim como já *Wagner* clamava *“ A arte do nosso tempo vai buscar a sua seiva vital (...) à especulação da grande finança.”***WAGNER 59**.

O mito, a fama e o prestígio de que gozaram e gozam artistas de renome, também são factores que contribuem para a alienação de muitos outros, que adoptam o fingimento artístico através da cópia de comportamentos e atitudes estereotipadas, na mira de fama e prestígio pessoal alcançado pela identificação com os famosos e não pela obra pessoal em si. Soberba, arrogância, falsa modéstia e outras maneiras de pretensão aparecem sob a forma, quer de obras quer de postura pessoal, demonstrando afectação - *“Todos se querem mostrar emocionados, comovidos, e crê-se erradamente que este ditirambo contínuo conquistará o espírito do leitor e o convencerá do grande valor do autor e da bondade do seu coração, sobretudo. (...) A posteridade não irá procurar os exemplos de sinceridade nas suas obras, mas nos retratos que eles vierem a deixar deles próprios.”***DELACROIX 48**. Estas são, por vezes, características de alguns contextos que envolvem a arte. Este tipo de conduta em nada beneficia, pelo contrário, o aspecto essencial da arte, como indicam as palavras de Matisse a André Verdet: *“(...) a profissão de pintor não tem nada a ver com o diletantismo e que é absolutamente refractária às histórias de modas, ao bluff ou à especulação.”***MATISSE 321**.

2) Caos e utopia

2. a) Organizar o caos

A capacidade racional do ser humano, desde sempre o levou a classificar e a categorizar tudo o que do mundo e da realidade que o rodeia lhe diz respeito. Como afirma Rothko *“(...) a fé do Homem para pôr mais ordem na diversidade do mundo(...),e a sua esperança na melhoria da espécie;(...) a sua esperança de se compreender a si e à sua espécie no mundo graças a esse meio que é a sua capacidade de entendimento.”***ROTHKO (Realidade) 188**. Se essa é a tendência natural de todos os homens, também o é dos artistas, que possuem essa determinação natural, embora pessoal e específica, de organização “racional”, imbuída de idealismo e metafísica. Daí a praxis artística tornar-se, muitas vezes, o pôr em prática essa organização do mundo idealizado no interior do artista, uma necessidade intrínseca do pensamento criativo *“(...)o que me interessava na pintura era pôr ordem no meu cérebro.(...).Quer dizer que era sempre para organizar. Era para ordenar as minhas sensações, para procurar um método(...).Quando o encontrava na escultura, servia-me para a pintura. Fui*

sempre tendo em vista o domínio do meu cérebro.”**MATISSE 59.** Desta forma, o artista revela aquilo a que o instinto criativo, como eixo de equilíbrio do ser, aspira ao determinar o acto artístico do autor “*Ordenar um caos, eis a criação.*”**MATISSE 46.** Essa necessidade de organização interior através da verdadeira criação artística, conduz a que “*O que conta não é a quantidade de telas que se fez, mas a organização do cérebro, a ordem que se pôs no espírito, tendo em vista o fim do que se concebeu.*”**MATISSE 310.**

A mente do artista vive uma tensão existencial muito específica. Lidar com a necessidade de organizar um meio que equilibre duas situações aparentemente antagónicas: a dispersão sonhadora e idealista, cuja aliança imaginativa produz uma permanente pulverização da lógica e das evidências concretas, transformando quase tudo em poesia, e a necessidade de extrema organização para que essa dispersão sonhadora possa ganhar forma em obra, implicando uma concentração organizativa e uma preocupação acrescida da necessidade de produzir obra. Será deste aparente paradoxo, de onde pretende organizar um caos, que se agrega a identidade artística enquanto ser “*(...)para o artista (...) não existe salvação possível que não seja total, isto é, onde consciente e inconsciente se encontrem, onde as leis impiedosas da natureza e da sociedade se conciliem com as leis profundas e ainda obscuras do individuo, onde a razão se case com o instinto.*”**L. FREITAS 146**

Se cada indivíduo tem a sua história, e cada vida a sua luta, à vida de um artista é inerente a luta interior que implica a resolução do seu caos interno através da organização (80) do mesmo em obra artística “*(...)depois de uma vida inteira de trabalhador perseguido pela pressa de pôr ordem num espírito caótico(...)*” **MATISSE 300.**

As riquezas do espírito imaginativo, que exploram a infinitude das impossibilidades do tempo, do inconsciente e da vida, por contraste com a vida real e concreta do mundo prático, têm uma aparência caótica porque simplesmente se regem por leis e lógicas diferentes. No entanto, quer para organizar em si essas riquezas, quer para as exteriorizar “*(...)há que procurar ser realmente consciente daquilo que se faz, e reduzir a parte da inconsciência. Há que tremer diante do desconhecido.*”**ARPAD 13.** Só por essa via o artista poderá concretizar o seu objectivo de traduzir o seu “caos” interior imaginativo em algo concreto e perceptível aos outros, como afirma Klee “*(...)não quero dar o homem tal como ele é mas também como poderia ser. E assim, poderei ser*

bem sucedido na ligação entre a concepção do mundo e uma prática artística pura.”**KLEE 36.**

(80) *“A busca de uma unidade para os nossos desígnios não faz mais do que lamber a ferida provocada pelo cheio – de – mais dos dias, por muito vazios que fossem”,* Pomar, Júlio – **Da cegueira dos pintores**, Lisboa, 1986, (Pag.10)

É um esforço a organização desse caos, uma inquietação cuja tensão pode implicar a luta de uma vida inteira, luta essa que também está presente na relação da vida do artista com o exterior, (*“Os homens lutam hoje para encontrar um pouco de silêncio.”*)**ARPAD 19.** Luta também contra a angústia do tempo que passa (*“A tensão é cada vez maior. Quanto mais envelheço mais forte se torna a tensão (...) quanto mais envelheço mais me torno louco ou agressivo. Ou mau, se quiser.”*)**MIRÓ 23,** contra a frustração da falta de feedback em relação ao seu caos interior (*“(...)a explosão desordenada e frenética das energias recalcadas, uma revolta violenta sem objecto, a primitivização do consciente.(...).O artista é possuído por acessos de uma raiva opaca, multiplica furiosamente os gestos que nenhum pensamento coordena,(...)”*)**L. FREITAS 37.** A preservação da identidade completa do artista implica uma luta permanente, que nas palavras de *M. Rothko* se equipara à de uma planta: *“A planta, como o artista, tem de superar as exigências do meio, se quiser sobreviver. E sobreviver significa preservar a sua identidade, o seu propósito, bem como a função das suas propriedades.”***ROTHKO (Realidade) 74.** Contra a adversidade que implica a permanente reedificação do ser criador, na sua permanente luta entre caos interior e a necessidade de o exteriorizar de “forma organizada”, contribuem as características de sensibilidade e curiosidade universal, como afirma Tàpies *“Sem sensibilidade e sem curiosidade universal, não julgo que possa formar uma personalidade artística profunda”* **TÀPIES 30.** Características essas que mantêm sem dúvida a chama acesa desta luta pela identidade, sendo essa a razão pela qual *“(...)o real do artista reflecte a compreensão do seu tempo, mesmo quando as suas criações moldam essa compreensão.”***ROTHKO (Realidade) 83,** e cujo resultado consolida aquilo que *Matisse* define como *“(...)o criador autêntico não é apenas um ser dotado, é um homem que soube ordenar(...)”***MATISSE 328.**

A necessidade do artista ordenar o caos, nasceu com a origem da vocação, dimensão geralmente determinada pela experiência que lhe deu origem, e cujo conflito determinou que imponha então um reajustamento, e aqui começou a sua acção em

direcção à produção de obra artística. Para a vocação não pode haver nenhum outro porquê que não fosse esse o caminho a percorrer, com o objectivo que transparece nestas palavras de *Matisse*: “*Tento compreender-me, cada uma das minhas obras é uma tentativa nesse sentido. Espero conseguir isso um dia.*” **MATISSE 239**.

2.b) – Utopia sobre a realidade

“(…) seria como, de certo modo, introduzir a realidade no meio de um sonho – ou reunir duas artes diferentes, já que a arte do pintor verdadeiramente idealista é tão diferente da arte do frio copista como a declaração de Fedra se distingue da carta de uma costureirinha para o seu amante.” **DELACROIX 116**

Esta afirmação distingue, metaforicamente, a diferença abismal que existe entre duas formas de fazer arte, sendo que aquela que nos interessa aqui é exactamente aquela que procura, através da obra, transformar a realidade. Essa é uma intenção comum a muitos artistas, a quem subjaz uma verdadeira intencionalidade aparentemente utópica, mas que no seu íntimo significa uma autêntica determinação (“*Com a minha obra tento ajudar o homem a ultrapassar este estado de alienação, incorporando na sua vida de cada dia objectos que o coloquem num estado mental propício para contactar com os problemas uteis e mais profundos da nossa existência.*”) **TÀPIES 43**, Esta determinação torna-se o motor da praxis artística ou, se se quiser, a fonte principal de inspiração. Com raízes no idealismo e no desejo de bem, ainda que subjectivo, são motivações muitas vezes baseadas em sensação de injustiça, a principal causa de revolta que conduz à projecção, em obra, do altruísmo político (pessoal) do artista criador, como o demonstram as palavras de Lima de Freitas contra o sistema do capitalismo “*O desenvolvimento da economia capitalista, (...) iria promover(...) a desvalorização do individuo(...)o capitalismo iria arruinar a noção de deus ao transformar o homem numa mera ‘unidade de trabalho’,*” **L. FREITAS 58/9**. Também segundo as palavras de F.Legatheaux a pintura conduzirá á libertação do espírito (81).

Aliás, a batalha do ideal político em arte adquire, a maior parte das vezes, um rosto de independência militante, situando-se preferencialmente no campo da batalha pela humanização do mundo. Esta perspectiva dotada de um carácter universalista, aproxima-se mais da utopia do que do partidarismo político. Daí *M. Rothko* afirmar que “*A arte(...).É um tipo de acção parente do idealismo.*” **ROTHKO (Realidade) 62**, já

que o contexto sociocultural vigente, veicula quantidades industriais de conceitos meramente comerciais, superficiais, desumanizantes e fraudulentos, relativamente ao respeito pela vida humana autêntica, fazendo surgir a necessidade de erguer novas

(81) *"Entendo a pintura como um instrumento filosófico usado numa poética de resistência"*, Legatheaux, F., **Anonymous Performance**, (pag.118)

utopias sobre a realidade, levando a que alguns artistas pensem que *"(...)a genuína actividade artística é revolucionária."* **WAGNER 79**. Este desejo de suplantar melhorando a realidade, encara a arte como uma saída que indica um futuro melhor, tal qual o conceito de utopia que, apesar de não concretizável, pretende mostrar a direcção correcta a seguir, e é nesta perspectiva que Tolstoi idealiza a função da Arte como *"(...)um meio para o progresso da humanidade rumo à unidade e ao bem-estar."* **TOLSTOI 246**. O esforço empregue pela atitude artística utópica em suplantar uma realidade insuficiente, traz consigo uma perspectiva inovadora, mais do que renovadora. Em certos desejos artísticos mais radicais, ou seja, em que a emergência da utopia é grande, o saudosismo romântico não é encadeado como solução visto que a crença num futuro absolutamente novo é total, como explica Wagner: *"A obra de arte perfeita, a expressão grandiosa e una de uma sociedade livre e bela, (...) não pode renascer e, pelo contrário, tem de voltar a nascer por inteiro."* **WAGNER 82**, isto porque *"(...) só a revolução pode fazer nascer dos seus mais profundos fundamentos, com renovada beleza, mais sentido social(...)"* **WAGNER 83**.

O auge de crença nesta utopia artística sobre a realidade manifesta-se na perspectiva quase missionária que a "profissão" de artista deve encarnar e que, segundo as palavras de Tolstoi, deverá demonstrar que a sua felicidade *"(...) consistirá na mais ampla disseminação das suas obras, nem mesmo entenderá como é possível fazer o seu trabalho em troca de determinado pagamento."* **TOLSTOI 253**, na medida em que a aspiração máxima da arte, enquanto utopia concretizável sobre a realidade empobrecida, deverá trabalhar nestes termos: *"(...)a arte do povo educará a humanidade para a união e mostrará(...) a alegria dessa união para além das barreiras instaladas pela vida."* **TOLSTOI 272**.

3) – Produzir sentido

3.a) Sentido

“Parece que não é nada. Mas pensem em todo o universo que ela contém.”

