

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**ARTISTA XAMÃ NAS ARTES PLÁSTICAS
UMA EXPERIÊNCIA XAMÂNICA E ECOLÓGICA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA
Volume I**

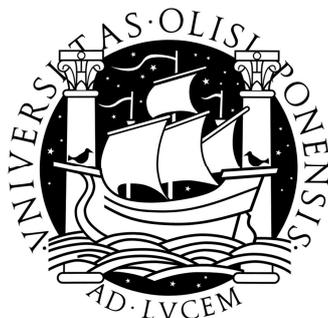
Joana da Cunha e Costa Consiglieri de Vilhena

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

(Especialidade de Ciências da Arte)

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**ARTISTA XAMÃ NAS ARTES PLÁSTICAS
UMA EXPERIÊNCIA XAMÂNICA E ECOLÓGICA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA
Volume I**

Joana da Cunha e Costa Consiglieri de Vilhena

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

(Especialidade de Ciências da Arte)

Tese orientada pela Professora Doutora Associada Margarida Calado
E coorientada pelo Professor Auxiliar Convidado José António Fernandes Dias

2012

RESUMO

A presente tese debruça-se sobre uma reflexão sobre um espírito xamânico e ecológico na Arte, através do qual se procura na humanidade e na natureza a essência para além da aparência, como um ato ético perante o mundo. Para tal, é percorrido um caminho que se inicia no Romantismo e termina na Arte Contemporânea, seguindo uma variedade de leituras, desde a ontológica à pragmática cultural, considerando as suas deambulações e caminhadas, além de outras experiências “cósmicas” *in situ*. Numa perspetiva atual, tal pensamento está espelhado nos artistas e pensadores de várias épocas, que demonstraram uma atitude de “artista xamã”, num sentido mais universal, abarcando o artista antropológico, *cosmic transformer e transformer*, ou que se identificaram com o próprio xamã, ao revelarem a essência e a relação que o povo indígena tem com o “lugar-natural”.

Os Românticos são estudados nas suas particularidades, tanto pela sua visão trágica da natureza, como pela sua visão ecológica e cosmológica. Dentro desta linha trágica, apresenta-se a leitura antropológica do teatro e as reações pessimistas que foram desenvolvidas e projetadas no pensamento das artes plásticas.

Kandinsky e Joseph Beuys são considerados “artistas xamãs”, num estudo mais incisivo, por serem ambos notáveis pela transposição da figura e do mundo do xamã para as artes. Kandinsky, por relacionar a arte modernista com a música dos xamãs, e Beuys, por interligar as ações “transformativas” contemporâneas com a figura do xamã. Dando continuidade à assunção de um espírito xamânico, surge uma nova linha de *transformers*, razão pela qual estudamos alguns artistas, os mais representativos pelas suas intervenções na paisagem: Hamish Fulton, Nikolaus Lang e Chris Drury, a título de exemplo. É também no desenvolvimento destas intervenções que se destacam os “escultores do cosmos”, por assumirem o “lugar” enquanto visão antropológica.

Quanto aos artistas portugueses, salientamos as nuances de *transformers*, enquanto cósmicos e conceptuais, de Alberto Carneiro, Graça Pereira Coutinho, Cristina Ataíde, Francisco Tropa e Rui Chafes, bem como o paradigma do “lugar-natural” português, apresentado pela “escultora do cosmos” Clara Menéres.

ABSTRACT

This thesis deals with the "*shamanic and ecological spirit*" in Art, seeking within Humanity and Nature the essence beyond appearances, as an ethical act vis-a-vis the world, from the Romantic era up until the Contemporary Art period, offering ontological and cultural pragmatics readings through its ramblings and perambulations, as well as other *in situ* "cosmic" experiments. With a contemporary perspective, it reverberates artists and thinkers from different eras giving the "shaman artist" a more universal sense, encompassing the anthropological artist, the "*cosmic transformer*" and "*transformer*", and the shaman proper, when he reveals the essence and the relationship that links the indigenous people to the "natural place".

The Romantics' peculiarities are studied for their tragic approach to Nature as well as their ecological and cosmological vision. In line with this tragic parentage, we present the anthropological reading of the theatre and the pessimistic reactions that derived from it and were projected onto the Visual Arts' thought.

In a more keen study, Kandinsky and Joseph Beuys are both considered "shaman artists" for their remarkable transfer of the figure and world of the shaman into the scope of Art. The former by relating modernist art to the music of the shamans, and the latter by connecting contemporary "*transformative*" actions to the figure of the shaman. We also present a new lineage of "*transformers*", studying some artists notable by their landscape interventions: e.g. Hamish Fulton, Nikolaus Lang and Chris Drury. followed by the "cosmic sculptors" and their anthropological approach to "place".

Finally, we focus on the cosmic and conceptual nuances of Portuguese "*transformers*" such as Alberto Carneiro, Graça Pereira Coutinho, Cristina Ataíde, Francisco Tropa and Rui Chafes, and on the paradigm of the Portuguese natural place presented by the "cosmic sculptor" Clara Menéres.

PALAVRAS CHAVE

Artista xamã
transformer
Cosmic Transformer
Lugar
Espírito xamânico e ecológico

KEY WORDS

shaman artist
transformer
Cosmic Transformer
In situ
shamanic and ecological spirit

À minha família,
Rodrigo, Raul e Rodrigo

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Calado, pela sua orientação e assistência, pela compreensão da exigência crítica e pela paciência para reler o texto que contribuiu para uma melhor realização desta investigação, apoio que vem já do meu mestrado e licenciatura. Agradeço igualmente as sugestões bibliográficas que foram essenciais para este trabalho.

Ao Professor Dr. Fernandes Dias, meu coorientador, que influenciou definitivamente o percurso dos meus estudos, pela disciplina de Antropologia Artística. Estou-lhe muito grata pela sua generosa bibliografia, como pelas orientações que motivaram escolhas e decisões sobre esta matéria.

Tive o grande e reconhecido prazer de contar com a ajuda, simpatia e gentileza dos artistas Alberto Carneiro, Graça Pereira Coutinho, Cristina Ataíde, Rui Chafes, Francisco Tropa e Clara Menéres, que tiveram a amabilidade de ceder o seu tempo para as entrevistas que esclareceram aspetos fundamentais das suas obras e permitiram uma larga troca de impressões.

Para além das entrevistas, agradeço especialmente à artista Graça Pereira Coutinho, pelas preciosas conversas que contribuíram para uma compreensão mais profunda da sua obra plástica, bem como à Cristina Ataíde, pela cedência do material complementar do seu trabalho artístico. Devo, também, uma palavra de agradecimento à artista Maria Pia Oliveira, pela sua disponibilidade em esclarecer os conteúdos estéticos e plásticos da sua obra.

Tive o privilégio de contar com o apoio do Diretor Doutor António Ponces de Carvalho, que contribuiu pela sua grande generosidade, e da Professora Doutora Maria de Lourdes Levy, a quem estou muito agradecida.

O meu especial agradecimento, pela sua generosidade, a Maria Consiglieri, na tradução de certos textos em inglês e francês, e pela paciência nas primeiras revisões do texto. Estou, também, muitíssimo grata à Mestre Catarina Carvalheiro, pela sua dedicação e pela sua leitura cuidadosa e atenta das últimas provas de revisão.

Ao artista plástico Rodrigo Vilhena, pela colaboração e empenho em realizar uma excelente montagem fotográfica. Ao António Nuno Júnior, pela sua disponibilidade e pela sua dedicada tradução para inglês do resumo – *abstract*.

Agradeço a generosa contribuição de Isabel Souto, da Galeria Quadrado Azul de Lisboa, pela recolha bibliográfica e pela cedência de Catálogos de Francisco Tropa.

Estou também muitíssimo grata pelo apoio familiar e pelo empréstimo bibliográfico que possibilitou uma decisiva concretização reflexiva nos conhecimentos estéticos e filosóficos do Professor Arquiteto Victor Consiglieri e da Mestre Maria da Conceição de Vilhena.

À Professora Doutora Mariana Cortez, colega e amiga, à qual quero agradecer os empréstimos bibliográficos que tornaram possível novas análises reflexivas e leituras antropológicas.

Ao amigo Dr. Luís Moura do Carmo, do qual obtive sugestões e indicações preciosas que possibilitaram encontrar bibliografia fundamental.

Finalmente, evoco todos aqueles que estiveram mais próximos e íntimos e que me acompanharam todos os dias: Rodrigo, Raul e Rodrigo.

ÍNDICE

Resumo	iii
Abstract	v
Palavras Chave	vii
Dedicatória	ix
Agradecimentos	xi
Índice.....	xiii
Introdução.....	1
I. As Origens do “espírito xamânico” na Arte Contemporânea.....	13
1. O processo conceptual enquanto “ideia” cosmológica	41
2. A arte como ideologia	51
3. O Legado Romântico	55
3.1 Visão Trágica da Natureza e o Sublime	60
3.1.1 A visão apocalíptica	62
3.1.2 Do Sublime ao Caminhante de Friedrich.....	70
3.1.3 “Walking”: Do sublime para a cosmologia	73
3.2 A Ecologia Romântica e a Cosmologia	78
3.2.1 A ciência moderna e Charles Darwin	82
3.2.2 “Promenade”: Rousseau e a Caminhada.....	86
3.2.3 A “poética-científica” de Goethe e o seu legado orgânico	93
3.2.4 A nova visão ecológica de Thoreau e de Emerson.....	104
3.2.5 <i>Cosmic mode</i> de Whitman e de Wordsworth.....	118
3.2.6 O eterno retorno e o <i>Convalescente</i> de Nietzsche	129
4. A revolução ou a consciência coletiva.....	139
4.1 A estética da angústia e a necessidade da revolta	143
4.2 O caráter revolucionário de Artaud	152
4.3 O vazio e a reação de Beckett, “ <i>holy</i> ” de Grotowski e o “Corpo” nas artes plásticas	162
5. A “estética ecológica e cosmológica” contemporânea.....	172

II. Do Xamã à Arte Ocidental	187
1. O Xamã nas sociedades tradicionais	191
1.1. As interpretações teóricas ocidentais sobre o xamanismo	191
1.2. O papel do xamã nas sociedades nativas	199
1.2.1 A procura dos seus poderes e a eleição do xamã	209
1.2.2 A iniciação: a morte e o renascer.....	213
1.2.3 A doença, a morte e os sonhos.....	219
1.2.4 A arte do xamã	225
2. Diferenciação entre xamanismo, feitiçaria, possessão, mediunismo e Igreja cristã	231
3. O xamanismo e o Ocidente	237
4. O xamanismo e a arte ocidental: “ O espírito xamânico”	243
III. O Artista Xamã, “transformer” e o espírito xamânico	259
1. Kandinsky e o xamanismo	267
1.1 Kandinsky como etnógrafo	270
1.2 Kandinsky como xamã	277
1.3 Kandinsky e a música	285
2. Joseph Beuys e o artista xamã	295
2.1 O Mito e o “trauma”	297
2.2 <i>Showman</i> e a indumentária	301
2.3 <i>Social Sculpture</i> : O artista social e pedagogo	305
2.4 Beuys e a cultura celta.....	311
2.5 Beuys e a natureza	317
3. “Transformer” xamânico e ecológico	326
3.1 O Feminino Xamânico: Mary Beth Edelson e Fern Shaffer	329
3.2 A Transformação pela Caminhada de Hamish Fulton	335
3.3 O Renascimento em Nils-Udo	341
3.4 Nikolaus Lang e a Sobrevivência.....	346
3.5 O colecionador, enquanto corpo como paisagem: Herman de Vries e Chris Drury.....	351

4. “Escultores do Cosmos”: O espírito xamânico e ecológico	360
4.1. Robert Smithson e a entropia	364
4.2 <i>Walking</i> em Long	370
4.3 O toque e o sopro de Penone	376
4.4 O Escultor pragmático do Cosmos: Andy Goldsworthy	382
IV O artista xamã, enquanto “ <i>transformer</i> ”, o espírito xamânico e ecológico em Portugal.....	389
1. Alberto Carneiro e “ <i>Cosmic Transformer</i> ”	399
1.1 A “recusa das mãos”, enquanto Metamorfose	402
1.2 <i>Cosmic plastic</i> e a mandala	428
1.3 A linguagem poética “cósmica”	438
2. Graça Pereira Coutinho: uma visão cósmica humanista.....	442
2.1 A Artista pesquisadora	444
2.2 A antilinguagem como essência do mundo	450
2.3 <i>Cosmic plastic</i> e a Humanidade	457
2.4 A viagem e “os sonhos acordados”	463
3. Cristina Ataíde: O corpo enquanto paisagem	468
4. Francisco Tropa e o “ <i>transformer</i> ” conceptual xamânico.....	479
5. Rui Chafes e a Imaterialidade do <i>Objecto Negro</i>	498
6. A “Escultora do Cosmos” com <i>espírito xamânico</i> e ecológico: <i>Mother Earth</i> de Clara Menéres	518
Conclusão	529
Bibliografia.....	541
Recursos online: Websites/ Websites Imagens	576
Índice Onomástico.....	591

INTRODUÇÃO

A presente tese tem por objetivo compreender de forma transversal uma linha de pensamento caracterizado na Arte Contemporânea como espírito xamânico e ecológico, uma leitura das Ciências da Arte¹, que procura na Humanidade e na natureza a essência para além da aparência, como um ato ético perante o mundo. Numa perspetiva atual, é de grande importância a necessidade de esclarecer as diversas nuances conceptuais² que os artistas e pensadores refletiram e estabeleceram para concretizar os seus novos parâmetros do ser e da natureza.

Houve uma intencionalidade de definir e de esclarecer neste estudo o que se caracteriza de “artista xamã” num sentido mais universal, refletindo a influência do próprio xamã nas Artes, e o que se designa de espírito xamânico e ecológico, através de uma leitura teórico-artística que é determinada pela relação fluida com a natureza, mas também por abarcar outras terminologias igualmente relevantes: o “artista antropológico” enquanto *transformer* e *cosmic transformer*.

A experiência xamânica e ecológica é uma possível leitura e uma nova abordagem teórica da linguagem artística, literária e plástica, na medida em que estas interpretações surgiram principalmente a partir da década de 1960, embora houvesse nas Artes e na Literatura, muito antes desta época, uma aproximação artística à cultura nativa. Nesta investigação, procuramos dar a conhecer esta experiência designada, neste estudo, de xamânica, cósmica e ecológica, que atualmente é analisada sobretudo no meio académico anglo-americano pela crítica “ecocriticista”, principalmente através de uma linha ontológica, mas também por meio dos estudos da leitura pragmática³. A partir

¹ As leituras das Ciências da Arte baseiam-se na Teoria da Arte, a qual abarca algumas áreas de conhecimento científico transversal. A presente investigação desenvolve-se a partir da Teoria e História da Arte, da Antropologia, da Estética, da Teoria e Crítica Literárias, da História da Religião e da Ciência, na medida em que este estudo científico analisa estas “linhas” de pensamento para que se determine uma melhor compreensão desta matéria, como outros autores e teóricos da Arte Contemporânea anteriormente fizeram. A título de exemplo, Michael Tucker, teórico universitário britânico, analisa na sua investigação esta linha de pensamento, que poderemos considerar este discurso antropológico artístico apresentado nesta tese é de uma continuidade dos seus pressupostos. Michael Tucker é professor universitário na Faculty of Art, Design and Humanities, Brighton Polytechnic, e, desde 1992, é professor na University of Sussex.

² «conceptual»; «conceptualmente», «conceptualismo» segundo o novo acordo ortográfico (cf. CASTELEIRO, João Malaca (orientação científica) – *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010, p. 162); «apocalíptico», «apocalipticamente» (cf. Ibidem p. 70.).

³ «Pragmático» é o termo que melhor reflete as teorias desenvolvidas pelos seus teóricos, por abranger o domínio da visão cultural antropológica, sem a conotação metafísica dos seres e da natureza, uma procura de uma “essência positiva”, tal como estudado pelos teóricos da “ética ambiental”, como Anthony

desta interpretação literária, pretendemos fundir a interpretação xamânica e extática na Literatura e o espírito xamânico na Artes com outras abordagens científicas e académicas, nomeadamente, a Ética Ambiental, bem como com o conceito de *transformer*, o que permitirá ver e analisar as Artes Plásticas contemporâneas segundo a *poiesis* e uma linguagem conceptual.

O artista ocidental é analisado nesta investigação segundo esta perspectiva da conceptualidade e da erudição da Teoria e das Ciências da Arte, propondo-se uma leitura do “artista xamã”, do “artista antropológico” enquanto *transformer*, de um modo transversal, percorrendo as diversas nuances conceptuais já anteriormente estudadas, desde a ontológica⁴ à pragmática, geralmente menos anunciada.

Partimos de vários estudos já existentes, sendo que um deles, o mais relevante na arte ocidental, é desenvolvido pelo paralelismo entre a cultura indígena xamânica e a ocidental, particularmente a da figura do xamã. Como poderemos constatar posteriormente, a figura do xamã é analisada numa linha de pensamento determinada por uma visão ontológica, procurando-se, assim, uma correspondência entre a cultura nativa e a arte ocidental, através da busca pela “essência” do mundo. Um outro estudo que sustenta o presente escrito centra-se numa análise da “natureza” e do “lugar-natural” concebido pelas culturas nativas, em que as noções geográficas naturais que o povo indígena determina estão enraizadas e “fundidas” com as suas raízes culturais, históricas e sociais. Por fim, há que considerar a leitura conceptual e científica, uma das interpretações mais recentes da linha de pensamento que aqui encetamos, uma vez que o conhecimento empírico das culturas “tradicionais” ou nativas da Humanidade, do Universo, e a noção de “Mundo Natural” são atualmente muitíssimo valorizados, tanto nas interpretações da Ciência, quanto nas das Artes.

É intento desta investigação o cruzamento de várias leituras teóricas sobre as Artes Plásticas e a Literatura. A compreensão do carácter ontológico dos artistas ocidentais e do xamã das culturas tradicionais é desenvolvida a partir do teórico Michael Tucker, que analisou de modo exaustivo e complexo esta possibilidade de

Weston, que determina uma leitura “environmental pragmatism” (cf. “Beyond Intrinsic Value: Pragmatism in Environmental Ethic”, in LIGHT; ROLSTON III (eds.). *Environmental Ethics*, pp. 307-318).

⁴ O termo «ontológico» é utilizado pela Antropologia atual e pela Teoria da Arte, na análise do xamã e do artista, mas também é aplicado na perspectiva da herança filosófica ocidental. “Ontológico”, segundo Aristóteles de Barcelos Neto, é utilizado na leitura interpretativa da “alteridade cosmológica wauja”. Na Filosofia, o termo é utilizado noutro contexto. Heidegger, por exemplo, lança uma nova questão do ser, permitindo que este questionamento o conduza a uma leitura de cumplicidade com os poetas, como seja Hölderlin (cf. *Hölderlin e a Essência da Poesia*, 1936).

leitura na Arte do século XX, investigando ontologicamente a relação entre a *mythopoiesis* da cultura e arte ocidentais e da cultura nativa. Seguindo o mesmo paralelismo ontológico, a teórica de arte Peg Weiss reinterpreta a obra de arte de Kandinsky através da experiência etnológica do próprio artista; e, entre outras leituras possíveis que iremos discutir posteriormente, encontra-se uma outra no seio da Antropologia, de Michel Perrin, que estudou as diversas nuances xamânicas, do xamã a uma visão da Arte Ocidental.

Verificamos, percorrendo todas estas teorias, a contínua necessidade que outros autores e filósofos sentiram de estudar a poesia e a literatura com o intuito de alcançar outras experiências poéticas e teóricas. Por exemplo: Deleuze, em relação a Nietzsche ou a Artaud; Umberto Eco, a Kerouac; Roland Barthes, a Camus; Leo Strauss, a Jean-Jacques Rousseau; Gaston Bachelard, ao Devaneio na poesia. Neste sentido, acedemos a estas fontes basilares para ter a possibilidade de contribuir igualmente com uma reinterpretação, bem como para dar continuidade ao pensamento antropológico artístico já existente.

Vejam, deste modo, a discussão da retórica cósmica, abordada por D. J. Moores no seu estudo sobre a poesia de William Wordsworth e Walt Whitman, que é reintroduzida, desenvolvida e aplicada no seu contexto, mas também nas Artes Plásticas, para o que também Killingsworth contribuiu, ao atribuir a sua leitura *ecopoetics* sobre Whitman, cruzando as teorias ecológicas e ambientais com as antropológicas e as filosóficas. A continuidade deste pensamento estabelecido por estes teóricos dá lugar a outras associações ontológicas, nomeadamente, a do estudo da história da meditação de Johnson, algo que determina do xamanismo arcaico à sua evolução científica, passando pelas práticas de meditação oriental, arcaicas e contemporâneas, estabelecendo uma interligação das possíveis práticas da meditação, do êxtase xamânico aos artistas e escritores ocidentais e orientais, na medida em que há entre eles uma proximidade de experiências dada pela descoberta da essência e da autotransformação do ser humano.