TÀPIES 93 (Referindo-se ao exemplo de uma velha cadeira)

Conscientes da capacidade e finalidade que a obra de arte possui, enquanto objecto da apreensão do espectador, o artista entende a necessidade e sabe o poder que essa característica da obra possui enquanto factor de acção interventiva na mente do espectador. O artista procura que a obra seja percebida sob a perspectiva de um casamento entre a mensagem plástica e o tema. Não lhe interessa apenas uma atenção dada aos elementos plásticos, nem apenas um somatório de várias formas que resulte no reconhecimento de ritmo, texturas, meios, materiais, cores, etc., ou mesmo adivinhar as intenções formais do artista ao fazer determinada conjugação. Aquilo que o artista mais ambiciona é, por parte do espectador, o reconhecimento de tudo isso e que essa unidade produza um significado (*“A percepção de uma pintura, se bem feita, deixa-nos cientes da vida dessa pintura como um todo e de que o efeito global do que nela reconhecemos e das emoções que nos provoca.”*) **ROTHKO (Realidade) 177.**

No caso do artista que pretende que a sua mensagem seja bem entendida, por vezes recorre a formas agressivas para combater a indiferença eventual da percepção (*“E a minha pintura está muito longe de ser um diário secreto. É apenas uma força de ataque que se exterioriza.”*) **MIRÓ 144.** Outros há que preferem tornar a mensagem evidente ou, pelo menos, menos hermética, procurando uma forma de contágio mais simples e imediata entre a consciência do espectador e a intenção do autor: *“A clareza da expressão do sentimento contribui para o contágio, porque, ao misturar-se com o autor na sua consciência, o observador fica mais satisfeito quanto mais claramente for*

expresso o sentimento que, conforme lhe parece, ele conhece e experimenta há já muito tempo, e para o qual só agora encontra expressão.”**TOLSTOI 203**. Em autores cuja intenção primeira seja a de produzir sentido na alma dos espectadores, está muito presente e, em primeiro plano, a ideia de que *“Na pintura estabelece-se como que um elo misterioso entre a alma das personagens e a do espectador.”***DELACROIX 54**, conceito este que, aliado à vontade de simplicidade premeditada, pode levar, inclusivamente, à escolha de uma técnica que, segundo o artista, o leve, por exemplo, a considerar *“(…)o desenho (…) como um meio de expressão de sentimentos íntimos e descrições de estados de alma, como meios simplificados para dar mais simplicidade e espontaneidade à expressão que deve penetrar sem esforço no espírito do espectador.”***MATISSE 152**. Essa penetração no espírito é a motivação da obra de muitos artistas, como o testemunha esta afirmação *“(…)la reacción en términos humanos es lo único que satisface realmente al artista.”***ROTHKO (Escritos) 121**. Daqui se depreende ser o destinatário a escolha de primeiro plano, da mesma forma que pelo mesmo motivo a escolha de determinada técnica pode acontecer pela mesma razão, como o fundamenta *Delacroix* ao afirmar *“A pintura nesse sentido é uma arte sublime – sobretudo se a compararmos com a arte que faz o pensamento chegar ao nosso espírito graças apenas à ajuda de letras colocadas numa ordem conveniente (…) uma arte também cem vezes mais expressiva (…) uma fonte de sensações muito vivas.”***DELACROIX 117/8**. A consciência funde-se com a crença que o pintor tem acerca de como a obra pictórica produz sentido na mente do ser humano, e *Kandinsky* descreve assim esse processo *“(…) a cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a tecla; o olho, o martelo. A alma o instrumento das mil cordas.(…) A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.”* **KANDINSKY 60**. A preocupação na especificidade do sentido produzido a obter da alma do espectador leva, inclusivamente, a uma incisiva depuração por parte do artista, como justifica *Matisse* da seguinte forma *“Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: todo o pormenor supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar do outro pormenor essencial.”***MATISSE 34**. Este facto encontra equivalência no elogio da felicidade das coisas simples da vida, que em paralelismo com o claro sentido desejado de vir a ser produzido pela arte, é descrito da seguinte forma *“(…)compor uma sinfonia no espírito de Brahms ou R.Strauss, ou uma ópera no espírito de Wagner, é muito mais fácil do que contar uma história simples sem nada de supérfluo e, ao mesmo tempo, de*

um modo tal que transmita os sentimentos do narrador, ou de fazer um desenho a lápis que emocione o observador(...)”**TOLSTOI 256**.

O desejo de produzir sentido, que implica uma preocupação com a clareza da mensagem, remete-nos para a urgência comunicativa de um interior que necessita ser compreendido. A não comunicabilidade, ou o sentido que não foi produzido, transforma a obra numa inutilidade diante do espírito do artista que necessita comunicar como de respirar, porque o quadro comunicado significa que o seu ser foi decifrado, entendido, e portanto reconhecido como existente, já que “*O quadro pintado é(...) um relâms entre mim e eu, espelho côncavo que me devolve ao meu centro(...) objecto miraculoso que está em vez de mim no ponto virtual da minha maior intensidade interna, que exterioriza a minha mais fecunda e autêntica possibilidade(...)*”**L. FREITAS 189** e, por isso, relativamente às cores e formas do quadro “*Há que organizá-las tendo em vista a criação de um conjunto expressivo*”**MATISSE 310** e, então, diluídos os ruídos do hermetismo, produzir-se-á sentido na alma do espectador quando se verificar que “*Uma obra está concluída quando já não há nada nela que me incomode.*”**MIRÓ 31**, em termos de clareza de mensagem, porque acima de tudo “*Se trata de una comunicaci3n acerca del mundo dirigida a outro ser humano.*”**ROTHKO (Escritos) 182**.

Na preocupação do objectivo em realizar a melhor comunicaç3o possível com o espectador, o artista que procura acima de tudo produzir sentido, tem de encontrar o equilíbrio entre o universal e o particular. A arte, como já anteriormente se referiu, para interessar a humanidade deve abordar problemáticas universais. No entanto, para que a universalidade entronque na individualidade do espírito de cada indivíduo, a mensagem/conteúdo terá de possuir a particularidade de se identificar com a unicidade do espectador.

Esta quest3o exige um esforço quase paradoxal, o de unir uma dualidade em nome de um objectivo. Este equilíbrio de contrários, representativo de um esforço em conseguir a produç3o de sentido no espectador é demonstrado com o que Kandinsky denominou por lei dos contrastes, demonstrado neste pequeno exemplo aplicado à pintura: “*Numa composiç3o triste, só a utilizaç3o do vermelho introduz o elemento dramático. Com efeito, o vermelho quando isolado, não causa qualquer tristeza no tranquilo espelho da alma.*”**KANDINSKY 103**. Numa outra afirmaç3o de Matisse encontramos novamente exemplificado como através do esforço da fus3o daquilo que aparentemente parecia impossível ou contraditório, se pode produzir sentido: “*Cores cujo ‘desenho’ determina os contornos, a que vem juntar-se o sentimento do artista para completar a significaç3o*

do objecto.” **MATISSE 244.** Ciente do seu instinto artístico, a pouco e pouco o artista constrói o seu objectivo, materializando no exterior o objecto artístico que induzirá iluminação no espírito do espectador, dado que, para produzir efeito através da sua obra, o artista sabe que nos apresenta “(...) *uma realidade, em certa medida tangível, mas que se encontra impregnada de mistério. Não se procura iludir a atenção do espectador; os fragmentos bem-feitos saltam logo à vista e se a mediocridade da obra for difícil de suportar basta virar os olhos; a visão de uma obra-prima, pelo contrário, capta a nossa atenção independentemente da nossa vontade e imobiliza-nos numa contemplação que nos seduz pelo seu encanto irresistível. Este encanto mudo exerce-se sempre com a mesma força e parece tornar-se maior, de cada vez que pomos os olhos nela.*” **DELACROIX 135.** Parece pois haver uma espécie de fórmula para que se produza sentido com garantia, e, no entanto, isso não é verdade. Se equipararmos a produção de sentido ao “belo”, chegamos à conclusão que isso descreve um determinado tipo de reacção, mas que pode ser oriunda de uma série de fórmulas de estímulos diferentes. Como afirma M. Rothko acerca dessa diversidade:” *Deste modo, a nossa reacção, aquilo que sentimos a respeito dessas coisas, é a constante, e os estímulos são os variáveis (...), o belo é a constante e os estímulos são os factores comuns a pinturas distintas e que nos levam a considerá-las ‘belas’.*” **ROTHKO (Realidade) 153.** São essas as características que os artistas que pretendem produzir sentido procuram fabricar. No entanto, não existindo fórmula certa (nem mesmo para os artistas que tal objectivo pretendem atingir) deparamo-nos sempre com o facto do que se poderia considerar uma qualquer fórmula, mas isso não é mais do que o reflexo da arte ser uma praxis constante, interminável e sempre uma saga, como refere Vieira da Silva ao referir-se à sua própria praxis artística nestes moldes: “*É-me impossível explicar o que estou a fazer.*” **V. SILVA 20.**

3.b) Estruturar o pensamento

“Recomecei imediatamente a trabalhar para reencontrar o equilíbrio” **MATISSE 175**

O criador de arte usa a linguagem artística porque a linguagem vulgar e simples da comunicação verbal, em si, não é suficiente. Aquilo que a sua mente elabora, partindo do que o seu interior sente, ampliado, codificado, alterado e transformado pelo seu ser criativo e pela sua imaginação incansável, transformam a amplitude das vivências,

experiências e imaginação. Numa primeira perspectiva, foi analisada a intencionalidade artística segundo a lógica da apreensão do objecto artístico pelos seus semelhantes. A isso chamou-se produzir sentido, bem como a todo o esforço que implica expor o interior do artista traduzido de forma a ganhar significado e fazer sentido no espectador.

Agora, nesta segunda perspectiva, procura-se analisar a estruturação do caudal interior do artista, não para ser exteriorizado, mas organizado de forma a alicerçar, enriquecer e reforçar estruturando o próprio interior do pensamento do autor. A criação dos pensamentos e ideias artísticas ocorrem primeiro no íntimo para depois cumprirem a sua função no exterior, afinal o grande objectivo da criatividade. É necessário o reforço e a estruturação internas, sobretudo na perspectiva de solidificar tudo aquilo que está na origem da exteriorização, uma espécie de reforço inicial, uma forma de sedimentação do ser gerador, que *Delacroix* expressa como “*Se tudo se resumisse a coser os pensamentos uns aos outros, sentir-me-ia melhor armado e mais sólido no terreno.*” **DELACROIX 94**. A estruturação interna do artista, alicerçada nos seus pensamentos, pode significar que é permanentemente reforçada através do trabalho artístico, dependendo então a sua vida interior das materializações criativas da praxis artística exterior. Por sobrevivência, enquanto ser “agregado”, o esforço em viver é em Vieira da Silva “*(...) muito estruturado e estruturado muito conscienciosamente.*” **ARPAD 108**, na sua relação com a pintura.

Na origem de qualquer forma de expressão, que possa porventura, vir a produzir sentido no exterior, encontra-se sem dúvida a necessidade de um interior estruturado, de um pensamento alicerçado, sem o qual tudo o resto perde a coerência, a força e o sentido: “*(...) não dependerá a comunicabilidade da arte, não tanto das vias de comunicação, como da natureza da mensagem? E, seguidamente, aquilo que o artista pretende exprimir estará acaso, animado da necessária energia, do entusiasmo e do ardor necessários para que a sua expressão seja capaz de vencer a inércia(...)?*” **L. FREITAS 85**.

Face a esta realidade, independentemente de por vezes parecer começar-se pelo fim, a realização prática do trabalho fornece bases e facetas dessa estruturação interna, quando o artista contempla o resultado final de ter conseguido fazer, por exemplo, um quadro “*(...) possuir um poder de geração luminosa. Sente-se este poder quando a composição, colocada na sombra, mantém a sua qualidade, e, colocada ao sol, resiste ao seu esplendor.*” **MATISSE 93**. O autor sente uma auto-realização que lhe estrutura o pensamento sobre a sua capacidade geradora de arte, e do que isso significa ser como

peessoa. Este reforço necessário é, por vezes, exigido pelo medo da dúvida, acabando por requerer uma grande concentração e uma consciência em termos de exigência, como o afirma Arpad, *“Há que procurar ser realmente consciente daquilo que se faz e reduzir a parte da inconsciência.”***ARPAD 13**. A auto-estruturação do artista é uma necessidade de sobrevivência mental muito mal conhecida e mal compreendida devido à tensão mental que acarreta (*“(…)é uma vida intelectual completa.(..) É uma enorme tensão do espírito.”***MIRÓ 19**). Essa é a razão pela qual vida e obra se fundem tanto, e também porque acaba por ser, às vezes, a obra que antecede e restitui o sentido e o equilíbrio ao significado existencial do artista. Por exemplo, Arpad referia-se a Vieira da Silva neste sentido *“Atormenta-se demais. Será esse o preço da sua obra? É difícil saber o que é útil para a realização de um artista.”***ARPAD 76**, e a própria afirma *“Luto continuamente por fugir à angústia. Muito nova ainda, já cá a tinha em mim.”***V. SILVA 77**, reflectindo realidades e universos interiores, cujo pensamento sofrido vai buscar à obra significado para a vida. Estruturando-se interiormente, ainda que só temporariamente apaziguado, como é o caso de A. Charrua segundo as palavras de Lima de Freitas: *“Charrua é um trágico, que lança as suas raízes nesse território obscuro e perturbante, quase opressivo, que se situa entre uma consciência permanente da morte, vencida com violência dia a dia, e a vontade irresistível de criar uma razão sólida para a existência, uma razão superior que destrua a amarga dissipação de um tempo desumano.”***L. FREITAS 79**. No artista, a maior razão para a sua existência é a solidez da obra realizada; só ela lhe pode devolver identidade através da qualidade que o seu significado edificou no interior do autor, e essa é a razão porque afirma Matisse: *“O que conta (...) é (...)a organização do cérebro, a ordem que se pôs no espírito.”***MATISSE 310**. Compreendendo-se na obra, a obra ajuda-o a compreender-se, e nessa transmutação de interior em obra de arte, toda a realidade se converte em algo decifrado, que devolve sentido à existência do seu autor, porque *“O que é importante é a relação do objecto com o artista, com a sua personalidade, e o poder que ele detém de organizar as suas sensações e as suas emoções.”***MATISSE 119**. Neste fazer para estruturar o pensamento, *“Ver é já uma operação criadora que exige um esforço.”***MATISSE 329**, e se *“(…)a expressão essencial de uma obra depende quase inteiramente da projecção do sentimento do artista(…)”***MATISSE 168**, naturalmente que a edificação final da obra trará uma reedificação estrutural interior do indivíduo que criou.