Na Antropologia atual, Jeremy Narby e Francis Huxley foram cruciais para a compreensão do papel do xamã na comunidade tradicional, tendo recolhido e selecionado vários estudos e artigos ao longo de quinhentos anos, da visão cristã, passando pela leitura mágico-social do princípio do século XX, à designação contemporânea de “conhecimento empírico” do indígena atual, o do xamã.

Por outro lado, a leitura do “artista xamã” complementa-se com outras leituras e paralelismos que partem, de igual modo, de uma visão científica e académica da importância da visão indígena perante o “mundo natural” e o ser humano. Enunciamos aqui os teóricos da Ética Ambiental e os biólogos, entre os quais se destaca Aldo Leopoldo, por ter impulsionado na ética ambiental uma nova visão relacionada com a cultura indígena e contribuído, mais tarde, para outras leituras na arte ocidental, *land art*. Também John A. Grim, defensor do movimento da ecologia profunda, foi fundamental para uma leitura antropológica do “lugar” enquanto “mapa geográfico” de um povo.

O “artista xamã” enquanto *transformer* é um termo aplicado numa leitura antropológica. Entre as leituras antropológicas, a mais relevante no pensamento conceptual da Arte ocidental é a do artista Joseph Beuys, sobretudo, por apresentar as suas experiências “cósmicas” e por ser apelidado de artista “multifacetado” e de “líder” ou “visionário”. Por ser a sua leitura mais abrangente e universal, na medida em que o seu conhecimento é erudito, artístico, filosófico, literário e antropológico, poderá ser considerada e introduzida noutros contextos. Para além desta referência de *transformer* na obra de Joseph Beuys, é preciso considerar a importância da designação de «*transformateur*» proposta pelo filósofo Jean-François Lyotard à arte modernista, particularmente, a de Marcel Duchamp, *Étant donnés*.

Cosmic transformer surge na continuidade deste pensamento contemporâneo, partindo da noção desenvolvida na Crítica Literária por D. J. Moores – *cosmic mode* ou *cosmic rethoric* –, é-lhe dada uma reinterpretação nas Artes Plásticas. De igual modo, dá-se a continuidade a um pensamento já pronunciado por outros teóricos, nomeadamente, Bernardo Pinto de Almeida, por transferir o conceito «devir-animal», de Deleuze, para o «devir-pedra», em relação à obra de Alberto Carneiro. Assim, compreenderemos melhor a sua particularidade da reintrodução do termo de «*transformer*» neste artista português.

Com este escrito pretende-se desvelar e percorrer os vários caminhos tomados pelas demais Artes, das Artes Plásticas à Literatura, poesia e teatro, não apenas por meio de uma leitura teórica, mas igualmente através da exploração de uma experiência, que tem sido designada de espírito xamânico e ecológico⁵, determinada através da

⁵ Nas Artes Plásticas, o conceito «espírito xamânico» surge com o teórico Michael Tucker, “the shamanic spirit in twentieth century art and culture”, em 1992, ou até mesmo antes, na Literatura, por meio de George Hutchinson, “ecstasy whitman”, em 1986 (cf. Introdução da Parte I).

poiesis “experimental”⁶ que se revela, sobretudo, nas obras plásticas e literárias, surgindo, aliás, de uma continuidade dos pioneiros desta “criação”: os poetas românticos e os orientais, e, mais recentemente, os artistas contemporâneos.

A experiência do espírito xamânico continua a ser uma matéria controversa na Teoria de Arte portuguesa, razão pela qual se torna necessário elucidar as suas diversas perspectivas: a Teoria da Literatura e a Filosofia, por fundirem a ecologia, a antropologia, a filosofia e a arte, porque o caráter mágico e ontológico destas experiências ainda tem a influência das leituras caracterizadas pela herança judaico-cristã e pela psicanálise, que ignoram a visão socioeconómica antropológica atual, a qual define melhor o xamã na perspectiva contemporânea.

Trata-se de uma tese que pretende levantar na discussão teórica a existência de um espírito xamânico e ecológico em Portugal. Nas Artes Plásticas estrangeiras, a experiência xamânica e ecológica é determinada particularmente por meio de uma abordagem ontológica ou estruturalista própria da Antropologia, de acordo com um pensamento multidisciplinar ou multicultural, embora encontremos, na Teoria e Crítica da Literatura e na Filosofia, uma fusão de todas estas leituras.

Por implicar uma leitura antropológica transversal da compreensão da experiência poética da arte, e por, dessa forma, se requerer alguns cuidados no entendimento desta premissa, a interpretação xamânica que trazemos a este estudo não fora ainda explorada, quer em Portugal, quer no estrangeiro. É exatamente pela sua definição que a trazemos a discussão: possibilita a convergência da leitura ontológica com a pragmática, bem como a da literatura com a das artes, na medida em que as culturas indígenas são também consideradas uma fonte de pesquisa de conhecimento empírico para a investigação científica das ciências moderna e contemporânea: não só na Arte, nas Teorias da Arte e da Literatura, na Filosofia, como também na Ciência, na Ecologia e na Ética Ambiental. Estas novas análises debruçam-se sobre o espírito xamânico, quer do artista e do poeta ocidental, quer do xamã, por ambas as culturas se interessarem pelo conhecimento erudito e empírico, pela essência da Humanidade e do Universo.

É também intuito do presente estudo revelar a importância da “experiência” enquanto espírito xamânico e ecológico do artista conceptual contemporâneo,

⁶ Atualmente, no âmbito da Crítica Literária, nomeadamente, através de Killingsworth, é revelada a importância da “experiência” na poesia Romântica, tendo sido por isso fonte de inspiração para os artistas contemporâneos.

esboçando o paralelismo existente entre o âmbito internacional e português; exaltar as oscilações destas experiências que o artista revela e produz, quer no espectador, quer no leitor, que delas usufruem a partir da obra de arte artística ou literária, da “ação artística” do próprio criador. Esta leitura articula e compreende as diversas linguagens que possam ter um caráter utópico na arte, enquanto “visionária” ou “revolucionária”, ou mesmo “experimental” e “vivencial”. Pretende-se crucialmente percorrer o caminho das vivências, tal como o faziam os orientais nas suas obras, fundindo a experiência da vida com a artística e a estética, por não as considerarem “meras representações”, mas experiências vividas.

Uma das fontes mais relevantes para esta investigação está nas entrevistas aos próprios artistas portugueses, na medida em que a compreensão da sua obra de arte e a sua experiência conceptual partem da conceção que o próprio determina em relação à sua obra, embora a entrevista de Clara Menéres já tenha sido feita anteriormente, por terem sido analisadas as mesmas obras num outro âmbito. No caso dos artistas estrangeiros, pela impossibilidade de realizar as entrevistas, procedeu-se a um estudo complementar através da leitura e entrevistas a outros autores.

Assim, com este estudo propomos uma análise da obra de arte, em que, sendo ela plástica e literária, possibilita a criação de uma visão “poética” e conceptual que se revela em forma de experiências xamânicas e ecológicas.

Segundo os pressupostos iniciais, que têm como premissa a comparação das semelhanças conceptuais entre os estrangeiros e os portugueses, determinadas seleções houve que foram colocadas de parte, nomeadamente, todas aquelas que não se circunscrevem neste ensaio. Conforme estes pontos basilares, os artistas, os poetas e os pensadores foram seleccionados pela particularidade das suas obras, que convergem num espírito xamânico e ecológico, na medida em que o artista exalta na sua obra a importante e subtil interligação que se estabelece entre o ser humano, a natureza e o cosmos.

O encontro do conhecimento empírico ocorre na procura da unidade das diversas partes e da experiência ativa com a natureza, onde o ser humano deambula e caminha, viaja e sente, toca e vive. Os artistas procuram a essência, para além da aparência, por necessidade de apelar à mudança, à revolução, ou mesmo à transmutação ou à metamorfose. Experimentam uma singular “unificação” com a natureza estabelecida através do corpo.

Não são apenas obras o que sai das mãos dos artistas plásticos, mas experiências, que são a própria essência e universalidade, tanto no ser humano, como no mundo não-

humano. Revendo-se simultaneamente noutros papéis artísticos – éticos, humanistas e ecológicos – os artistas conseguem assim abraçar uma experiência ampla nas Artes e transmutar o ser em poetas, em filósofos, em artistas e em escultores.

A análise proposta incide sobre artistas e obras previamente selecionados, contrapondo estrangeiros e portugueses; e, por considerarmos elucidativo, principia por uma perspectiva internacional, das origens românticas mais sonantes à atualidade. Neste sentido, dividimos esta matéria em quatro partes fulcrais:

I) As origens conceituais do espírito xamânico na Arte Ocidental.

No Romantismo, os autores selecionados para a análise que aqui encetamos, que transmitem algumas experiências singulares de “unidade” cósmica, preocupavam-se com a essência e com o encontro com a natureza fruto das suas deambulações e caminhadas, para além de outras experiências, também designadas de espírito xamânico ou de extáticas. Estes autores, por terem sido influenciados pelo xamanismo arcaico, pela cosmologia grega, pelas culturas tradicionais indígenas, pelas celtas ancestrais e pelas orientais, permitem que abramos aqui uma divisão em duas leituras díspares. A primeira, introdutória do tema por permitir a possibilidade de abertura de “espíritos da natureza” ou de “visionários”, na qual incluímos os artistas e escritores que têm uma proximidade com a natureza trágica ou apocalíptica, a título de exemplo, os pintores William Turner e Caspar David Friedrich e o poeta, pintor e ilustrador William Blake. Ainda que tenham uma visão particular da natureza, numa leitura antropológica da arte, solicitam a acedência a outras reflexões “ontológicas”.

Na segunda, incluímos os pensadores, os poetas e os escritores que têm uma visão cosmológica da natureza, sendo por isso a outra linha de pensamento, a que anuncia o “Novo Mundo”, tal como afirmava Whitman. É esta a leitura continuada pelos críticos contemporâneos que estabelecem com estes “criadores literários” uma nova “experiência da natureza”, determinada pela sua “unidade”, razão por que são apelidados de “visionários”/“*seer*”, “naturalistas” ou de natureza “selvagem”, e, por certos autores, de espírito xamânico e ecológico. Nesta perspectiva “visionária”, encontramos em Jean-Jacques Rousseau e em Goethe as linguagens naturalistas e “orgânicas”; já numa perspectiva caracterizada de espírito xamânico inclui-se Henry David Thoreau, Ralph W. Emerson, Whitman e Wordsworth, na atualidade. Por fim, pelo seu espírito dionisíaco extático, encontramos Nietzsche. Embora este último tenha uma característica muito especial, por querer anunciar um “novo mundo” através do ser pós-niilista ao mesmo tempo que abarca uma visão apocalíptica.

Nesta continuidade de pensamento, é necessário compreender a designação de espírito xamânico na Arte Contemporânea, através da importância que o teatro desempenha na Arte Contemporânea. Os Modernistas foram os primeiros a procurar e a aplicar estas experiências ontológicas antropológicas, tendo produzido um efeito significativo no século XX, particularmente, através da criação e desconstrução de um novo teatro revolucionário, da aparição de novas concepções determinadas pelas características “orgânicas de Artaud”, algo que, na geração seguinte, surge com Samuel Beckett, numa via indireta “contestatária”; e, por fim, com Grotowski, numa perspectiva “espiritual”. Há que salientar que não foi só o teatro a possibilitar novos métodos e processos conceptuais artísticos, mas também outras fontes, a teoria e a cosmologia contemporânea.

II) O estudo do próprio xamã até à Arte Ocidental.

O conceito de «xamã» continua em permanente discussão no meio académico por permanecer o eco das análises dos pensamentos oitocentista e modernista ocidentais, particularmente por o pensamento judaico-cristão ter influenciado a visão do xamã durante séculos e por o pensamento intelectual da psicanálise do século XIX ter marcado a sua compreensão. Atualmente, surgem outras interpretações antropológicas que caracterizam o xamã como o “intelectual empírico” e líder da comunidade. Introduzindo o xamã e o seu “espírito da natureza” nas Artes, encontram-se as primeiras leituras que se sustentam da visão *mythopoiesis* já existente em forma de “aura” de um “espírito xamânico” que remonta às épocas pré-cristãs, passando pelos poetas celtas britânicos e chegando à pintura e escultura dos séculos XIX e XX, altura de que Van Gogh, Paul Klee e Brancusi são as referências mais marcantes na arte ocidental, bem como os artistas do pós-Segunda Guerra Mundial, como Jackson Pollock, entre muitos outros contemporâneos.

III) Os artistas contemporâneos estrangeiros.

Os artistas contemporâneos são subdivididos em três grupos fundamentais: os “artistas xamãs”, que têm ainda uma visão ontológica e “fundem” a herança cultural ocidental com a cultura nativa, numa interligação de conhecimentos eruditos e empíricos, entre a conceptualidade e a “criação”; os “artistas xamãs” enquanto *transformer* xamânico, que possuem uma noção cósmica da relação entre o corpo e a natureza, estabelecendo uma leitura antropológica com a herança cultural ocidental, na medida em que relacionam o revivalismo arqueológico da cultura Pré-Histórica com a

cultura nativa, ora por meio de uma ação caminhante, ora transformativa, e abarcam o espírito xamânico pela sua visão “multidimensional” da natureza e do ser humano; e, por fim, os “escultores do cosmos”, que se apresentam através da “unificação” do ser humano com a natureza, partindo da “escultura”, ou obra plástica, feita com materiais naturais *in situ*, tal como os “povos nativos” a concebem nas suas práticas culturais, o que podemos interpretar como uma possível leitura designada de espírito xamânico, por terem uma preocupação particular antropológica na Arte Ocidental.

Dentro dos “artistas xamãs”, encontramos dois principais artistas: um modernista e outro contemporâneo. Kandinsky é o artista modernista mais significativo do seu tempo por ter um olhar profundamente antropológico e etnológico das culturas tradicionais da Sibéria, transmitindo a fusão da cultura ocidental com a indígena, entre o erudito e o empírico nativo. Joseph Beuys, na arte contemporânea, é o artista de referência antropológica de maior relevância por as suas ações e o saber erudito reconhecerem o “conhecimento cósmico”, além das fronteiras culturais, e também por ser o único a apelidar-se de “artista xamã”.

Os artistas plásticos posteriores estudados, sobretudo das décadas de 1960 e 1980, são subdivididos pelas suas características comuns. Os que têm uma postura de “artista xamã” enquanto *transformer* apresentam uma visão antropológica por se aproximar de uma *mythopoiesis* entre a cultura Pré-Histórica e a das culturas nativas e por apresentarem uma “experiência cósmica” singular, dando continuidade às características do artista multifacetado beuysiano, como se fosse um “líder” ou um “visionário” pós-moderno, como o são Mary Beth Edelson, Fern Shaffer, Hamish Fulton, Nils-Udo, Nikolaus Lang, Herman de Vries e Chris Drury. Por fim, os designados de “escultores Cósmicos” possuem uma visão antropológica, por estabelecerem relação com uma leitura transversal da Humanidade e do cosmos, quer seja ou não através das culturas indígenas, ora conceptuais, ora pragmáticas, ora científicas. Podemos incluir neste grupo, e tendo em conta as particularidades da conceptualidade de cada obra: Robert Smithson, Richard Long, Giuseppe Penone e Andy Goldsworthy. Destacam-se dois singulares artistas, pela sua especificidade, embora possam estar contextualizados em cada uma das duas linhas de pensamento já apresentadas: Hamish Fulton, que está inserido no *transformer* xamânico, pela sua obra de arte ser uma experiência cósmica, embora tenha particularmente uma influência mais notória oriental e céltica; e Penone, que se insere nos “escultores cósmicos”, assim

definidos por Tucker, pela sua multifacetada obra escultórica, embora tenha uma leitura cujas referências são ancestrais mediterrânicas.

IV) Os artistas contemporâneos portugueses.

Estabelecem uma outra linha de pensamento de herança conceptual. Encontram-se neste grupo principalmente pela sua *mythopoiesis* estar em proximidade com os românticos e com as culturas orientais. Poderemos salientá-los pela sua conceptualidade e erudição poética, por “tocarem” o espírito xamânico através de um sopro ou de uma procura da essência do ser humano e da natureza e também por exaltarem a necessidade do autoconhecimento através da transformação e da metamorfose. Embora não apresentem, de um modo geral, um olhar próximo das culturas indígenas, têm uma “aura” de espírito xamânico pela sua visão da natureza e pela sua recorrência arqueológica e antropológica do “lugar” natural, isto é, uma nova visão da *mythopoiesis* e da Pré-História.

Alberto Carneiro e Graça Pereira Coutinho destacam-se por terem uma obra mais abrangente no que respeita a esta leitura – *cosmic transformer*, quer por Alberto Carneiro ser considerado um artista “ecológico”, quer por Graça Pereira Coutinho dar continuidade à “postura” beuysiana numa linguagem feminina. Perpetuando este princípio, Cristina Ataíde desenvolve a conceção de *cosmic art*, segundo a qual a artista caracteriza o corpo como extensão da própria natureza; Francisco Tropa fá-lo numa relação erudita tautológica com a Arte, que se aproxima do “xamã” como possível “alegoria”; e Rui Chafes, numa transcendentalidade do objeto negro, vai ao encontro de um renascer dos românticos germânicos. Estes dois últimos artistas são considerados pelas suas características de *transformers*, uma vez que, pelas suas linguagens conceptuais, se aproximam da “multidimensionalidade” duchampiana, mas assim é também por se debruçarem sobre a conceptualidade e a intelectualidade da História da Arte, da Estética, da Poesia e da Literatura. Temos, por fim, Clara Menéres. Por as suas grandes obras escultóricas abraçarem a noção cósmica da visão *mythopoiesis* a podemos intitular de “escultora do cosmos”, seguindo o que também Michael Tucker fez aos artistas da *land art* britânicos.

Alguns artistas estrangeiros e portugueses não foram analisados neste ensaio devido às suas características conceptuais estarem numa linha paralela, não se coadunando com a premissa pré-estabelecida. É o caso da artista Maria Pia Oliveira, cuja obra se insere no conceito da *land art*, mas não se enquadra neste contexto antropológico e xamânico. Os artistas da *fluxus*, da *body art*, da *land art*, da *arte povera*

e da *art in nature* com influência antropológica e ecológica nas suas obras de arte não são estudados nesta tese, mas poderão ser mencionados e relacionados. Muitos outros artistas, por seguirem linhas mais paralelas dentro da Antropologia, não foram contemplados para análise do que aqui é proposto por não se circunscreverem no âmbito deste estudo. Por haver uma seleção prévia dos artistas mais carismáticos, bem como pela necessidade de compreender a possibilidade de exaltação e exploração da “ideia” de “artista xamã”, que é a base de toda a linha de pensamento do presente estudo, são selecionados os demais artistas que contemplam as características inicialmente pré-estabelecidas, em detrimento de todos os outros, por exemplo, de todos aqueles que não questionam a experiência do corpo versus natureza, isto é, em que o corpo não se funde com a natureza; ou que não sejam multifacetados (abordando várias linguagens em simultâneo, tal como Beuys, Robert Smithson), ou ainda todos quantos não procurem a essência, a transmutação, a mudança. Por conseguinte, pretendemos entender o artista que apela à transformação ética através da relação entre o ser Humano e a natureza, numa continuidade do Universo.

Neste sentido, esta análise acabou por ser limitada a seis artistas portugueses que consideramos os mais significativos. Alberto Carneiro, Graça Pereira Coutinho e Cristina Ataíde apresentam um “corpo de trabalho” com obras mais abrangentes, enquanto Francisco Tropa, Rui Chafes e Clara Menéres foram selecionados por terem algumas obras pontuais neste âmbito e, por isso, só são incluídos neste trabalho as obras que se enquadram na perspetiva aqui apresentada. De igual modo, o mesmo acontece com as obras dos artistas, escritores e poetas estrangeiros, sendo trazidos apenas à discussão os mais significativos pela sua relevância no estudo encetado.

Em suma, esta tese pretende desenvolver uma leitura que percorre o espírito xamânico e ecológico, considerado pelas suas características mais difusas, especialmente pela relação “orgânica” e “fluida” entre o Ser Humano e a natureza; o “artista xamã”, pelas suas noções “visionárias” e de “líder”, geralmente assumidas por parte do artista; e, por fim, o *transformer*, que abarca uma perspetiva conceptual da Arte Contemporânea cruzando a interpretação da obra de Marcel Duchamp com a de Joseph Beuys, para dar continuidade às suas possíveis nuances conceptuais.

I. AS ORIGENS DO “ESPÍRITO XAMÂNICO” NA ARTE CONTEMPORÂNEA

As origens da leitura da experiência do espírito xamânico e ecológico e das noções dos termos “artista xamã” e *transformer* partem de uma abordagem transversal das Artes, que é desenvolvida dentro de uma perspectiva das Ciências da Arte, recorrendo a outras áreas de conhecimento de modo a complementar a investigação deste estudo científico.