4) – Entrevistas

Referentes à questão Cap.III-1.a) **“Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor moral e o valor ético na prática artística?”**: A primeira forma de expressar o desejo de bem na obra é de forma objectiva. Como afirma Rosa Almeida “há um desejo de generosidade (...) fazer qualquer coisa que vai ser vista pelos outros, e isso é uma coisa boa”, ou mesmo pela objectividade indirecta, como a doação de obras para causas sociais, que afirma Ana Vidigal considerar as doações “uma atitude político-social, e não uma atitude artística”.

Uma segunda forma de expressar o bem é apresentando-o, de forma invertida, sob a aparência de “mal”, numa perspectiva crítica. Assim, como afirma José Barahona “(...) ao mostrar o mal, ao exagerar a realidade (...) está sim sujeita a uma noção inata de bem”, indo ao encontro do argumento de Carlos Farinha ao defender que “(...) enquanto criador tem de se ter ética, mas o objecto artístico não tem de ser ético em si mesmo”, após ter afirmado que “vejo o bem como um valor ético”. Desta forma, paradoxal, consegue perceber-se uma ética e um desejo de bem expressos por criadores através de obras que se revestem de uma aparência de mal. A presença do “mal” em arte tem, por vezes, uma vertente provocatória mais acentuada, permitindo não só o reforço de uma ideia de bem pela sua própria negação, como também pelo despoletar crítico incisivo.

Referindo o modo como a preocupação ética está presente na arte, revela José Barahona que “é aquilo que não está bem que preocupa os artistas”, existindo também uma consciência da sua actuação quando Carlos Farinha pergunta “qual a legitimidade de alguém ferir o outro através da arte?”. Esta posição é também realçada pela afirmação de Ana Vidigal de que “a coisa que faço não prejudica ninguém”.

Referentes à questão Cap.III-1.b) **“Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?”**: Das inúmeras formas de identificar a dissimulação em arte, ressalta o aspecto essencial de ninguém recusar a ideia de que a hipocrisia possa realmente existir em arte. Depreende-se ainda que ao conceito de arte interiorizado pelos artistas entrevistados corresponde uma pureza na atitude, uma autenticidade e uma honestidade intelectual que é exigida à arte, pressupondo que a sua própria atitude cumpre e deseja cumprir essas regras. Em todos existe a predisposição para expor os aspectos que condenam e acusam de adulterar a arte. Esses aspectos caracterizam-se por situações em que a arte não tem o fim nela mesma, mas sim num objectivo que lhe é exógeno, reforçando a ideia de que existe um conceito de

autenticidade artística a cujo ideal se deve permanecer fiel, sem concessões. Por exemplo, Ana Vidigal acusa a presença de dissimulação no oportunismo de determinados temas tratados, independentemente da qualidade plástica dos mesmos, afirmando no entanto que “sem se conhecer o autor nunca se poderá saber até que ponto ele estará mesmo empenhado nesse tema”. Já segundo Rosa Almeida a dissimulação ou fraude acontece em situações de plágio ou utilização de cópias ou ainda, no caso de uma instituição de “ideais convictos”, acabando por revelar hipocrisia moral em determinadas encomendas (nomeadamente ao nível do despesismo) e acabando por se revelar contraditórias. Rosa Almeida afirma ainda que “em função do mercado fazem-se escolhas estéticas de forma a ter mais sucesso ou para que possam ser mais vendáveis”. Esta vertente hipócrita de trabalhar em função do mercado é um denominador comum de acusação a vários artistas. José Barahona afirma haver deturpação das finalidades e objectivos artísticos quando estes estão “ligados ao sucesso, moda, aceitação de estratégias de marketing” os quais revelam ser a própria negação do propósito da arte. O pintor Carlos Farinha, além de considerar hipócrita a arte que em sua opinião não só acontece “quando o artista procura apenas o status social” mas também “quando o resultado da obra é apenas para atingir fins gratuitos”, no sentido de uma espectacularidade vazia de conteúdo.

Toda esta problemática surge da impossibilidade que existe em arte de, segundo Gilberto Gaspar “se saber se o objecto artístico é verdadeiro ou falso”.

Referentes à questão Cap.III-2) **“Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?”**: Esta questão procura colocar os entrevistados diante do problema da utilidade que a criação artística tem para si próprios, embora de uma forma bastante dicotómica. Revelou-se, no entanto, que a separação entre as duas “intencionalidades” não só não é tão evidente em si mesma, como não contém a grande diferenciação face à realidade e à concepção artística que inicialmente se supunha. No entanto, dois artistas demonstraram uma clara determinação na opção relativamente á intencionalidade e ao seu efeito na estruturação da sua vontade artística. José Barahona afirma pensar a arte “como uma tentativa de mostrar a utopia para que a realidade possa chegar o mais perto possível da perfeição”. Por outro lado, para Rosa Almeida “a arte tem a ver com o caos”, pode organizá-lo e nalguns casos dar mesmo sentido à vida.

Para os outros entrevistados a problemática não obteve a clareza necessária, exceptuando a pintora Ana Vidigal, já que a mesma não se interessa por organizar o caos e afirma mesmo preferir viver com ele e desorganizá-lo.

Quanto à utopia, Ana Vidigal afirma não considerar a arte “uma atitude de impor a utopia sobre a realidade”. O pintor Gilberto Gaspar demonstra também referir-se ao caos como uma realidade subjectiva, intrínseca e útil ao artista. Nas suas palavras “aquilo que os outros chamam caos é a minha ordem” e a arte, ao contrário da utopia, é apenas uma situação onírica que fica aquém da realidade. Esta mesma perspectiva tem o pintor Carlos Farinha achando que é a realidade que se sobrepõe à “utopia artística”.

Referentes à questão Cap.III-3) **“Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o pensamento?”**: Esta pergunta vem no seguimento da questão da organização do caos (Cap.III-2) incidindo particularmente no objectivo psíquico da criação artística. Se a questão da estruturação do pensamento se aproxima bastante do problema da organização do caos, já o facto de se fazer arte com o objectivo de produzir sentido no espectador difere de haver ou não uma utopia a projectar na realidade.

Com efeito, três dos artistas entrevistados assumem claramente o produzir sentido como uma primeira prioridade. No caso particular do compositor Marco Barroso, este assume ainda uma exemplificação consciente mais forte, visto que “o simples facto de ouvir uma música envolve estruturação para que aquilo que se ouça faça sentido”. Os pintores Carlos Farinha e Gilberto Gaspar defendem a existência na obra de ambas as perspectivas – como afirma Carlos Farinha “ambas as coisas são indissociáveis”. No entanto a relação existente entre a produção de sentido e a estruturação de pensamento do artista, defendida por ambos os pintores difere na simultaneidade. Para Carlos Farinha ambas as vertentes podem ocorrer em dias diferentes da execução de uma mesma obra; enquanto Gilberto Gaspar afirma: “produzo com determinado sentido e tenho já estruturado esse pensamento”.

Por fim, somente a artista Ana Vidigal encara a praxis artística na sua obra como algo estruturador do seu pensamento, afirmando “não me interessa se faz sentido ou não, porque o sentido é fugaz”. Acaba por alegar que estruturar o pensamento é, pelo contrário, real e vivencial.

CONCLUSÕES

Fruto de reflexões pessoais, as conclusões apresentadas, em boa verdade não o deveriam ser. Talvez fosse mais correcto adjectivá-las de provisórias e epilogais ou apelidá-las de posfácio, visto que podem adquirir inclusive, um carácter de advertência.

Tentou-se neste trabalho analisar percursos e olhares de diversos artistas no sentido de estabelecer uma articulação entre o fazer arte, sentir a vida e a vontade artística, procurando afinidades que possibilitem coincidências de hipóteses em ordem ao estabelecimento de alguns conceitos estruturantes no campo artístico.

A condição e o papel da arte no mundo tem a sua origem na forma como alguns seres humanos resolvem, através de obra de arte, a relação que se estabelece entre o homem e a vida. Na origem dessa forma de resolução está a arte, e na origem da arte está o artista, com a sua peculiar forma de sentir e pensar a vida. Da particular forma do sentir artístico pode realçar-se a contestação a valores convencionais, sentimentos de rebeldia e reacções temperamentais associadas a uma necessidade quase primitiva de viver a vida, muitas vezes impaciente e instintiva (82). Por esse facto, o artista encontra-se perto do que de mais intenso existe na própria vida, reflectindo-se numa agudização do conflito entre contrários.

A força influente do que é sentido, aliado ao sentimento artístico da vida interiorizado, gera uma elevada necessidade interior de expressar o sentimento daqui resultante. Quando o sentimento artístico opera a ideia no íntimo e a começa a aferir para a significação, gera-se o sentimento para a arte. Este forma-se completando a significação do objecto.

Da mesma forma que o sentimento artístico ao aferir uma significação se transforma em sentimento para a arte, este passa a ser denominado por sentimento no trabalho artístico quando se inicia a praxis artística. Esta nova forma específica de

sentimento é alimentado pelo ânimo do espírito do artista, despoletando uma predisposição para uma variedade de sentimentos épicos e idealistas.

O sentimento específico do trabalho artístico é aquele que transformou o sentimento artístico em vida e em obra enquanto entidade que passou a integrar a realidade.

A partir desta situação segue-se o sentimento após a obra, o qual, através da sensação da

(82) “*Eu sou um primitivo*” afirmava Gauguin in Hanson, Lawrence e Elisabeth – **Gauguin**, (pag.188).

finalização da obra, permitiu ao artista reafirmar a sua existência sensível no mundo. A criação implicou um “renascimento” em vida das suas ideias, a afirmação de si mesmo sob forma de obra de arte, conduzindo-o a um estágio de sentir a arte que se pode apelidar de sentimento após a obra.

Surge seguidamente a necessidade de aprofundar as questões procurando o que está na origem da vontade artística.

Ora o interesse do artista pela alma humana reflecte-se no objecto da interiorização, isto é, na consciencialização dos detalhes do drama humano. Esse objecto (o humano, o real e as diversas formas de os abordar) conduz às sensações e às emoções, conjuntos constitutivos do motivo do surgimento da vontade artística. Desta resulta a formação de novos conceitos da realidade. Esse é o motivo pelo qual o resultado da obra nunca é apenas fruto de uma visão particular pura, mas sim de uma visão em comunhão com o real (mundo exterior).

Dada a riqueza em ebulição no íntimo do artista, a objectivação sob forma de ideia artística não é uma escolha, antes lhe é imposta.

Sendo as ideias antecidas pelas sensações provocadas pela apreensão do real, estas podem ser consideradas independentemente dos sentimentos e racionalizações, constituindo o âmago que será posteriormente utilizado nas conceptualizações das ideias artísticas. A motivação e o retorno pertencem a uma esfera, essencialmente exterior, que interage, influencia e altera o estímulo interior do autor.

A pulsão interior artística requer total sinceridade, existindo um desígnio oculto que retira a racionalidade ao artista e o impele a seguir o instinto. Esse instinto materializa-se no talento artístico necessário à expressão das ideias.

Para que a vontade artística se concretize no real, a liberdade é uma condição necessária para que o impulso artístico emane da alma artística. Pode, no entanto, ocorrer perda de vontade artística, instalando-se inclusivamente a dúvida sobre o ser ou

não artista. Dado que a produção artística depende de uma necessidade interior, se esta estiver ausente, criam-se hiatos na produção da obra artística.

Questiona-se depois no que consiste o objectivo artístico. Para que o objectivo artístico se concretize, é primeiramente necessário o encontro do artista consigo mesmo e um reencontrar-se a si próprio. Necessita de uma consolidação de forças interiores requerendo uma forte base espiritual, uma maturidade geral dos sentidos e das aprendizagens. Isto implica um mergulhar em si mesmo para um posterior regresso à superfície, não podendo o artista usar esse caminho como forma de fuga ao mundo real.

Seguidamente será necessário objectivar-se artisticamente em relação aos outros e ao mundo. Esta objectivação significa transmitir os sentimentos experimentados aos outros, através da obra de arte. Essa obra conterá uma determinada visão do mundo do artista e dessa forma introduzirá um novo sentimento na vida. Ao atingir isto, a arte consegue unir os homens através de uma espécie de consciência colectiva, contribuindo para a melhoria da sociedade, que é também parte do objectivo artístico.

Para que tal suceda, é necessário que o objectivo artístico contido na obra possua qualidades tais que o fez ser escolhido pela sociedade entre a arte produzida. E como é à sociedade que a obra se destina, esta é a forma máxima da objectivação artística. No entanto, para que essa contribuição social perdure é necessário que a “consciência” do autor fundindo-se com a do espectador signifique que o objectivo artístico dessa obra tenha capacidade de semear uma mensagem que possua, idealmente em potência, não só a capacidade de se instalar como de se espalhar e perdurar no tempo.

Da confluência da vontade artística com o objectivo artístico, procurou-se analisar a vontade artística face à vida, a qual se inicia primordialmente pela busca da essência de si mesmo. Da solidez que daí advenha, estabelece-se não só o nível de determinação da vontade, mas também o da capacidade de significação dada à visão do mundo contida na obra. Essa essência é uma necessidade de autenticidade que se crê verdadeira e se sente existir. Daqui nasce uma maior compreensão do mundo e da vida, permitindo projectar-se agora numa necessidade de busca da essência para além das aparências do real. É no procurar enformar a essência do real que se verifica o trabalho da arte. Da capacidade de captação dessa essência depende a verificação do empenho e necessidade de alcançar a “verdade” das coisas, aumentando o grau de autenticidade. Daí que o papel da execução seja procurar a máxima aproximação ao âmago do real exterior, por parte da essência percebida pela abordagem do artista. O trabalho é o de edificar a essência do real.

Na situação ideal (de obra de arte enquanto essência) esta ocupa o lugar, inicialmente irrepetível, do âmago da realidade. Esse lugar da essência é para onde converge o objectivo da obra, procurando construir o lugar ideal da realidade resolvida. A essência da vontade artística do criador procura, com a obra, corrigir idealmente a essência do real. Desta aproximação da arte à vida, surge a necessidade de analisar como a arte completa e dá significado à vida. A arte introduz na vida uma nova identidade, acerca da qual existe uma espécie de acordo universal entre os homens, que se revê e reconhece, enquanto ser, na sua emocionalidade ampliada. Muitos artistas se empenham em “devolver” à vida mais humanidade. Transformando a vida em arte, o artista trabalha a vida procurando-a libertar daquilo que a procurar sufocar.

Na sua relação com a vida o artista procura dar forma artística à aura invisível que paira em torno da fisicalidade da vida. Este acto pode designar-se por mimese metafísica. O artista é o agente de clivagem metafísica do real, alguém que transforma o mundo noutra coisa, acrescentando-lhe espírito. Ele é o agente transformador da vida em arte na medida em que tomou a vida como objecto, procurando expurgar o efémero e o secundário a partir da sua subjectividade artística. Ao transformar-se a vida em arte, não se manteve vida enquanto tal, porque a passagem a objecto artístico não cria nem recria vida, mas completa-a na sua aura metafísica. Se a arte é uma forma de expressão e a sensibilidade uma forma de captação, pela via da arte, a vida pode ser transcendida e “transportada”, quer na sua essência quer através da sua aura metafísica.

A condição de artista é inerente à vida na medida em que o artista tem a capacidade de seleccionar um detalhe do real, transformá-lo noutra, sem que ele próprio ou o novo detalhe deixem de pertencer à própria vida.

A alma artística faz parte da essência da realidade, pertencendo também à dimensão metafísica da mesma porque participa da sua criação. Arte e vida fundem-se no campo sensorial e no campo metafísico. Por analogia, tal como um quadro possui uma mensagem, mas para tal necessita de um suporte físico, também a forma como a vida interior é sentida define um artista e, conseqüentemente, a arte que este concebe.

Por último, analisou-se de que forma se dá a estruturação da vontade artística, começando por verificar que a determinação da vontade artística se enquadra ainda num cenário de utopia, porque ao sentimento que acompanha o artista na sua vontade de fazer arte subjaz um ímpeto idealista. Através das capacidades artísticas, o artista procura corrigir os males do mundo e beneficiar a humanidade. No entanto, o trabalho da visão idealista significa acreditar no que ainda não existe, surgindo, por isso, muitas

vezes a utopia sob a forma de revolta. O idealismo artístico é uma entrega pessoal que se projecta sob a forma de um ideal a ser “estruturado” numa perspectiva ética e moral, veiculada esteticamente para o futuro.

Para os seres eminentemente espiritualistas, o espírito pragmático adquire características de pensamento “anti-humano” porque tendo como expoente máximo o materialismo, existe um choque com a perspectiva idealista da realidade que o pensamento artístico possui, já que o seu pensamento é, em grande parte, ocupado pelo “élan” metafísico. O artista acredita na potencialidade dos objectos que produz e, ao procurar resolver o problema da desumanização através deles revela idealismo imbuído de desejo de bem. Este, por seu lado, produz uma espécie de reflexo de contrários porque pressupõe haver esperança no futuro, implicando uma descrença na realidade actual, a qual suporta a materialização presente.

Considerando o processo artístico como algo inerente à essência da interioridade humana, a exteriorização artística deveria reflectir uma correspondência autêntica com a interioridade do seu autor. A sustentabilidade das ideias veiculadas nas obras, bem como a dos critérios de validação, são essenciais para o objectivo primordial. São consideradas situações de hipocrisia ou dissimulação todas as de fingimento no que respeita à honestidade intelectual face à arte, tal como situações que explorem dissimuladamente o contexto da ética da sinceridade do acto artístico.

Nos artistas para quem a arte significa a capacidade de pôr em prática a organização do mundo idealizado pelo seu próprio interior (fruto do conflito inerente ao pensamento criativo), a obra reflecte a necessidade de organizar um caos interno. Outra forma de o artista utilizar a obra é perspectivá-la numa dimensão utópica, projectando-a frequentemente sob a forma de altruísmo idealista, com o objectivo de interferir na realidade exterior.

No artista para quem o fundamental é a produção de sentido, a problemática centra-se na capacidade que a obra de arte deverá possuir enquanto factor de acção interventiva na mente do espectador. Assim sendo, uma obra de arte deverá ser capaz de interessar cativando, mas para que a produção de sentido penetre na individualidade do espírito de cada um, o seu conteúdo tem de possuir particularidades que se identifiquem com a unicidade do espectador.

Para o artista para quem o fundamental é a estruturação do pensamento, na origem da sua praxis está uma necessidade de alcançar um interior organizado, transformando a auto realização num alicerçar do seu próprio pensamento. A sua perspectiva é,

fundamentalmente, solidificar o que está na origem da exteriorização. Esta exteriorização reforça permanentemente a estrutura interna do artista, sendo uma forte prova da fusão entre vida e arte.

Sendo o presente consequência do passado, e sendo o pensamento artístico uma forma de antecipação relativamente ao seu próprio tempo, entende-se que a análise do pensamento artístico, explanado nesta tese, deveria também corresponder ao pensamento e sentir artístico actual, já que a universalidade acerca da vontade artística é conclusiva, em termos de motivações intrínsecas, à alma artística humana.

Finalmente, interrogámos seis artistas actuais através da pequena amostra dada pelo Questionário, constata-se que as preocupações existem ainda, mas não de forma enraizada nem são intrínsecas à praxis artística. A profundidade dos “valores” veiculados no questionário revelou, de uma forma geral, determinadas formas de receptividade comum: surpresa face à complexidade das questões; aceitação e concordância quanto à pertinência da sua presença na praxis artística e, após consciencialização das questões, estas foram tendencialmente simplificadas e minimizadas, procurando enquadrá-las numa perspectiva mais realista e mais pragmática. Poder-se-à concluir haver uma tendência para um facilitismo de pensamento, revelando supremacia do realismo prático sobre qualquer perspectiva metafísica da arte. Apesar da generosa disponibilidade, e da autenticidade no querer responder com veracidade, existiu um esforço acrescido para entrar numa forma de pensar a arte que, por esse motivo, se revela não ser habitual. Esta postura, mesmo que inconsciente, parece estar mais de acordo com um espírito “realista” que a sociedade contemporânea incute, defende e publicita, e que conduz à interiorização de uma ideia de “inutilidade” acerca do aprofundamento dos aspectos da existência e/ou filosóficos na praxis artística. Um dos prováveis motivos para que tal aconteça deve-se à perda de intensidade metafísica do objecto artístico. A destruição da unicidade do objecto (enquanto obra única) devido à sua reprodutibilidade técnica, bem como devido à facilidade tecnológica na produção de imagens, desfez uma certa “sacralização” onde o artista se objectivava (83). A Pop Art, por exemplo, fez dessa potencialidade massificadora do objecto artístico o seu ex-líbris, assumindo publicamente a rendição conformista à produção em massa. Mas a grande lição que essa revolução (acerca da dessacralização da obra de arte) trouxe ao pensamento artístico, sobre o objecto e a técnica a ele subjacente, seria a de uma maior liberdade de espírito para aprofundamento das questões relacionadas com tudo o que envolve a criação artística. Diante da redução

drástica da importância do objecto, seguida da redução drástica da importância da técnica, sobrepôs-se a elevação da importância da ideia (conceito mensagem/conteúdo).

A sobrevalorização do conceito em detrimento da fisicalidade do objecto (obra)

.....
(83) Se a massificação destruiu parte da crença na importância da unicidade da obra plástica, também afectou a literatura, cinema e música no sentido em que tudo banalizou, através da hiper-produção, nivelando e padronizando “democraticamente”. A fragmentação generalizada tem a sua melhor representação na segmentação de mercado.

transformou-se numa realidade que tomou conta do espírito subjacente à praxis artística. Por este motivo, adivinhava-se, e quase se impunha, a primazia das ideias, a profundidade da consciência e um questionamento mais elaborado (tanto em relação à praxis artística como em relação à vida e à arte), factores estes desde sempre inerentes à arte. Curiosamente a “libertação” da metafísica do objecto artístico não parece ter proporcionado esse maior aprofundamento das questões por parte dos artistas, antes pelo contrário, parece ter originado um desinvestimento ao nível do pensar o acto criador e do conteúdo.

Poder-se-á concluir que o que se alterou foi o contexto, nomeadamente a forma como é encarado o objecto artístico. É na “déalage” entre a crença do artista na potencialidade da obra e a nova condição dessa mesma obra que reside a clivagem. É nesta fractura entre o que se faz, o que se pensa e o objecto artístico que reside o paradoxo da não ampliação do conteúdo face à liberdade trazida pela redução da importância da técnica e da fisicalidade do próprio objecto artístico.

Distinguindo-se o artista pela forma como se relaciona com o mundo, a obra de arte é a forma como o faz. A partir da altura em que o objecto artístico se encontra esvaziado da sua unicidade e da componente metafísica, a identidade do artista como ser singular perdeu também a unicidade e a perspectiva metafísica de transitoriedade através da obra de arte. Para o ser eminentemente espiritual e criador, o pressuposto numa sobrevivência activa, através da “criação artística” para além da sua própria morte, obrigava-o a empenhar-se em ideais e aprofundamentos dos conteúdos acerca da vida, pois só interessando os outros essa universalidade ganharia “eternidade”. A partir da altura em que o objecto artístico perdeu a propriedade metafísica, passou a existir num limbo indefinível de algo que vive de uma herança histórica mítica e uma actualidade que não lhe confere um estatuto muito diferente de qualquer outra mercadoria produzida pelo homem. Como produtor deste novo tipo de objecto artístico, o artista já não produz

com idealismo mas sim através de uma nova “energia” que liga a alma artística residual à realidade prática cuja única crença é o presente. A destruição do carácter metafísico no objecto artístico, defendida hoje (84) oferece o objecto artístico às mãos legisladoras

(84) *“Hoje, para os mais jovens, o código da “glória” do acto criador e da inteligência tornou-se altamente suspeito. Muitos são os que nele não vêem mais do que um pathos romântico ou uma perpetuação disfarçada de ídolos cúmplices do elitismo.”*, Steiner, George – **No castelo do barba azul**, Lisboa, Relógio D’ Água editora, 1992 (pag.97)

de uma realidade prática, eficiente e comercial (em princípio o oposto dos pressupostos em que assenta o objectivo artístico) permitindo que seja o mercado a tratar a arte exactamente como Lyotard descreve a forma como os sistemas capitalistas tratam “(...) *as vanguardas; o capitalismo isola-as, especula sobre elas, e entrega-as domesticadas, à indústria cultural.*” (57) .