A Antropologia e a Ciência Contemporânea – a Ecologia e a Ética Ambiental – influenciaram novos modos de interpretação na Crítica e na Teoria das Literaturas e das Artes. A crítica teórica do “ecocriticismo” (*ecocriticism*) britânico e norte-americano desenvolve precisamente um novo “olhar” perante a Literatura e a Cultura, partindo de uma premissa da investigação de reformular novos parâmetros de interpretação teórica. Os conceitos das leituras tradicionais teóricas e filosóficas são repensados devido, em grande parte, ao pensamento nativo norte-americano e à “crise” implantada pelos cientistas e ativistas ambientais e, de certo modo, por haver uma espécie de globalização do pensamento contemporâneo, cujas referências passam de uma área de conhecimento para outra.

A crítica teórica do “ecocriticismo” não se interessa propriamente pelo debate político sobre os problemas ecológicos do Planeta, mas antes pelas demais “leituras ecológicas” que os escritores e poetas, e mesmo filósofos, produzem nas suas obras. A título de exemplo, as leituras de Greg Garrard⁷, intitulado a poesia romântica de William Blake de “apocalíptica”, a de Clare, de “pastoral”, ou a de Thoreau de “novo mundo selvagem” (*new world wilderness*). Bem assim através de outras interpretações menos convencionais, em que Garrard apelida de “radical pastoral”⁸ Wordsworth. Garrard analisa o Romantismo nas suas múltiplas possibilidades, querendo mesmo esgotar todas as leituras até às obras contemporâneas, argumentando, deste modo, a importância da transformação discursiva do pensamento contemporâneo:

As ecocritic seek to offer a truly transformative discourse, enabling us to analyse and criticize the world in which we live, attention is increasingly given to the broad range of cultural processes and product in which, and through which, the complex negotiations of nature and culture take place. Indeed, the widest definition of the subject ecocriticism

⁷ GARRARD, G. – *Ecocriticism*. London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. The (the New Critical Idiom). Garrard é professor de Inglês no Bath Spa University College.

⁸ GARRARD, G. – “Radical Pastoral?”, in COUPE, L. (ed.). – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008, pp. 182-186.

*is the study of the relationship of the human and non-human, throughout human cultural history and nailing critical analysis of the term 'human' itself.*⁹

Pretende-se neste preciso estudo a equivalente preocupação de relacionar o humano com o não-humano, no respetivo pensamento histórico e cultural antropológico, como também na sua contextualização com o “lugar” da cultura e com o “mapa natural” geográfico, envolvendo outras estruturas de pensamento, principalmente a das culturas nativas, abarcando também outras sociedades não-ocidentais, as orientais. Aliás, segue-se o equivalente percurso discursivo desenvolvido por estes pensadores e teóricos “ecocriticistas”, encetando uma leitura *green*¹⁰, segundo o que defende Jonathan Bate¹¹, um dos pioneiros do *ecocriticism*:

*Ecopoetics ask in what respects a poem may be a making (Greek poiesis) of the dwelling-place – the prefix eco- is derived from Greek oikos, 'the home or place of dwelling.'*¹²

A terminologia utilizada tem-se transformado consoante os autores e adquirido novos significados conforme a época histórica em que estão contextualizados.

Começamos com o termo «espírito» utilizado neste estudo e especificado pelas suas conotações com origem na Teoria da Arte e da Literatura Ocidental por invocar não só o ser humano, mas também a própria natureza – o humano e o não-humano. Desta fusão, existem alguns exemplos significativos que estão associados à *land art*, como se

⁹ GARRARD, G., op. cit., pp. 4-5. “A ecocrítica procura oferecer um discurso verdadeiramente transformador, permitindo-nos analisar e criticar o mundo em que vivemos, a atenção está cada vez mais numa ampla gama de processos culturais e produtos nos quais e através dos quais ocorrem negociações complexas da natureza e da cultura. Na verdade, a definição mais vasta de ecocriticismo é o estudo do relacionamento humano e não-humano, ao longo da história cultural humana e firmando a análise crítica do próprio termo 'humanos.'” [Tradução da autora da tese]

¹⁰ Laurence Coupe, académico norte-americano da Universidade Manchester Metropolitan, é o autor crucial para esta abordagem na literatura e cultura ocidentais, contribuindo com a designação de “*Greening of Humanities*”. Laurence Coupe é professor (*senior lecture*) de Inglês na Manchester Metropolitan University onde leciona o Curso de Teoria Ecológica Literária, com publicações nesta área: “*Ecocriticism*” e “*Myth*” (Routledge, 1997); COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, from Romanticism to Ecocriticism*. Great Britain, New York: Routledge, 2008. Jonathan Bate, pioneiro deste pensamento, desenvolve esta linha de pensamento *green* em vários autores, poetas e escritores, entre eles, Jean-Jacques Rousseau, considerando-o de “*proto-Green thinker*” (cf. BATE, J. – *Song of the Earth*. London: Picador, 2000, p. 32).

¹¹ Jonathan Bate publicou, nesta área de conhecimento, algumas das obras mais carismáticas, entre as quais: BATE, J. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, London, New York: Routledge, 1991; BATE, J. *Song of the Earth*. London: Picador, 2000.

¹² BATE, J. – *Song of the Earth*, 2000, p. 75. “A Ecopoética questiona em que aspetos um poema pode ser o fazer (*poiesis*, do grego) do local onde se vive – o prefixo *eco-* deriva do grego *oikos*: 'casa ou local onde se vive.’” [Tradução da autora da tese]

pode ver nas expressões de William Malpas¹³ quando se refere ao ser humano: *The human level becomes the spiritual centre*, e ao próprio lugar: *'Homeland', though, is not primary a physical place, but a cultural and spiritual space*.¹⁴ Na poesia, Lawrence Durrell¹⁵ também reflete semelhante questão: *man is only an extension of the spirit of place*.¹⁶ Esta “extensão” do “espírito da natureza” é também aprofundada mais tarde na obra de Michael Tucker¹⁷, ao selecionar artistas e escritores que têm uma equivalente visão da natureza e ao considerar uma leitura *animist cosmos*¹⁸ nos artistas com uma dimensão espiritual, designada de *“shamanic spirit in twentieth century”*¹⁹, que é uma outra possibilidade de leitura equivalente à “multidimensional”²⁰. Porém, esclareceremos mais adiante esta leitura, por introduzir outras perspectivas de interpretação que são fundamentais para este discurso antropológico.

De facto, estas noções de “espírito” que acabamos de enunciar surgem a partir da influência do pensamento antropológico, na medida em que nas culturas nativas as noções ontológicas levantam sempre um problema de “aparência” e de “essência”²¹. Tal como é o caso dos índios wauja, para os quais os “espíritos” ou “alteridades extra-humanas” são seres sobrenaturais e “agentes” da doença ou de outra ordem causal do mundo. A “alma/espírito” sobrenatural influencia o “mundo real”/“aparência” e tem uma “intencionalidade” nos eventos da “realidade”; por outras palavras, o “mundo real” é

¹³ MALPAS, W. – *Land Art in the U.K. A complete Guide to landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United Kingdom*. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2008.

¹⁴ *Ibidem*, p. 133. “O plano humano torna-se o centro espiritual,” (...) “‘Pátria’, porém, não é somente um lugar físico, mas um espaço cultural e espiritual.” [Tradução da autora da tese]

¹⁵ Lawrence Durrell publicou alguns livros sobre Literatura, entre os quais DURRELL, L. – *Spirit of Place*. London: Faber, 1971.

¹⁶ DURRELL, L. – *Spirit of Place*, p. 49.

¹⁷ TUCKER, Michael – *Dreaming with open eyes, the shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/Harper San Francisco, 1992.

¹⁸ *Ibidem*, p. 278. A noção de “*animist cosmos*” provém de uma conceção oitocentista na Antropologia de que, inicialmente, as sociedades tradicionais ou “primitivas” eram consideradas segundo um sistema religioso que era designado de animismo, incluindo as sociedades com um sistema de xamanismo (cf. Edward Burnett Tylor (1832-1917) *apud* BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Perspectivas do Homem)).

¹⁹ TUCKER, M. – *Dreaming with open eyes, the shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/Harper San Francisco, 1992.

²⁰ M. Taylor propõe esta interpretação na obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, por revelar uma nova perspectiva anti-Renascentista, num processo alquímico da natureza (cf. TAYLOR, M. R. *Marcel Duchamp, Étant donnés*, p. 191). Mais informação adiante no texto sobre a obra de Duchamp.

²¹ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, Objetos e personagens de uma coleção amazónica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004. Museólogo com o Doutoramento em Antropologia Social pela Universidade de S. Paulo.

As sociedades xamânicas acreditam numa conceção do mundo bipolar: o “mundo das aparências”, ou o “mundo ordinário”, ou o “mundo humano” versus o “mundo das essências” ou das “alteridades extra-humanas”, ou “seres não-humanos”, ou o “outro-mundo”, ou o “mundo dos espíritos”, que são as diversas denominações encontradas na Antropologia, ao longo dos séculos XX e XXI.

determinado pelas “intencionalidades sobrenaturais”²². Na antropologia, como poderemos constatar, existe uma série de “posições” e de leituras do significado terminológico de “espírito” ou “alteridades extra-humanas”, podendo o conceito ser caracterizado por autor e por época ou por cada cultura nativa estudada. Para melhor especificar o que se acaba de descrever:

– “espírito”²³, “espírito-auxiliar”²⁴, entre outros, são termos que se encontram nas diversas interpretações da «Antropologia Moderna»²⁵ da primeira metade do século XX, particularmente na «antropologia estrutural»²⁶ de Claude Lévi-Strauss, por exemplo, mas também noutras áreas científicas, como nos estudos do historiador de Religião Mircea Eliade²⁷. Nas leituras da Antropologia da segunda metade do século XX até aos princípios do século XXI, estes termos ainda persistem em alguns autores, por exemplo, em Michel Perrin²⁸.

– “seres não-humanos”, “seres extra-humanos”, “sobre-humanas” e “as alteridades extra-humanas” são denominações já da «nova antropologia» ou

²² Expressão retirada de A. B. Neto, quando cita “*uma intenção dos apapaatai*” (cf. BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, Objetos e personagens de uma coleção amazônica*, p. 28).

²³ O termo «espírito», segundo Eliade, historiador de Religião, tanto pode ser um “espírito” de um ser humano ou um espírito “morto”, ou de “demónios” e de “espíritos da natureza”. Todavia, Eliade utiliza os termos originais de cada cultura, mas de um modo diferente do atual. Lévi-Strauss interliga os conceitos nativos com o da cultura ocidental, numa leitura estruturalista. Também Michel Perrin, antropólogo contemporâneo, descreve os “espíritos” segundo uma análise antropológica modernista.