(57) Lyotard, Jean-françois – **O Pós-moderno explicado às crianças**, 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, (pag.8)

-Bibliografia:

Textos de artistas dos séculos XIX e XX usados como fontes:

- Delacroix, Eugène – Diário (extractos), Editorial Estampa, Lisboa,1979, 191 páginas, (Colecção clássicos de bolso), (Tradução Fernando Guerreiro).
- Freitas, Lima de – Voz Visível (ensaio), Edição de autor, Lisboa, 1971, 191 páginas.
- Gauguin, Paul – Noa Noa (viagem de Tahiti), Lisboa, Ed. Assirio & Alvim,2003, 118 páginas, Dep. Legal 202484/03, ISBN 972-37-0853-1, (Tradução de Anibal Fernandes).
- Kandinsky, Wassily – Do espiritual na Arte, 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote (Colecção nova enciclopédia), 1991, dep. Legal 51124/91, 130 páginas (Tradução de Maria Helena de Freitas).
- Klee, Paul – Escritos sobre arte, 2ª edição, Edições Cotovia, Lisboa 2001, 165 páginas, Dep. Leg. 195755/03, ISBN 972-795-025-6, (Tradução Catarina Pires e Marta Manuel, revisão de João Barrento).
- Matisse, Henry – Escritos e reflexões sobre a arte, Copyright by Hermann, Paris 1972, Editora Ulisseia (biblioteca ulisseia do conhecimento actual nº17), 367 páginas (Tradução de Maria teresa Tendeiro).
- Miró, Juan – Esta é a cor dos meus sonhos (conversas com Georges Raillard), 90 graus Editora, 2006, 159 páginas, Dep-Leg. 250355/06, ISBN 972-8964-04-8, (Tradução de José Mário Silva).

- Philipe, Anne – O fulgor da Luz – Conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, Edições Rolim, Lisboa, 1ª edição, 1995, Dep. Legal 94048/95, 122 páginas, (Tradução de Luiza Neto Jorge), ISBN 972-687-133-6

- Rilke, Rainer Maria – Cartas a um poeta, Lisboa, Portugal editora, 98 páginas,(Tradução de Fernanda de Castro)

- Rothko, Mark – A realidade do Artista (filosofias da arte), Lisboa, Edições Cotovia, 2007, 271 páginas, Dep. Legal 248596/06, ISBN 978-972-795-169-7, (Tradução de Fernanda Mira Barros).

- Rothko, Mark – Escritos sobre arte (1934-1969), Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2007, 240 páginas, Dep. Legal: B.7.334/2007, ISBN 978-34-493-1955-2, (Edicion, introccion, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro), (Traduccion de Jesús Carillo Castillo y Eduardo García Agustin).

- Tàpies, Antoni – A prática da arte, Lisboa, Edições Cotovia, 2002, 212 páginas, Dep. Legal 195754/03, ISBN 972-795-031-0, (Tradução do catalão Artur Guerra).

- Tolstoi, Leon – O que é Arte? ,Rio de Janeiro, Editora Ediouro Publicações S.A.,2002, 320 páginas, (Tradução Bete Torii).

- Wagner, Richard – A arte e a revolução, Lisboa, Antígona editora, Maio 1990, dep. Legal 51124/91, 110 páginas, (Tradução de José M. justo).

Bibliografia crítica:

- Abbagnano, Nicolas -*Historia de la filosofia*, 2ª ed. Española de J. Estelzich, J. P. Ballestar, Montaner y Simon, Barcelona, MCMLXIV

- Aristóteles, Poética, (Gulbenkian),2007, 2º edição,(Tradução de Ana Maria Valente),ISBN 978-972-31-1077-7, 121 páginas.

- Best, David – A racionalidade do sentimento (o papel das Artes na educação), 1ª edição Lisboa, Dezembro de 1996, Edições Asa (Colecção perspectivas actuais), 288 páginas, (tradução de Maria Adosinda B.S. Cardoso Rocha).
- Campos, Jorge Lucio – Sobre Riegl, Panovsky e Cassier: a intencionalidade histórica da representação espacial, revista de cultura Nº26 – fortaleza, São Paulo – julho de 2002, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag26campos.htm>, (consultado em Janeiro, 2008)
- Nunes, Maria Leonor “Cem anos de Vieira da Silva – Cartas inéditas (carta a M. Cesariny, 10-10-1966)”, JL- Jornal de Letras (suplemento), Nº983, pág.17, Junho de 2008
- Damásio, António – O sentimento de si (O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência), Publicações Europa-América, 6ª edição, 2000, 424 páginas
- Debord, Guy – A sociedade do espectáculo, 2ª edição, Lisboa, mobilis in mobile editora, Agosto 1991, dep. Legal 51124/91, 174 páginas, (Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro).
- D’Orey, Carmo – A exemplificação na Arte (Um estudo sobre Nelson Goodman), Lisboa, Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, dep. Legal 140 075/99, 950 páginas.
- D’Orey, Carmo, O que é a arte? (A perspectiva analítica), Dinalivro, 1ª edição, 2007, Organização Carmo D’Orey, ISBN 978-972-576-470-1, 138 páginas
- Gasset, José Ortega y – A desumanização da Arte, 1ª edição, Lisboa, Vega Passagens editora, 1996, dep. Legal 51124/91, 134 páginas, (Tradução de Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão).
- Gruen, Arno – A loucura da normalidade, Lisboa, Assírio & Alvim, Maio 1995, dep. Legal 51124/91, 211 páginas, (Tradução de Lumir Nahodil).
- Hanson, Lawrence e Elisabeth – Gauguin, Lisboa, 1976, 2ª edição, editorial Aster, 374 páginas, (Colecção grandes biografias), 51012 A, (Tradução de José C. Oliveira)

- Heidegger, Martin – A origem da obra de Arte (Coleção biblioteca de Filosofia contemporânea), Lisboa, Edições 70, Maio 1992, dep. Legal 51124/91, 73 páginas, (Tradução de Maria da Conceição Costa), ISBN 972-44-0524-9.
- Hobsbawm, Eric – Atrás dos tempos (declínio e queda das vanguardas do século XX), 1ª edição Lisboa, Fevereiro de 2004, Edições Campo de Letras (Coleção Fora de Coleção/54), 61 páginas, (tradução de Raquel Mouta).
- Jappe, Anselm – Guy Debord, 1ª edição, Lisboa, Antígona editora, 2008, dep. Legal 272941/08, 220 páginas, (Tradução de Iraci D.Poleti e Carla da Silva Pereira).
- Langer, Susanne K.– Sentimento e forma (Uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova chave), coleção Estudos nº44, São paulo - Brasil, Editoria Perspectiva, 1980, 439 páginas (tradução de Ana M. Goldeberger Coelho e J. Guinsburg)
- Legatheaux, Francisco – Anonymous Performance (Pintura), Edição de Autor, 2004, 116 páginas, Ponta Delgada-Açores
- Lyotard, Jean-françois – O Pós-moderno explicado às crianças, 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, dep. Legal 66605/93, 126 páginas, (tradução Tereza Coelho).
- Marina, José António – Teoria da Inteligência Criadora, Lisboa, Editorial Caminho (da Ciência) Coleção dirigida por Francisco Silva, Setembro de 1995, 412 páginas, (tradução de Fernando Moutinho).
- Platão, A república, (Ed. Guimarães), Lisboa, 2005,(tradução por Elísio gala), ISBN 972-665-504-8, 421 páginas
- Pomar, Júlio – Da cegueira dos pintores, Lisboa, Edição Nacional Casa da Moeda, Coleção arte e artistas,1986, dep. Legal 5195/84, 131 páginas, (Tradução de Pedro Tamen).
- Riegl, Alois – Grammaire historique des arts plastiques (Volonte artistique et vision du monde), ed. Kincksieck; 1978,Traduit par Eliane Kaufholz, 212 páginas, ISBN 9782252020579, in Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, cota:AHG 218

- Stanislavski, Konstantin – A preparação do actor, Lisboa, Arcádia editora, Coleccção Teatro 2, 367 páginas, (tradução de José Lima).
- Steiner, George – No castelo do barba azul (algumas notas para a redifinição da cultura), Lisboa, Relógio D' Água editora, 1992, 142 páginas, (tradução de Miguel serras Pereira).
- Santos, José Manuel , “Vieira da Silva (crónica: impressão digital), Jornal Expresso ,13 de Junho de 2008, Pág.4

ANEXO 1:

Artistas citados e analisados:

Vieira da Silva (1908-1992)
 Arpad Szenes (1897-1985)
 Lima de Freitas (1927-1998)
 Rainer Maria Rilke (1875-1926)
 Richard Wagner (1813-1883)
 Delacroix (1798-1863)
 Leon Tolstoi (1828-1910)
 Antoni Tapies (1923-)
 Mark Rothko (1903-1970)
 Gauguin (1848-1903)
 Kandinsky (1866-1944)
 Miró (1893-1983)
 Paul Klee (1879-1940)
 Matisse (1869-1954)

Artistas entrevistados:

Ana Vidigal, Pintora, 47 anos
 Carlos Farinha, Pintor, 37 anos
 Gilberto Gaspar, Pintor, 42 anos
 Marco Barroso, Compositor, 26 anos

Rosa Almeida, artista Plástica, 40 anos

José Barahona, Realizador de Cinema, 38 anos

ANEXO: 2

QUESTIONÁRIO E RESPOSTAS

Artistas entrevistados:

Ana Vidigal, Pintora, 47 anos

Carlos Farinha, Pintor, 37 anos

Gilberto Gaspar, Pintor, 42 anos

Marco Barroso, Compositor, 26 anos
Rosa Almeida, artista Plástica, 40 anos
José Barahona, Realizador de Cinema, 38 anos

QUESTIONÁRIO:

- 1) Como definiria “objectivo artístico”?
- 1.a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?
- 2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros Sentimentos?
- 3) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?
- 4) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?
- 5) Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, Diferenças) que ache pertinentes?
- 6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?
- 7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor moral e o valor ético na prática artística?
- 8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?

- 9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras? E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?
- 10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?
- 11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?
- 12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o Pensamento?

RESPOSTAS:

ANA VIDIGAL (entrevista gravada):

1) Como definiria “objectivo artístico”?

Referindo-me somente enquanto estou a realizar os trabalhos, esse objectivo, considero um bocadinho egoísta, porque se trata de uma realização pessoal minha. Mas quando esses trabalhos vão para uma exposição, obviamente que me interessa que haja diversas leituras por parte dos espectadores, para que eles se identifiquem ou não com as obras, adquirindo assim diversos objectivos.

No entanto considero que o objectivo primeiro é aquele que acontece quando eu estou a fazer os trabalhos. Para além disso, eu pinto sobre o tempo, e o tempo presente, logo aí o objectivo artístico situa-se exactamente ao nível da minha relação com o tempo presente, e consequentemente, relaciona-se com a satisfação pessoal do momento da minha concepção das obras. Assim, o objectivo torna-se o da minha identificação com o trabalho.

1a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?

Apercebi-me disso quando percebi que a minha forma de vida iria ser através da Pintura, daí que o objectivo teria de ser o de sobreviver através daquilo que fazia. Percebi que tinha de me profissionalizar, com todas as vantagens e desvantagens desse facto. Foi quando tomei consciência da minha profissionalização (ou seja,

aquilo já não era só uma coisa que me dava prazer), mas não me foi difícil optar porque desde miúda que sabia que gostava de pintura. Ao me confrontar com o facto de que, estando a tirar um curso de pintura, só teria duas saídas profissionais: o ensino ou a Pintura, e visto que o ensino não me interessava, acabei por decidir pela pintura, já no segundo ano do curso. Percebi que tinha de me deixar de lamechices acerca de sentimentalismos em guardar os trabalhos para mim própria.

2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros sentimentos?

Penso que não porque não consigo separá-lo. Isto é, se a minha vida já está toda canalizada para uma certa estética, isso condiciona os nossos sentimentos. É uma componente de outro tipo de sentimentos que possa ter.

Vejo os sentimentos como o amor e o ódio, por exemplo, a serem condicionados pelo lado artístico, mas não consigo isolar esse sentimento artístico sozinho.

3) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?

Penso que sim. Acontece muitas vezes de forma inconsciente. Como a pintura é um trabalho solitário, pensa-se muito, e existe muita concentração para levar a cabo determinado objectivo (uma exposição). Daí que acho que o trabalho só avança como resultado dessa concentração, mas será isso a busca da essência? Um facto é que há uma grande introspecção, agora se consigo chegar à essência não sei dizer, mas um facto é que nós avançamos sempre para qualquer lado. Há realmente busca de qualquer coisa, agora não se consegue bem saber do quê, será a verdade de cada um? Cada um pretende perceber-se.

4) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?

Sim, no seguimento da questão anterior. A arte leva-nos a furar a realidade, mas não quer dizer que funcione bem. Quem quiser utilizar dessa forma a arte pode fazê-lo,

mas nem todos têm esse objectivo. Por exemplo, a arte muito politizada é para as elites, visto que quem vai ver esse tipo de arte já vai muito informado, e tem inclusivamente um ponto de vista próximo do criador. Acerca de algumas das funções que as pessoas atribuem á arte tenho as minhas dúvidas.

5) Pode enunciar algumas equivalências entre arte e vida (semelhanças, diferenças) que ache pertinentes?

Acho que a vida artística tem de ser uma vida normal de trabalho, uma vida quotidiana igual a qualquer outra profissão liberal. Existem semelhanças em tudo a qualquer outra actividade, mas isto é o meu método. Faço uma vida normal, cuja actividade tem as suas características assim como outra actividade qualquer. No meu caso a arte está completamente ligada à vida, sobretudo porque tenho a disponibilidade total para o meu trabalho, e por isso está tudo interligado, vida e arte. A vida é maior que a arte, a arte é só um detalhe da vida. Claro que se estivermos muito bem emocionalmente e quisermos dar um grande ênfase à arte, podemos fazê-lo, mas em questões pragmáticas não há dúvida de que a vida suplanta a arte. É uma questão de sobrevivência.

6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?

As coisas estão todas interligadas, por isso não me parece que haja essa separação.

7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor moral e o valor ético na prática artística?

Não só de bem, porque às vezes também nos apetece para o mal. No entanto, as coisas que faço não prejudicam ninguém, nem para o bem nem para o mal. Faço aquilo que me apeteceu fazer naquela altura, sem estar muito preocupada se aquilo está canalizado para o bem ou para o mal. Penso que a interpretação das pessoas é que pode levá-las para um dos lados. No entanto, não me parece que isso traga consequências ao nível de bem ou de mal (não tenho essa preocupação).

No caso mais específico de doações ou colaborações com causas sociais nobres, considero isso uma atitude político-social e não uma atitude artística. Exemplo disso

seria o caso de, colocando a suposição de que a minha actividade profissional era outra, a solicitação para participar de que eu seria alvo era idêntica, o tipo de colaboração é que variava.

Eu costumo colaborar, mas há quem nunca o faça. Eu acho que é minha obrigação, como cidadã, colaborar dentro do meu campo de possibilidades.

Geralmente as obras pedidas são para converter em dinheiro através de leilão, as primeiras colaborações deste género que fiz foi com a associação “Abraço”.

8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?

É sempre difícil identificar tal coisa. Acontece-me, por vezes, ver exposições em que reparo nos mecanismos de execução, verificando serem umas vezes demasiado fáceis, outras vezes demasiado complicados...no entanto não sei se isso se poderá denominar como uma espécie de hipocrisia. Em princípio não estou interessada em reparar nisso, isto porque o meu interesse pelas coisas só acontece se houver empatia pelas mesmas. Sem se estabelecer essa empatia, automaticamente viro as costas.

Existe aquele comentário clássico, acerca de alguma obra que nos possa invocar alguma hipocrisia, e que diz o seguinte: “Ah, isto também eu fazia!”. Mas o que é certo é que é necessário conhecer todo o processo anterior de trabalho daquele autor para se poder avaliar correctamente a razão desse mesmo trabalho ter aquela forma nessa altura da vida do autor.

Mas de novo se coloca a questão da empatia, se ela existe então eu debruço-me sobre o trajecto da obra, caso contrário não o faço.

Em termos de mensagem, pode acontecer haver um oportunismo, notando-se isso em determinados temas. Mas sem se conhecer o autor, nunca se poderá saber até que ponto ele estará mesmo empenhado nesse tema. Independentemente do facto do autor responder, ou não, a critérios de qualidade, nada nos assegura que um vídeo relativamente mal feito, não possa ser feito com a melhor das intenções. Assim como não é apenas pelo facto de determinado vídeo ser realizado na perfeição, em

termos técnicos, que isso signifique que não se esteja a aproveitar de determinada onda que exista em redor de um tema polémico.

Conhecer o autor leva a que, por exemplo, não nos passe pela cabeça que a Paula Rego se aproveite do tema do aborto.

No entanto, em Portugal, a classe artística não é muito de lutas nem muito politizada, daí que penso que em Portugal não haja muita hipocrisia ideológica porque as pessoas nem sequer se comprometem.

**9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras?
E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?**

Por exemplo, em termos de arte contemporânea, para que numa exposição alguém acredite que uma cadeira seja um objecto artístico, dirige-se primeiro ao curriculum do autor, ora isto é um processo de validação. Ora eu acho que o artista é que tem de se responsabilizar e assumir aquilo.

No entanto, apesar dessa responsabilização dever competir ao artista, de nada lhe serve assumir determinada peça se não houver um curador a confirmar tal facto.

Acaba por ser um jogo de poder, que só corre bem se estiverem todos do mesmo lado. Caso não corra, o artista o que tem a fazer de melhor é adoptar a máxima: “os cães ladram mas a caravana passa”, decorrendo daí duas hipóteses, ou o artista está enganado ou os críticos não apostaram no cavalo certo. O artista tem de ter muita certeza daquilo que faz, porque os críticos têm muito poder.

Quem valida são os críticos e as galerias de peso. Além disso é preciso não esquecer que isto é um mercado, um negócio.

10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?

Gosto de baralhar o caos porque gosto de caos, por isso nunca estou preocupado em organiza-lo. Acho que é mais uma questão de saber viver com ele, saber geri-lo. Também não considero que seja uma atitude de impor a utopia sobre a realidade.

11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?

Trabalho no presente, daí nada tem a ver com concepção de futuro. Faço as coisas no momento porque elas me dão prazer agora, sem pensar no legado que vou deixar. Penso apenas no dia-a-dia e no prazer que fazer as coisas me dá, sem grandes coisas pré -concebidas.

12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o pensamento?

Estruturar o meu pensamento sim, e relaciona-se novamente com o saber viver neste caos pessoal. Não me interessa muito se faz sentido ou não, porque o sentido é fugaz. Ao contrário, o estruturar do pensamento é algo que se está a passar ali, naquele instante. É real e vivencial.

Questão extra: - Existe para si uma definição de verdade? De que forma elaboraria uma ideia que interligue a sua obra com o problema da verdade?

Não me passa pela cabeça que possa por em causa o facto de aquilo que estou a fazer em determinado momento não seja verdade, porque à partida é verdade, a minha verdade. Nem sequer penso na definição de verdade porque ela é inerente a mim própria. Se eu não for honesta comigo própria, de que serviria tudo isto? Não faz sentido (cortado/a fita do gravador terminou).

CARLOS FARINHA (entrevista gravada):

1) Como definiria “objectivo artístico”?

O artista como aquele que aparece nas inaugurações, isso não é o verdadeiro objectivo artístico. O verdadeiro objectivo artístico implica querer ser verdadeiro consigo próprio. O verdadeiro objectivo Artístico é completar necessidades e carências que o próprio autor tem. Necessidades estruturais, conceptuais, do seu desenvolvimento pessoal, e que se convertem na obra.

1a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?

Aos 14 anos fiz um trabalho que foi bem vendido, foi reconhecido. Por outro lado, ter mudado de país obrigou-me a realizar outras actividades.

Na escola secundaria desliguei-me das outras disciplinas, assumindo que as artes plásticas era aquilo que eu queria fazer, apesar de ter boas notas às outras disciplinas.

2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros sentimentos?

Acredito nas hormonas, e para criar isso provoca alterações hormonais, químicas, biológicas, cria dependência, e talvez isso seja um sentimento (?), um estado de alma que nos leva a querer passar horas fechados num buraco a trabalhar...

Mas um sentimento artístico é fabricado, artificial (no que respeita ao espectador), para o criador é um estado pessoal, de alma, mas não um sentimento específico só para a feitura da arte.

3) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?

Na Fbault procurei a minha essência, procurei algo que legitimasse o meu trabalho, porque quando fazemos qualquer coisa, ela tem de ser legitimada pelo outro para poder ganhar autonomia. Procurar a essência é procurar fazer algo de tal forma que seja legitimada pelo outro. Essência é aquilo q está no fundo, fechado numa caixa e que faz com que seja o motivador de tudo. Tem a ver com a estrutura das coisas. Ter dúvida sobre a essência obrigou-me a pôr-me em busca da legitimação.

4) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?

Não acredito na verdade mas sim em várias mentiras. O criador é um mentiroso nato, que acredita de tal maneira nas suas mentiras que as transforma em verdades, ele é o maior mentiroso de todos. Não existem génios...

5) Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, diferenças) que ache pertinentes?

Como dizia Cesariny, daqui a mil anos, arte e vida vão acabar numa implosão.

Ambas não se podem dissociar da sua humanidade. A arte não é algo de inatingível.

A arte e a vida são frágeis. É nessa linha ténue que vive a arte.

6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?

A arte é como um espelho.

7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor

moral e o valor ético na prática artística?

Não vejo o bem como os cristãos, vejo o bem como um valor ético, em que a minha liberdade acaba onde acaba a do outro. Ao construir algo em arte, procuro uma conciliação. Há duas formas de ver a arte: pela beleza e pela sublimação.

A arte não se pode restringir a um código, e a ética é um código. No entanto vivemos numa sociedade, e enquanto criador tem de se ter ética, mas o objecto artístico não tem de ter ética em si mesmo. Apesar da responsabilidade do criador, nada pode ser gratuito. A arte é, desde logo, algo indefinível, e uma ética pode restringi-la.

Tem de se perceber qual a legitimidade de alguém ferir o outro através da arte, só pelo amor à arte? Isso não é arte.

8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?

Em duas partes: 1º quando o artista procura apenas o status social, e a 2º quando o resultado da obra é apenas para atingir fins gratuitos (o status). Há a questão do sonho (as aspirações da pessoa em chegar a algum sítio no futuro) e isso é importante, mas outra é a questão do Ego de alguns artistas, que se querem ver rodeados de admiradores.

Onde se pode encontrar a hipocrisia não é no facto inevitável da obra ter de ser exposta e fruída pelo público, porque isso é uma parte essencial da prática artística, mas sim no mérito social que envolve o acontecimento.

9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras? E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?

Validação do objecto artístico através da sua cotação comercial, como objecto apetecível para investidores (a assinatura é importante). Mas não se resume só a isso, o facto de haver fruição estética por parte dos espectadores e gostam, apesar do artista não ser reconhecido.

Há milhões de artistas e obras no planeta, se não houver alguém que aposte o capital para tornar determinada obra visível deixa de haver fruição. E as obras contemporâneas têm a validação dos circuitos restritos institucionais e o das galerias comerciais.

10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?

O meu trabalho é um caos, e a utopia orgânica, uma espécie de lógica da própria vida, que é também um caos, mas como ser humano procuramos organizar a vida. Não é linear, depende do estado de espírito, pode haver necessidade de ir para o campo passear....

11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?

Não acredito em termos de futurologia, mas acredito em termos de premonições (tipo Júlio Verne). Fora isso só a previsão da cotação de mercado.

12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o pensamento?

Depende dos dias, umas vezes é uma coisa, noutros outra, mas tudo parte inicialmente de uma vontade de criar algo. Ambas as coisas são indissociáveis, assim como a arte e a vida. Não se faz tudo só para si próprio.

GILBERTO GASPAR (entrevista gravada):

1) Como definiria “objectivo artístico”?

Em termos pessoais, definiria esse objectivo como sendo a construção do percurso (ao nível temporal) das ideias, que se resumem apenas numa, partindo da qual se vai construir um objecto artístico...o qual já tem projecto, mas vai se resolvendo em termos visuais (neste caso, em pintura). O objectivo artístico, propriamente dito, tem a ver com a relação dos objectos artísticos com as pessoas e vice-versa, bem como do próprio corpo (que é pessoal: não só meu como dos outros).

Atingir a autenticidade como pessoa é também objectivo artístico, enquanto autor.

1a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?

Não me lembro, mas tenho documentado esse caminho em diários gráficos que realizo, e ainda estou a proclamá-la, se assim se pode dizer. Não situo esse início da tal proclamação artística na primeira linha que escrevi do diário,

porque se calhar até é na última que isso está a acontecer...ou na próxima. Todos os dias, momento a momento, se proclama isso.

Pode-se desistir, quebrar essa proclamação, escolher outro caminho. Não acho que se possa estabelecer uma data fixa nem para o começo nem para o fim, todos os dias proclamo isso da mesma forma que o estou a fazer aqui e agora.

E falar desta situação reforça essa vivência dentro de mim, o que é curioso, porque nesta actividade estou a arriscar, tanto a minha vida como a da minha família, por causa desta atitude, desta vida q escolhi, e a proclamação é diária porque procuro ser hoje aquilo que fui ontem e que vou ser amanhã.

2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros sentimentos?

Sim, da mesma forma que existem os outros sentimentos, ou mesmo pelo conjunto dos outros sentimentos. Existindo os outros, este é um aglomerado dos outros. Não acho que exista um sentimento artístico à parte, ele é um conjunto dos outros somados. No entanto, esse sentimento artístico é pessoal, porque da mesma forma que há pessoas com um sentimento de tristeza maior do que outras, também há pessoas com um maior sentimento artístico do que outras.

3) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?