²⁴ Um “espírito-auxiliar” é considerado um “espírito” protetor e, por vezes, poderá ter um duplo sentido: o de “espírito animal”, aquele que ajuda o xamã a praticar a sua experiência extática, através do “sonho”, ou o do transe, na medida em que as sociedades nativas que apresentam o “sistema” xamânico acreditam numa conceção bipolar ou dualista do ser humano e do mundo. O xamã é um mediador voluntário desse mundo “bipolar”.

²⁵ O termo «Antropologia Moderna» surge com Schmidt, em 1906, por causa da necessidade de criar novos parâmetros de pesquisa, deixando de ser “evolucionista” para ser “histórica”, tal como argumenta Bernardo Bernardi, através da designação “Escola Histórico-Cultural”, in BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Perspectivas do Homem), pp. 182-183. Nesta linha de pensamento, surgem várias “escolas” – a “escola americana” (Lowie apresenta uma noção antievolucionista; Kroeber apresenta a dicotomia entre o “orgânico”/natureza e o “social”); a “escola francesa” – a sociologia de Emile Durkheim, que apresenta os princípios fundamentais sobre «fatores sociais», e o antropólogo Marcel Mauss, por exemplo –, in BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, pp. 191-194.

²⁶ Segundo Bernardo Bernardi, Claude Lévi-Strauss apresenta um método científico na antropologia, com base de aplicar os princípios estruturais sociocultural da cultura nativa, em que declara as suas teorias estruturalísticas da linguagem, tendo como princípio a ciência semiológica (cf. BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, pp. 217-218).

²⁷ ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Eliade tem uma visão de historiador de Religião, razão pela qual, por vezes, as suas leituras não são aceites em determinados pontos e posições de estudo pelos antropólogos, por exemplo, por Michel Perrin, etnólogo contemporâneo.

²⁸ Michel Perrin, etnólogo, é diretor de Recherche au CNRS, Laboratoire d’Anthropologie Sociel.

«antropologia cognoscitiva» e a «etnociência»²⁹, que se apresentam numa linha de pensamento da Antropologia e da Etnologia atual, especialmente a partir da década de 1960, sendo que os termos nativos são empregues na sua língua original³⁰, de acordo com a sua complexidade de pensamento ontológico xamânico³¹, por exemplo, *apapatai* e *yerupoho*³² têm origem na cultura wauja, segundo o estudo do antropólogo brasileiro Aristóteles Barcelos Neto³³.

O termo «xamânico» está intrinsecamente associado às culturas não-ocidentais, particularmente às culturas nativas, especialmente, às experiências xamânica e extática³⁴. As experiências xamânica e extática não têm apenas uma designação conclusiva, mas sim várias, e há uma projeção dessa mesma “ideia”³⁵ para o mundo das Artes e da Literatura.

Numa das leituras antropológicas³⁶, a experiência xamânica, ou êxtase, é considerada um “meio” de comunicação voluntária com o “invisível”, através do “sonho”, o “sonho acordado”³⁷, e do transe, em que o xamã tem a capacidade de

²⁹ Bernardo Bernardi analisa estas denominações da antropologia e etnologia, por apresentarem um novo método de pesquisa que segue o método estruturalista lévi-straussiano e da linguística moderna, mas não se pode denominar com exatidão de “estruturalista”, na medida em que *os objetivos da nova antropologia são estudar objetivamente a realidade cultural e social, descrevendo-a não tanto pelo modo como pode ser vista e concebida pelo observador etnólogo como pelo modo como é, realmente, caracterizada e vivida pelos seus próprios indivíduos* (cf BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, p. 223).

³⁰ O pensamento antropológico, a partir dos finais do século XX, apresenta também os termos originais no discurso da investigação, mas surge aplicado às duas leituras, a da nossa cultura versus a da cultura nativa. Na atualidade, o discurso é mais complexo e erudito, na medida em que a compreensão da cultura é determinada pela linguística e pela conceção intelectual da mesma.

³¹ O pensamento ontológico nativo é concebido segundo a cultura estudada, no caso da cultura wauja referenciada, o entendimento da alma reflete “um duplo” visual, ou seja, uma multiplicação da alma, definido pelo paradigma da extra-humanidade.

³² Num caso atual no âmbito da Antropologia, em que a investigação emprega os termos utilizados na cultura estudada, daremos o exemplo da cultura wauja, índios da Amazônia, Brasil, em que ambos os termos são denominados para identificar seres sobrenaturais, como os caracterizamos nos dias de hoje, e possuem a capacidade patológica contra os humanos, isto é, são os seres ou os “agentes da doença”.

³³ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, Objetos e personagens de uma coleção amazónica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.

³⁴ Como iremos aprofundar na parte da Antropologia, a experiência xamânica ou o êxtase tem diversas interpretações, consoante a abordagem que lhe é dada.

³⁵ PERRIN, M. – *Le Chamanisme*. 4^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2005. (Que sais-je?)

³⁶ Algo que poderemos verificar mais adiante, através de Michel Perrin ou Lévi-Strauss.

³⁷ O “sonho acordado” de Eliade parte de um cruzamento de várias linhas de pensamento: a primeira deriva do psicanalista R. Desoille, que usa a técnica do “sonho acordado” para tratamento psicanalítico, isto é, os pacientes “imaginam” a ascensão de uma escada ou de uma montanha, de modo a “entrarem”, como se fosse uma “passagem”, ou uma “mutação ontológica”, para exprimirem situações e realidades que enfrentem. Por outras palavras, a “psicologia do sonho acordado” é uma técnica de consciencialização psíquica e espiritual. O segundo autor, Bachelard, apresenta o “sonho acordado” como elevação da alma em movimento. Jung também é uma das suas referências, pelas suas leituras do sonho, que se traduzem no dinamismo do inconsciente coletivo e da experiência atemporal. Eliade relaciona também, segundo uma leitura ontológica, as experiências de meditação no yoga, considerando a experiência utilizada “regenerativa” (in ELIADE, M. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70,

controlar os dois “mundos” simultaneamente, com diversos fins, principalmente, curativos.

O termo «xamânico», na Teoria da Literatura, pode ser considerado uma experiência de unidade “tribal cósmica”³⁸, em que existe igualdade entre os pares, uma consciência da “totalidade”, e em que o ser humano sente a experiência sensorial do corpo e da mente, percepcionando o fluxo que o une ao cosmos³⁹. Já o termo «extático»⁴⁰ caracteriza uma experiência considerada espiritual, que é determinada por um “estado de consciência” invocado pelo próprio ser humano, possuindo o controlo sensorial e espiritual para além do humano e do não-humano, percepcionando e vivenciando o Todo⁴¹.

Há que salientar que esta designação também é considerada incompleta e pode ainda suscitar alguma polémica, pois nem todas as experiências extáticas podem ser xamânicas. Por exemplo, Mircea Eliade⁴², historiador de Religião, considera que no Oriente existem experiências extáticas oriundas de outros processos espirituais, mas não se restringem ao mundo nativo, como acontece na meditação. No entanto, o lamaísmo e o budismo, como argumenta Michel Perrin⁴³, utilizam algumas das práticas na meditação com influência xamânica. Por isso, o termo «xamânico», na Literatura, está intrinsecamente associado à espiritualidade. William Johnson⁴⁴, historiador de Religião contemporâneo, abre uma nova perspetiva deste termo tornando-o mais universal, ao

1989. (Perspectivas do Homem). pp. 102-103). Para mais informação sobre a expressão de “sonho acordado”, ver Parte II, Cap. 1.2.

³⁸ Cf. HUTCHINSON. – *Ecstatic Whitman: Literary shamanism and the crisis of the union*. Columbius: Ohio State University Press, 1986. Professor de Inglês na Universidade de Tennessee, Knoxville.

³⁹ Desenvolvido por Moores e anteriormente por Hutchinson.

⁴⁰ Esta conotação é desenvolvida por D. J. Moores, teórico norte-americano da Literatura Romântica, que possui obra recente sobre esta área: MOORES, D. J. - *Wild Poets Of Ecstasy, an Antology of Ecstatic Verse*. U.S.A.: Pelican Pond, 2011.

D. J. Moores é professor de Inglês, Ph.D., na Kean University, E.U.A., leciona atualmente o Curso de Poesia Extática – “*ecstatic poetry*”, o Romantismo, a Literatura e a Teoria da Crítica Literária’. A sua publicação mais carismática é: MOORES, D. J. – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman. A Transatlantic Bridge*. Supplement 11. Leuven, Paris, Dudley: Peeters, 2006. (Studies in Spirituality).

⁴¹ O Todo é conotado pela literatura e pelo *ecocriticism*, como sendo o Universo, o cosmos e o ser humano, mais precisamente a experiência que contempla o humano e o não-humano.

⁴² ELIADE, M. - *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Foi professor da École Pratique des Hautes Études, em Paris, até à Segunda Guerra Mundial. Em 1957, foi professor do departamento de História das Religiões na Universidade de Chicago, até à sua morte, em 1986. Mircea Eliade foi o autor, para além de Claude Lévi-Strauss, que maior repercussão teve na Teoria das Artes e da Literatura, pelas suas investigações, das quais se destacam as que se debruçaram sobre o “sagrado e o profano”, o “mito”, o “xamanismo” e o “yoga”. Eliade é considerado o pioneiro da investigação do xamanismo, embora antes dele alguns antropólogos tenham estudado esta matéria. Por esta razão, Michel Perrin, antropólogo contemporâneo, critica algumas das posições do seu método quando aplicadas na contemporaneidade.

⁴³ PERRIN, M. – *Le Chamanisme*.

⁴⁴ JOHNSON, W. – *Do Xamanismo à Ciência, uma História da Meditação*. 10.ª edição. S. Paulo: Editora Cultrix, 1995. William Johnson é professor de Estudos Religiosos na Universidade Estadual de San Diego, E.U.A.

estabelecer outras comparações, nomeadamente entre a experiência extática e a dos estados da meditação. Pegando também nos estudos científicos desenvolvidos sobre estas matérias, estabelece uma transposição do termo para a Literatura. Efetivamente, um estudo científico feito nos E.U.A., nos anos 1960, acerca dos “estados alterados da consciência”⁴⁵, foi conclusivo, para as mais recentes leituras no campo académico ocidental, quanto ao facto de as potencialidades psicobiológicas do ser humano não estarem apenas circunscritas à cultura nativa.

Voltando à questão da Crítica Literária, na Literatura anglo-americana, o termo «xamânico»⁴⁶ expressa a espiritualidade do mundo nativo, particularmente, da cultura nativa norte-americana, na medida em que as abordagens teóricas que relacionam a cultura ocidental com o pensamento nativo indígena⁴⁷ se desenvolvem, essencialmente, no meio académico norte-americano. Já no que respeita às Artes Visuais, o termo «xamânico» possui uma leitura mais abrangente, abarcando a leitura aborígine australiana, a do xamanismo siberiano, bem como a das Américas do sul e central, por se caracterizar em teorias das artes oriundas do meio académico Europeu (principalmente britânico⁴⁸, alemão e italiano⁴⁹).