Sendo uma coisa profunda, a essência é o que se mantém presente na arte. Apesar disso não penso a arte como uma essência, eu penso a arte pelo confronto com a minha própria realidade e a minha experiência com o mundo, e procuro representá-la na sua verdade, naquilo que ela tem e em que eu posso pegar para desenvolver a partir daí...será isso a essência? Então eu penso que esta forma de fazer arte é também a busca da essência.

No entanto, o que eu procuro é demonstrar o meu desejo perante a minha própria pintura, desejar pintar a minha própria pintura, e ao representar esse desejo de pintar pintando, acabo por incutir o desejo em quem vê a obra.

4) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?

A arte devia ser um instrumento para atingir a verdade. Em todas as artes, deverá ser esse o objectivo.

A arte é um aprofundar, uma forma de representação que mostra uma outra realidade a partir da realidade que é vista pelo artista. Penso que a obra consegue aprofundar a realidade, mas ao mesmo tempo também consegue e pode ser decorativa (combinar com o sofá, com as cortinas, etc).

5) Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, diferenças) que ache pertinentes?

A arte relaciona-se directamente com a vida. A arte ilustra a vida (como aconteceu com a religião, com o estado novo, ou mesmo a obra de Delacroix, por exemplo, etc.), também movimentos como o impressionismo, etc. Até ao aparecimento da fotografia, foi a pintura que representava a vida.

No meu caso pessoal, a arte não funciona à parte da vida porque ela é a minha vida, eu realizo a minha actividade como essa actividade fazendo parte da minha vida. Neste momento pinto para mim, e não estou preocupado se as outras pessoas estão interessadas em ver a obra, por isso a relação que a minha arte neste momento mantém com a vida é minha, pessoal.

Uma obra minha nunca está acabada, eu é que decido parar, exactamente como no nosso quotidiano, em que estamos sempre a recomeçar e a parar mais à frente, há um intercâmbio. É o que penso sobre o meu trabalho, mesmo algumas coisas que fiz no passado e que as tinha dado por acabadas, recuperei-as para esta nova altura, para o dia de hoje, retocando partes. Não se pode garantir a permanência, e isso é comum a todas as coisas na vida, sobretudo hoje em dia...

A única coisa que posso proclamar em termos de data é a data de nascimento, não sou capaz de garantir mais nada, é tudo uma ambiguidade permanente, e essa é uma grande semelhança entre a arte e a vida. A ambiguidade e o desejo são o contexto da minha existência e da minha obra.

6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?

A vida precisa sempre de um cenário. Tu chegas a casa e tens o teu espaço, o teu cenário, que tu ocupas e acabas por fazer parte dele. Ao fazer objectos de arte, que

depois têm de ter um lugar (apesar deles já serem o lugar) vão precisar de outro lugar, o qual vai cenografar a vida não só desse objecto como interferir na vida dos outros também.

7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor moral e o valor ético na prática artística?

(resposta perdeu-se devido a problema técnico)

8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?

A validação devia depender de se saber se o objecto artístico é verdadeiro ou falso

9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras? E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?

Pessoalmente estou-me borrifando para essas condicionantes, não faço juízos de valor para os outros, faço a minha própria arte, sem pensar que vou ser julgado como já fui (e saí sempre muito ofendido, magoado e deprimido), sobretudo ao ouvir certos comentários parvos e de brincadeiras de mau gosto. Esses juízos de valor não me preocupam, o que me interessa é eu validar o meu próprio trabalho. Quanto às obras de outros autores, procuro libertar-me dessas condicionantes sociais para poder exercer um juízo isento, para não achar que é muito bom determinada obra apenas porque o crítico X disse que determinada obra era boa. Devo pensar pela minha cabeça, e isso quer dizer que devo ser honesto. Os críticos são uns parasitas, que se alimentam daquilo que promovem, e por sua vez esses alimentam-se da promoção dos críticos.

Às vezes validam-se objectos de artistas que não são a sua melhor verdade...mas o que é isso da melhor verdade, não é?

10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?

Para mim, caos é o exterior. Aquilo a que os outros chamam caos, é a minha ordem. Cada um tem a sua ordem bem contextualizada, embora para os outros essa ordem pessoal de cada um pareça um caos.

Quanto à questão da arte ser uma realidade imposta como uma utopia, vejo-a mais como uma situação onírica e não utópica, já que ela parte duma ideia para seguir em frente, para ser relacionada com a própria realidade. É muito épica e fica aquém da realidade, visto que é uma coisa muito intrínseca e pessoal.

11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?

A arte tem a ver um pouco com predestinar, algo que vai acontecer. O artista, quando pensa sobre as coisas, acaba por coincidir com coisas que vão acontecer.

Fazer arte tem a ver com o sentimento comum a todos, a relação com toda a vivência comum e social. Ao se fazer um objecto está a fazer-se algo para o futuro, e ele só acaba quando tu decidires acabar, por isso é o futuro que está em jogo.

12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o pensamento?

Preocupo-me com ambas as coisas, procuro estruturar o pensamento do sentido que quero dar à obra. Mas também produzir sentido para estruturar esse pensamento, ou seja, para o exterior. São duas situações que resultam numa só: produzo com determinado sentido, e tenho já estruturado também esse pensamento. São duas coisas indissociáveis.

Faz sentido porque preocupo-me em construir algo para chegar a um original a óleo (faço aguarelas, estruturo várias formas, faço esboços, etc.), ora isto é já estruturar o pensamento. E depois criar o sentido é toda essa derivação a partir dessa estrutura que montei e que vai produzir o objecto final, além de que o sentido vai incutir no espectador aquilo que eu estruturei.

No entanto, aquilo que cada vez mais procuro é produzir o mínimo sentido possível, mas estruturar o mais possível o pensamento, e deixar ao público as coisas o mais possível em aberto, e até para mim próprio, pois já fui várias vezes surpreendido de bom agrado. É uma experiência positiva porque as outras pessoas podem dar-me a mim o sentido que eu não tinha visto, porque as outras pessoas muitas vezes acabam

por ver de forma diferente, interpretam de maneira diferente. Deixar em aberto as coisas para que as outras pessoas também me possam fazer aquilo que eu estou a fazer, ou seja, também me podem dar a mim o sentido que eu não vi e não senti. São esses receptores que me vão dizer aquilo que eu tinha feito, mas que não sabia ou já não me lembrava.

Na estruturação do pensamento, se a tornei muito complexa, também terei depois algumas falhas na produção do sentido que procuro fabricar, e como consequência, depois vou encontrar esse retorno, faço com que haja um ciclo.

Estruturar o pensamento, não é só processo criativo, mas também a relação humana com esse objecto que é a arte.

- Existe para si uma definição de verdade? De que forma elaboraria uma ideia que interligue a sua obra com o problema da verdade?

A verdade é aquilo que existe, aquilo que se esconde, que não se diz. Penso que existe ocultada, mas eu procuro ser verdadeiro, no entanto a verdade está lá no quadro.

Criar uma obra verdadeira é não usar artifícios nenhuns. Um objecto verdadeiro é autónomo, não precisa que eu lhe esteja a dar voz. É o objecto em si, e personifica-se como tal.

Por exemplo, quando apagas um traço para validar o outro não é verdade, porque estás a esconder algo dos outros.

Verdade, autêntico e genuíno são sinónimos no que consta em relação a definir um objecto artístico verdadeiro. Ser eu próprio, nesta actividade, implica criar um objecto q venha de mim próprio.

MARCO BARROSO (Compositor) (entrevista por escrito)::

1) Como definiria “objectivo artístico”?

1-Não sei muito bem definir...nem estou muito preocupado com isso. As razões que levam alguém a criar podem ser muitas, diversas e complexas. Acho que na realidade nenhum artista sabe ao certo porque cria...mas tudo começa com o facto de sermos seres criativos e que naturalmente gostam de imaginar, de conceber através dos meios naturais que têm ao seu dispor: os sons, as cores, as formas, etc.

1a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?

1a)- Não sei. Não sei se alguma vez o fiz e o se tal aconteceu também já não me lembro.

Comecei-me a relacionar com a música (em termos de uma acção criativa) por volta dos 8 anos, a partir de cujo momento fui ganhado, ao longo dos anos, uma maior consciência da minha condição artística...mas não há um momento preciso de proclamação...talvez isso aconteça quando os outros te comecem a ver como artista, para o qual ajuda uma correspondência a determinados estereótipos como a frequência de uma escola de artes...

2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros

sentimentos?

2- Parece-me clara a sua existência. O sentimento artístico tem a ver com o prazer estético, isto é, com o êxtase, o júbilo ou simples agrado que determinados objectos nos podem causar, e que se pode processar a diferentes níveis: mais empírico, irracional, ou mais intelectual (envolvendo neste caso o gosto da compreensão e do relacionamento).

Mas em tais objectos, tem que se sentir algum tipo de manipulação para que se possa identificar um sujeito criador e assim tomar o objecto como artístico.

3) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?

3- Não no sentido platónico ou metafísico, isto é, o de procurar algo exterior ao próprio médium que se utiliza como essência artística. Naquilo que tenho feito a essência está no facto de procurar o melhor resultado possível em termos do médium que utilizo, o que objectivamente se traduz na procura de equilíbrio entre os processos e a matéria...a música vai pedindo mais música até ao ponto em que não pede mais...

4) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?

5) Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, diferenças) que ache pertinentes?

6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?

4, 5 e 6- Não existe necessariamente uma relação dual entre a arte e a vida. A arte é um factor de experiência humana que se relaciona com a vida tanto quanto outra coisa qualquer. Qual é relação entre uma sonata de Boulez e a vida?

É claro que essa relação existe num romance do Tolstoi ou do Zola.

Mas nesta questão o que me parece mais interessante é ver a relação em sentidos diferentes, não só a vida como alimento da arte mas também o contrário para podermos, por exemplo, dizer que determinada situação é Kafkiana ou determinado comportamento contíguo a Bukowsky.

7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor moral e o valor ético na prática artística?

7- Concebo...a palavra moral tem muitas latitudes de significado...de qualquer maneira critérios de bem/mal, certo/errado estão subjacentes a qualquer coisa que façamos....Mas a questão tem diferentes níveis. Uma coisa é o julgamento, numa obra de arte, de determinados conteúdos ou significados que são independentes da dimensão estética (embora esta independência possa ser subjectiva), outra coisa é o julgamento puramente estético. É, por exemplo, muito diferente dizer que uma obra é reaccionária do que dizer que ela possui fraquezas de concepção ou linguagem.

8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?

8-. É um exercício que não me interessa fazer...

9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras? E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?

9- Em grande medida, falar da relação das condicionantes sociais com juízos de valor ou com a produção artística propriamente dita, é a mesma coisa. O artista e o crítico existem numa relação de simbiose (na realidade o crítico até é um artista, podendo ser extremamente criativo naquilo faz). É claro que existem artistas que dizem (não sem um certo cinismo) estarem-se a borrar para os críticos, como há críticos que tentam levar a cabo o seu trabalho de uma forma neutral, quase meramente descritiva, como pequenos ensaios de história contemporânea; mas em geral o crítico, tal como o artista, tende a ser parcial e formar as suas barreiras ideológicas...

Deste modo, falando das condicionantes sociais da arte em geral, o problema parece-me relativamente complexo e subjectivo. A arte é obviamente coagida por conceitos e preconceitos sociais (logo à partida quando ela está objectivamente associada a rituais como por exemplo uma missa de Bach) mas é preciso cuidado para não empolar muito o assunto, pois pode-se cair naqueles exercícios de

virtuosismo sociológico *à la* Nova musicologia, do tipo: a forma sonata é sexista e imperialista.

10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?

10- Nem uma coisa nem outra mas... um bocadinho a primeira.

11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?

11- Quando crias uma obra deixas qualquer coisa que perdura no tempo e nesse aspecto há uma relação com o futuro, mas não penso muito nas consequências disso... de certa maneira até pode ser um pouco pretensioso...

12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o pensamento?

12- Mais em produzir sentido (no caso sentido auditivo) embora não me pareça que exista uma fronteira clara entre uma coisa e outra. O simples acto de ouvir uma música envolve estruturação para que aquilo que estás ouvir faça sentido.

- Existe para si uma definição de verdade? De que forma elaboraria uma ideia que interligue a sua obra com o problema da verdade?

13- sinceramente essa questão não se me coloca.

ROSA ALMEIDA (entrevista gravada):

1) Como definiria “objectivo artístico”?

Penso que há vários objectivos artísticos. O primeiro é o das pessoas que resolvem entrar numa de “glamour”, só se preocupando com o aspecto social dos eventos (mas esse não é o que interessa). Outro é o objectivo das pessoas em descobrir coisas novas, dentro do campo das artes visuais.

Existe também o grande objectivo artístico da arte em geral, e que é o de dar prazer às pessoas. Depois há também o objectivo intelectual, o de fazer avançar o conhecimento. Um campo de conhecimento ligado ao prazer e à comunicação com público que se interessa e mostra receptivo.

1a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?