Todavia, esta noção do termo «xamânico» não é linear, na medida em que é usado nos mais diversos enquadramentos teórico-artísticos, remetendo para uma outra leitura voltada para o “líder” ou para o “conhecer”, para além das “fronteiras” sociais, como argumenta Michael Tucker⁵⁰, que conota o termo de “espírito xamânico” de

⁴⁵ Os “estados alterados da consciência” foram estudados com base da Neuropsicologia, sendo Walsh um dos autores mais citados, bem como o escritor Aldous Huxley, nos anos 1960 (cf. VIETBESKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. Köln: Taschen, 2001). Também M. Harner, antropólogo, partiu desta interpretação para as suas leituras e investigação.

⁴⁶ Os autores que estudaram este termo na Literatura Romântica são, por exemplo, Hutchinson, Moores, Killingsworth.

⁴⁷ No livro mais recente sobre esta matéria, Moores considera a “poesia extática” aquela que revela uma experiência extática, que tanto pode ser de “intensidade positiva” ou “negativa”, ou seja, uma experiência que culmina, por um lado, na percepção da “unidade” cósmica, transformando e elevando o ser humano, e, por outro numa imersão corporal e sexual nas profundezas do ser humano (cf. MOORES, D. J., 2011).

⁴⁸ No meio académico britânico, o teórico mais importante é Michael Tucker, “principal Lecture” na Faculty of Art, Design and Humanities, Brighton Polytechnic. Em 1992, foi convidado para a University of Sussex. A sua obra mais carismática: TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*.

⁴⁹ Os teóricos alemães e italianos tem atualmente uma leitura que incide principalmente sobre as novas correntes da *land art* e *art in nature*. Por exemplo, o teórico italiano Vittorio Fagone (crítico e historiador de Arte) e o alemão Dieter Ronte (historiador de Arte e arqueólogo) desenvolvem as suas leituras cruzando-as com a Filosofia, a Ciência e a Antropologia. Ou, então, através de uma leitura “antropológica da Arte”, da qual Carlo Severi é um dos impulsionadores nos anos 1980.

SEVERI, C. – “Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l’anthropologie de l’art”. In *Les Cahiers du Musée National d’Art Modern* (28), 1989, pp. 55-60.

⁵⁰ TUCKER, M., op. cit.

“experiência” ou de “capacidade” do artista dos séculos XIX e XX em revelar-se através do “conhecer”, do “ver”/ “*seer*” ou de uma “consciência” da sociedade e da humanidade, procurando a essência do ser humano, por meio de um descortinar da realidade ou mesmo de uma crítica social. Há que salientar que este autor, Michael Tucker, descreve o que o artista permite através das suas obras: o “sonho acordado”, dando múltiplos exemplos significativos, nomeadamente, em Pollock ou em Van Gogh, em cujas telas o “sonho acordado” surge plasmado através da revelação de um interior “desconhecido” ou “misterioso”⁵¹, as “profundezas do ser humano”: *At the heart of that occasionally risible myth there lies the archetypal, essencial idea of the artist as seer and healer – as shaman.*⁵² Portanto, o artista ou o poeta produz uma “espécie” de transformação da percepção, reconstruindo a emoção do espectador e do leitor. Assim o argumenta Tucker:

*We encounter a splendid example of shamanic spirit in twentieth-century culture: the spirit, that is, which reaches back into prehistory, at the same time that it pushes the materials and imagery of art towards a future untrammelled by any previous notions of what art should look like.*⁵³

O “sonho”, que é uma particularidade da experiência “xamânica”, identifica-se com o “mundo” das Artes e da Literatura, na medida em que o artista e o poeta, nas suas obras, produzem, recorrendo a “imagens sonhadoras”, uma outra dimensão, como podemos observar nas palavras de Tucker: *The twentieth-century art reveals its deepest dimensions – its most compelling ‘calls’ – when approached through the spirit of shamanism, is to suggest that such art play a major role in the development of psyche, and hence of society.*⁵⁴ Estas “imagens sonhadoras”⁵⁵ são uma entrada para a nova “dimensão profunda” da humanidade e da natureza, como afirma Gaston Bachelard: *Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então nada humano.*⁵⁶

⁵¹ Ibidem, p. 1.

⁵² Idem: “No coração desse ocasional risível mito, reside o arquétipo, a ideia essencial do artista como visionário e curandeiro espiritual – como xamã” [Tradução da autora da tese]

⁵³ Ibidem, p. 9: “Encontramos um exemplo esplêndido do espírito xamânico na cultura do século XX: o espírito, ou seja, que recua à pré-história, ao mesmo tempo que empurra os materiais e o imaginário da arte para um futuro descomplexado de quaisquer noções anteriores sobre o que deveria ser a arte.” [Tradução da autora da tese]

⁵⁴ Ibidem, p. 93: “A arte do século XX revela as suas dimensões mais profundas – os seus ‘chamamentos’ mais significativos – quando abordada através do espírito do xamanismo, sugerindo que tal arte desempenha um papel importante no desenvolvimento da psique e, conseqüentemente, da sociedade.” [Tradução da autora da tese]

⁵⁵ BACHELARD, G. – *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Filósofo e escritor francês, dedicou-se ao estudo filosófico do determinismo e da “poética do devaneio”).

⁵⁶ Ibidem, p. 13.

Esta leitura do termo «xamânico» que o qualifica, nas Artes, como um “visionário” ou um “criador cósmico” que dialoga com o mundo humano e a natureza, ou mesmo a noção do que a arte “possa ser”, está bem patente em Michel Perrin⁵⁷: «*Chamanique*» *servent, ici aussi, à exprimer un idéal et à monter une voie.*⁵⁸

De facto, esta conotação de “visionário” no artista é uma leitura que se estende nas interpretações da poesia. Norma Wilson⁵⁹ considera que o poeta Whitman possui esta experiência “visionária” e que esta é análoga à da cultura tradicional nativa norte-americana: *Lives actively on this earth, as a revolutionary attempting to bring about the ideal earthly existence.*⁶⁰

O espírito xamânico é, portanto, esse espelho do mundo cultural nativo, dado pela experiência de “unidade” com as forças da natureza, e um “visionário” da “psicologia profunda”, equivalente à noção que Jung designa de “inconsciente coletivo”⁶¹. Por isso, certos autores evocam o espírito xamânico como um “ideal”, considerando que o mundo nativo xamânico não se aproxima do mundo ocidental, existindo antes nele, como se fosse uma nostalgia do primeiro “primitivismo”⁶² da Humanidade, do espírito xamânico da Pré-História⁶³, ou do espírito arcaico.

Esta noção de “primitivismo” – ou de outras terminologias equivalentes, tais como “arte primitiva” ou “cultura primitiva” – surge a partir de uma leitura oitocentista e modernista, hoje determinada por uma visão de desagrado, como podemos constatar pelos teóricos contemporâneos Greg Garrard⁶⁴ e Laurence Coupe⁶⁵, por considerarem que o termo «primitivo» nas culturas nativas provém de uma noção concebida a partir de um

⁵⁷ PERRIN, M. – *Le Chamanisme*.

⁵⁸ Ibidem, p. 114: “«Xamânico» serve, aqui também, para expressar um ideal e abrir um caminho.” [Tradução da autora da tese]

⁵⁹ WILSON, N. “Heartbeat: Within the Visionary Tradition”, in GEOFFREY, M. S. (ed.) – *Walt Whitman of Mickle Street*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1996, p. 226. Também em MOORES – *Wild Poets of Ecstasy, an Antology of Ecstatic Verse*, p. 39.

⁶⁰ MOORES – *Wild Poets of Ecstasy, an Antology of Ecstatic Verse*, p. 39. “Vive ativamente nesta terra, como um revolucionário na tentativa de trazer um ideal à existência terrena.” [Tradução da autora da tese]

⁶¹ TUCKER, M. *Dreaming with Open Eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*. O autor, nesta obra, compara o “espírito xamânico” com o pensamento de Jung, na medida em que este último autor estabelece uma análise da “rêve”/sonho com o “primitivo” (cf. JUNG, C. G. – *Métamorfoses de l’âme et ses symboles*, pp. 73-74).

⁶² RUBIN, W. – *Le Primitivisme dans l’Art du 20 siècle, les artistes modernes devant L’art tribal*, vol. 2. Paris: Flammarion, 1991; SEVERI, C., pp. 55-60.

⁶³ Existem vários autores que compararam estes dois mundos, entre os quais, Malpas.

⁶⁴ Em GARRARD, G. (2004, p. 123), o autor cita uma expressão de Crosby – “*ecological imperialism*”.

⁶⁵ Laurence Coupe, já mencionado atrás, é professor (*Senior Lecture*) de Inglês na Manchester Metropolitan University, e leciona o Curso de Teoria Ecológica Literária, com publicações desta área: “*Ecocriticism*” e “*Myth*” (Routledge, 1997); COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008.

pensamento Imperialista⁶⁶, em que existe uma valorização do “civilizado” em detrimento do “primitivo”⁶⁷, de acordo com uma perspectiva económica, mas também cultural, em que há manifestamente uma dicotomia entre o pensamento antropocêntrico⁶⁸ ocidental e uma leitura evolucionista⁶⁹ da História Ocidental. Estas noções pós-modernistas são atualmente muito debatidas, tendo, por sua vez, impulsionado a uma nova leitura dos múltiplos significados dos termos, como iremos aprofundar melhor mais adiante.

Há que salientar que estes termos modernistas foram a base de interpretação antropológica das Artes e da Literatura. Assim sendo, é necessário percorrer o caminho da discussão teórica da terminologia do termo «primitivo» modernista para o termo «nativo» pós-modernista. Os confrontos de pensamento começaram-se a implantar na Teoria, na Crítica Literária e nas Artes nos finais do século XX, para dar resposta ao que seria a própria relação entre os seres humanos de diferentes povos e ao que se “considera” atualmente ser natureza ou “Mundo Natural”⁷⁰.

O termo «primitivo» oitocentista surge a partir de um pensamento do mundo ocidental, que pressupõe uma ordenação de factos e de desenvolvimento, tendo, em certa medida, como premissa a conceção evolucionista⁷¹, ou seja, as culturas nativas, nesta leitura, são consideradas sociedades matriarcais arcaicas de um sistema económico-agrário que historicamente estão associadas aos primórdios da civilização, às “sociedades das grutas” da Pré-História, ao berço da Humanidade. A cultura nativa é, assim, percecionada numa conceção evolutiva da história da Humanidade, em que as culturas ditas “primitivas” representam, na atualidade, o “tempo mítico”, a “origem do sagrado”, ou mesmo uma dimensão “mágica” da “*Great Mother*”, como exaltavam Eliade e

⁶⁶ Greg Garrard, na literatura, estabelece essa relação do “pensamento imperialista” (cf. GARRARD, G., 2004, p. 123).