Inicialmente isso ocorreu quando percebi que tinha de escolher uma profissão. Claro que isso teve outros factores intervenientes, como um grupo de amigos que me influenciou, grupo esse onde se falava sobre certas coisas, foi fundamental o facto de poder aprender com eles. O background em termos familiares também contou, mas não tanto como os amigos. Nessa altura, integrada com as pessoas amigas, frequentava inaugurações e ia ver muitas exposições. No entanto também comecei a frequentá-las por mim própria, por interesse pessoal, e tive a sorte de apanhar uma época de excentricidade e de festas dos anos 80, como por exemplo o

Frágil decorado pelo Pedro Cabrita Reis, havia muita gente a fazer coisas e a pintar, foi um período muito alegre.

No meu caso, foi muito o contexto que fez despoletar em mim a vontade de ser artista.

2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros sentimentos?

Sim, acho que existe no artista esse sentimento quando vê as coisas a aparecerem feitas saídas das suas mãos e sente prazer com isso. Sente prazer em ter a ideia e também quando faz a obra.

Além disso existe esse sentimento em qualquer pessoa que goste de arte, é um sentimento ligado ao prazer. Quando a pessoa se sente contemplativa ou se sente entusiasmada, a arte provoca entusiasmo, etc.

Existe sentimento artístico porque existem uma série de sentimentos que compõem o sentimento artístico, mas ao mesmo tempo parece-me ser uma palavra que está por ser inventada.

Dado que há uma parte de nós q tem capacidade para ver e fazer arte, talvez este sentimento esteja muito ligado à subversão, porque ele tem a força de impelir para agir conforme esse sentimento.

Por outro lado, acho que não existe porque é um sentimento múltiplo. Eu sinto-me artística, quando me sinto inspirada, talvez seja isso o mais próximo desse sentimento artístico. Neste momento sinto-me artística, e é um sentimento composto por vários outros ao mesmo tempo.

Em termos físicos e mentais acontecem fenómenos como o de me sentir motivada, drogada, como se levantasse os pés do chão, sinto-me poderosa e em comunicação com os outros, sente-se essa projecção.

3) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?

Sim, porque a arte é isso. É uma coisa que tem a ver com a verdade, com a essência, com coisas muito profundas e abstractas, a arte tem, de certa forma, a ver com religião na medida em que se dá também através do êxtase e do sentimento espiritual.

O que leva pessoas a estarem horas enfiadas num ateliê? Alguns com vidas difíceis, outros aparentam não ambicionar nada de especial, mas aquela determinação não lhes sai da cabeça. No entanto não é nenhuma maluqueira. É essencial para eles, apesar de não ser isso a essência.

A essência tem a ver com o processo criativo e com o acto de pôr para fora isso, de comunicar com o público e se ser muito claro.

4) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?

A arte é vida por detrás da vida. Às vezes aproximamo-nos de um desenho e percebemos que já nos sentimos assim. Muitas vezes só nos apercebemos quando o vemos. A arte tem o papel de revelar o sentimento das pessoas.

5) Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, diferenças) que ache pertinentes?

Têm naturezas diferentes: a vida tem a ver com a sobrevivência, com o facto de se estar vivo, com a morte, etc. A arte é uma coisa que tem a ver com paixão pelo conhecimento, faz parte da vida, mas não é a vida. (outra coisa): Acredito que a arte é uma profissão de risco, visto que implica e define o facto de se estar apaixonado por qualquer coisa. Uma das formas que o meu galerista em NY usava para escolher os artistas era o “commitment” do artista com a sua vida. Ele defendia que havia uma linha muito ténue entre o artista e a sua própria vida. É natural que alguém que esteja uma vida inteira apaixonado por arte, vai dirigir a sua vida nesse sentido. Por outro lado a arte é uma coisa que faz o espírito estar desperto.

6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?

A arte simula a vida e como os seres humanos se sentem no mundo. A arte fala dela própria também, e a arte é um ensinamento. Como os retábulos a descreverem a vida de Cristo. E hoje em dia também concordo que a arte continua a fazer o mesmo, apesar de ser um discurso um bocado circular ao pensar a ela própria.

Sendo uma linguagem é um cenário. Sendo um media é uma construção, um cenário. A arte é artificial.

7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor moral e o valor ético na prática artística?

- Há um desejo de generosidade, de questionar, de interesse, numa perspectiva de estar a fazer qualquer coisa que vai ser vista pelos outros, e isso é uma coisa boa. Matisse fazia arte para fazer as pessoas mais felizes.

8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação artística?

À partida não pode haver hipocrisia no processo de criação artística. Não considero que exista hipocrisia quando há uma artificialidade em termos de efeitos, como no teatro, ilusões de óptica, etc. No entanto, fazer plágio já é hipocrisia, e é feio e abjecto.

Pode haver hipocrisia quando, em função do mercado, se fazem escolhas estéticas ao procurar fazer as coisas de forma a ter mais sucesso, ou para que possam ser mais vendáveis (apesar do artista nunca poder assumir isso, pelo menos sem corar).

A produção em série poderá também ser encarada como hipócrita por oposição ao mito da realização de um quadro único, fruto de um momento de inspiração. Apesar de que a arte é espontânea mas não é espontaneidade.

Os objectos decorativos também podem ser considerados hipócritas se forem só objectos fashion, a tentar passar por arte. No entanto, a arte se para além de bastante interessante, ainda for agradável à vista, não deixa de ser arte pelo aspecto agradável à vista.

Peças que custaram muito dinheiro para serem feitas podem também revelar hipocrisia moral, ou até certas catedrais que custaram inclusivamente vidas a muitos trabalhadores. Há um lado da arte ligado à hipocrisia por via da sua ligação ao dinheiro...Acho q a arte não pode estar ligada à hipocrisia.

Outra forma de hipocrisia é simular algo, fazer uma coisa para parecer outra, como por exemplo ter descoberto que o “grito” do Munch foi pintado a partir de uma fotografia de

um miúdo. Chocou-me porque se trata de um símbolo do expressionismo, que afinal usou um processo de cópia e interpretação de uma outra imagem, não sendo por isso expressão pura.

**9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras?
E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?**

Condicionantes sociais, hoje está tudo entregue ao mercado, cujo funcionamento é corrupto e hipócrita, mas por outro lado as coisas estão por isso mais divulgadas. No entanto, penso que hoje as pessoas vêm a arte não com os olhos mas com aquilo que ouvem dizer. Muitas vezes depende-se do factor social e público, há um lado bom e mau em tudo isto.

Por causa disso, a validação fica comprometida devido aos jogos de mercado, há muito de sorte e de condicionalismos. Mas no fim acho que o tempo é que dita tudo.

Por outro lado, o acaso é também um mito: descobrir um artista por acaso, ou o fazer-se esta obra por acaso, e que pode ter a ver com a validação do objecto artístico. Mas tenho de reconhecer que às vezes são as condicionantes da vida que fazem com que um artista seja conhecido, apesar de também ter a ver com o seu percurso e trabalho.

No princípio do século valorizava-se muito o acaso. Mas isso também tem que ver com a espontaneidade, quando por exemplo se deixa alguma coisa que saiu bem, por acaso, no seu trabalho.

10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?

A arte é um escape, e também é libertador por ser um trabalho a que nos dedicamos. Não é um escape tipo para curar algo do foro patológico ou do tipo cura mental. Nem acredito que se ponha a loucura na arte e que a arte pode equilibrar a pessoa, mas dentro das neuroses mais simples a arte é um escape e pode salvar a vida. A arte tem a ver com caos.

11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?

Associo a arte no sentido de fazer avançar e descobrir coisas, mas não no sentido material ou de ficarem cá as coisas depois da morte. “Tu gostas sempre mais da última peça que fazes” é uma frase que eu penso que responde muito bem a esta questão.

12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o pensamento?

Mais em produzir sentido

JOSÉ BARAHONA (entrevista por escrito):

1) Como definiria “objectivo artístico”?

Objectivo artístico é difícil de definir. O objectivo subjacente a toda uma obra remete para uma noção social de bem e mal, a ideia de espelho que me referia, o objectivo lúdico, estético, e temático, em última análise, grosso modo. Mudar o mundo seria o objectivo de todo e qualquer artista. Ou pelo menos deveria ser. De uma forma subjacente, o objectivo seria fazer isso pela força da arte e não pela força das armas, definir o que julgamos ser a obra de arte, a nossa, enquanto criadores, não de uma forma teórica, e depois usa-la como arma de arremesso para a revolução. Mudar o mundo!

1a) Como e quando assumiu a sua proclamação artística?

Ao assumir a criação de um objecto artístico.

2) Existe para si um sentimento artístico, por comparação com outros Sentimentos?

Existe um sentimento da criação artística, do acto da criação. Esse sentimento, ou essa profusão de sentimentos pode-se dividir em duas partes distintas: O sentimento da criação e o sentimento da obra. O sentimento da criação são os vários sentimentos do artista durante a criação/execução da obra, o sentimento da obra será o sentimento que essa mesma obra pretende transmitir, ou que transmite sem pretender.

2) A busca da essência está, ou esteve presente, na sua forma de pensar a arte?

A busca de uma essência da linguagem do meu próprio meio de expressão, mas a busca de uma essência específica. A busca na criação é uma busca interior daquilo que mais temos vontade de expressar, daquilo que queremos dizer.

3) Concebe a arte como um instrumento desvelador da realidade? Como?

A arte como um espelho da realidade, sim, nesse sentido desvelador, porque sublinha, aponta, exagera, em suma dá-nos um olhar agudo e por mais paradoxal que possa parecer, mais realista da realidade que por vezes nos passa pela frente sem que a vejamos tal como é. A arte ajuda a ver a realidade tal como é, usando a metáfora.

5) Pode enunciar algumas equivalências entre Arte e vida (semelhanças, Diferenças) que ache pertinentes?

Arte e vida estão ligadas na sua concepção e fruição. Esse espelho de que falei é a ligação umbilical. Não há arte sem vida. Na arte nós, criadores, assumimos esse papel, o do criador, o papel de deus, e adquirimos esse poder enorme da criação de um novo universo, mas esse universo, é preciso não esquecer, tem as suas âncoras na vida real. O sonho tem universo na vida acordada.

6) Concorda com a ideia de arte como cenário construído em relação à vida?

Não em relação à vida, mas a partir da vida. A arte não é o cenário da vida, mas sim o seu oposto, o negativo no sentido fotográfico, aquilo que não se vê nas aparências, aquilo que é preciso ver.

7) Concebe existir um desejo de bem através da arte? Como contextualiza o valor Moral e o valor ético na prática artística?

Ao ser esse espelho, a arte, ao mostrar o mal, ao exagerar a realidade, ao distorcer as formas e as ideias, está sim sujeita a uma noção inata do bem. É aquilo que não está bem que preocupa os artistas, e todos os artistas devem ter uma preocupação social humana que é no fundo o próprio fundamento da arte.

8) Onde identificaria mais facilmente existir hipocrisia num processo de criação Artística?

Dentro de qualquer processo, seja de criação artística ou não pode existir hipocrisia. No processo de criação artística a deturpação das finalidades e objectivos artísticos ligados ao sucesso, moda, aceitação, estratégias de marketing, e outras afins, são a negação do próprio objecto que deixa de ser artístico por isso, daí resultante. Embora por vezes, a genialidade artística já tenha usado esse mesmo propósito como objecto artístico e finalidade. Aí, a hipocrisia assumida, mantém a posse das qualidades do objecto artístico.

9) Como relaciona as condicionantes sociais com os juízos de valor sobre as obras? E o que pensa do processo de validação do objecto artístico?

Basta existir uma pessoa que seja tocada por uma obra de arte, para essa obra de arte ter valido a pena existir. As condicionantes sociais são isso mesmo: Condicionantes sociais da validação da obra, do objecto. Existe a parte perversa da sociedade, e a parte nua

perversa, aquilo que toca as pessoas. Mas a obra só chega às pessoas através da sociedade perversa...

10) Pensa a arte como uma forma de organizar o caos ou como uma tentativa de impor a utopia sobre a realidade?

Como uma tentativa de mostrar a utopia para que a realidade possa chegar o mais perto possível da perfeição.

11) Relaciona, de alguma forma, concepção de futuro com o acto de fazer arte?

No sentido em que fazer arte, o momento de fazer arte, é um momento do presente, para a existência da obra no futuro. Nada mais.

12) Na sua obra preocupa-se mais em produzir sentido ou em estruturar o Pensamento?

Em produzir sentido

- Existe para si uma definição de verdade? De que forma elaboraria uma ideia que interligue a sua obra com o problema da verdade?

A verdade dos sentimentos que se transmitem. A verdade existente dentro da obra de arte, é a própria obra de arte em si mesmo. Aquilo que lá está é uma verdade, nada mais pode pretender do que isso. A verdade dos sentimentos e dos sentidos não existe. Existe uma verdade pessoal, própria, do artista. Essa verdade pode ser transmitida na obra pelo artista. Mas a partir do momento que essa verdade é passada para a obra, ela transformasse na verdade de quem a vê, de quem a sente, Existem portanto verdades de cada um, e nunca verdades objectivas e literais, mesmo se de uma obra literária estivermos a falar.