⁶⁷ COUPE, L – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*.

⁶⁸ Esta leitura também é apresentada no artigo de Kate Soper (cf. SOPER, K., 1995).

⁶⁹ Bernardo Bernardi (cf. BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*) parte da antropologia oitocentista, como Darwin e Lubbock, em que as conceções dominantes correspondem a uma ordenação evolutiva e unilinear, e reflete o problema das origens, da *Ur*, que se torna o conceito-chave de todo o saber científico. Na Antropologia, J. Lubbock (1834-1913) apresenta a origem e o desenvolvimento da religião, Edward Burnett Tylor (1832-1917) analisa o sistema religioso evolutivo, o animismo, como a primordial das religiões; e Van Gennep (1873-1957) estuda principalmente o xamanismo.

⁷⁰ Atualmente, surgiram novos artigos que desenvolveram os seus estudos a partir da noção de “ecossistema”, como se pode percecionar no artigo de Jonathan Bate – “The Ode ‘To Autumn’ as Ecosystem” (cf. COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. pp. 256-261).

⁷¹ As teorias evolucionistas constituem uma leitura da Antropologia do princípio do século XX, em que as sociedades devem necessariamente passar por vários estados, em que o Ser Humano é determinado por uma evolução cultural e intelectual, seguindo a equivalente premissa evolutiva darwiniana. O antropólogo A. Van Gennep, do princípio do século XX, estuda sociedades tradicionais dentro desta linha.

Campbell⁷², dois dos maiores impulsionadores deste pensamento modernistas. Estes termos oitocentistas perduraram na «antropologia moderna», mas não vigoraram com a mesma conceção evolucionista, isto é, cada vez mais evitavam o conceito «sociedades primitivas», substituindo-o por «sociedades simples»⁷³, em certos autores.

Todavia, no pensamento da Teoria das Artes do século XX, os termos «primitivo» ou «primitivismo», «sagrado», «mágico» ou mesmo «mítico» foram geralmente contextualizados nesta linha de pensamento antropológico que permitia invocar a dimensão do “sagrado”, sendo mais tarde designados de *mythopoiesis*, como constatou, no pós-modernismo, Michael Tucker⁷⁴, por considerar que esta noção contribuía para um novo caminho ideológico nas artes ocidentais, na medida em que se estava a perder a dimensão “sagrada”, devido ao pensamento positivista oitocentista, à “cultura ciberurbana” e à “tecno-industrial” contemporâneas.

Esta perspetiva “mítica”, aliada às chamadas culturas “arcaicas”, nas Artes, deu lugar a uma abertura extraordinária ao artista e ao poeta, e até mesmo ao teórico, para preservar a *poiesis* ou a dimensão “mítica criadora” – *mythopoiesis*. Os termos de «sagrado» e «profano» que Mircea Eliade⁷⁵ delineou, ou mesmo de «mágico», «mítico» e «primitivo», foram marcantes para a Teoria das Artes por introduzirem novas leituras artísticas “antropológicas”, ao estabelecerem uma dimensão “ideológica” espiritual. Por isso, houve uma continuidade desta leitura do pensamento modernista para o pós-modernista, como se pode constatar em William Malpas⁷⁶, quando se refere à *land art*, *mythic centre*, por exemplo: *For Eliade, sacred acts create a ‘mythic centre’*.⁷⁷ Em contrapartida, surge uma reformulação da terminologia, em certas leituras pós-

⁷² CAMPBELL, J. (ed.) – *Myths, Dreams and Religions*. Texas: Spring Publications, Dalls Texas, 1988.

⁷³ LIOBERA, José Ramón – *As Sociedades Primitivas*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Livros GT), p. 11

⁷⁴ “*Mythopoeisis*” ou “*Mythopoeic*” são os termos citados por Michael Tucker (cf. TUCKER, M. - *Dreaming with Open Eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, p. 231 (primeiro termo) e p. 318 (segundo termo)). No entanto, existe uma gralha tipográfica: deveria ser “*mythopoiesis*” e “*mythopoeic*”, dado que, na língua Grega, o termo envolvido na sua formação é “*poiesis*”.

⁷⁵ Algumas obras em que se analisam estes conceitos: ELIADE, M. – *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1985. (Perspectivas do Homem); ELIADE, M. – *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Perspectivas do Homem); e ELIADE, M. – *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Perspectivas do Homem).

⁷⁶ MALPAS, W. – *Land Art in the U.K, A complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United Kingdom*. Kent, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2008.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 47: “Para Eliade, os atos sagrados criam um centro ‘mítico’”. [Tradução da autora da tese]

modernistas, como é o caso de “mítico”. Nas Artes e na Literatura, é substituído por *mythopoiesis*⁷⁸, por fundir as as duas concepções – a poética e a mítica.

No pensamento artístico dos anos 1960 e das duas décadas seguintes, os teóricos continuaram a argumentar a existência da leitura de *mythopoiesis* dos artistas contemporâneos perante o pensamento “primitivo”, devido a uma espécie de nostalgia mítica do “tempo perdido” ou a um “caráter mágico do universo”, recordando as leituras do pensamento de Lévi-Strauss⁷⁹, por este se debruçar nesta particular questão da “estrutura do mito” e da “cultura primitiva”, que define numa análise estruturalista, por respeitar a compreensão de uma sociedade que vive em harmonia e entende a vida animal e vegetal e, também, por contextualizar uma sociedade em que o “mito” reflete a estrutura social e cultural, individual e coletiva.

É neste sentido que se tem persistido no discurso teórico das artes pós-modernistas, como acontece em William Malpas⁸⁰, em Suzi Gablik⁸¹, em Lucy Lippard⁸², em William Rubin e em Kirk Varnadoe⁸³, entre muitos outros, que analisam os diversos movimentos conceptuais dos anos 1960, tais como a *land art* e a arte conceptual, partindo do paralelismo da dimensão do “sagrado” ou do “mítico” entre as artes ocidentais e as culturas nativas ou as tribais, relacionando-as também com as culturas da Pré-História.

Por outro lado, Michael Tucker, na sua obra *Dreaming with Open Eyes*⁸⁴, desenvolve esta linha de pensamento da *mythopoiesis* ou da *mythopoietic* de um modo admirável na Arte Moderna e Contemporânea, indo das origens da arte da Pré-História, passando pelos Celtas, até ao Romantismo e ao Simbolismo, relacionando a Filosofia, a Psicanálise, a Teoria da Arte, a História da Arte, a Antropologia e a História das Religiões.

Aliás, o termo «xamânico» permanece ainda associado à cultura nativa contemporânea e à da Pré-História. No entanto, no estudo científico antropológico atual,

⁷⁸ O termo é citado por Tucker (cf. TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, p. 231).

⁷⁹ LÉVI-STRAUSS, C. – “The Environment of Myth”, in COUPE, L. – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 132-134 ou LÉVI-STRAUSS, C. – “La Structure des Mythes”, in LÉVI-STRAUSS, C. – *Anthropologie Structurale*. Paris: Librairie Plon, Pocket, 1958. (Agora) pp. 234-265.

⁸⁰ MALPAS, W. – *Land Art in the U.K.*

⁸¹ GABLIK, S. – *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1986.; e GABLIK, S. – *The Reenchantment of Art*, New York: Thames and Hudson, 1991.

⁸² LIPPARD, L. – *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, NY: Pantheon Books, 1983.

⁸³ VARNEDOE, K. – “Explorations Contemporaines”, in RUBIN, W. (ed.) – *Le Primitivisme dans l’Art du 20 siècle, les artistes modernes devant L’art tribal*, vol. 2. Paris: Flammarion, 1991, pp. 661-686.

⁸⁴ TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*.

temos de ter em conta outras perspetivas que repensam esta teoria. Na Antropologia, Vitebsky⁸⁵ refuta tais comparações por considerá-las muito polémicas, quer seja por elas não poderem ser equiparadas cientificamente, quer seja por estarem separadas por milhares de anos. Por outro lado, já antes André Leroi-Gourhan⁸⁶ argumentara tal posição, a impossibilidade comparativa da cultura da Pré-História com a cultura nativa:

De há trinta anos para cá, a etnologia tem vindo a rejeitar pouco a pouco o aparelho teórico que fazia o primitivo um Europeu mentalmente inacabado e a redescobrir um pensamento coerente, humano, através das manifestações parcelares que serviram de suporte às velhas teorias sobre a mentalidade primitiva.⁸⁷

Há que salientar que o termo “primitivo”, numa das leituras dos finais do século XX e princípios do século XXI, especialmente no meio académico da Antropologia atual e da Teoria da Literatura anglo-americana, é considerado “desajustado” para a respetiva conceção “ecológica”, que é determinada através das culturas nativas e do pensamento do ser humano contemporâneo ocidental. Considerando que as antigas leituras ocidentais tinham como base um pensamento que desvalorizava a cultura nativa em detrimento da ocidental, sendo, por isso, visto como um espelho da época Imperialista e colonial⁸⁸, esta nova noção “ecológica” parte de uma premissa já antes anunciada por Jean-François Lyotard⁸⁹, em 1993, segundo a qual a ecologia não pode ser separada de um modo “arrogante”, não se podendo optar pelo “civilizado” em detrimento do “primitivo”, ou por uma visão economicista da exploração do “Primeiro Mundo” em relação ao “Terceiro Mundo”, defendendo, deste modo, uma outra leitura para o termo, a de “ecologia”/“*oikos*”⁹⁰, partindo da origem grega da palavra ecologia. Isto é, *oikos* significa “casa”, o que também se verifica no estudo das ciências naturais, na ecologia e, por sua vez, na antropologia, a partir dos anos 1960, na medida em que esta última se interessa pelo ambiente /natural, onde se insere o ser humano/cultura⁹¹. Por outras palavras, a ordem

⁸⁵ VITEBSKY, P. – *O Xamã, Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*, Köln: Taschen, 2001.

⁸⁶ LEROI-GOURHAN, A. – *As Religiões da Pré-História, Paleolítico*. Lisboa: Edições 70, 1990. (Perspetivas do Homem).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁸⁸ Greg Garrard e Laurence Coupe refletem este paradigma na Literatura.

⁸⁹ LYOTARD, Jean-Françoise – “Ecology as Discourse of the Secluded”, in COUPE, L. – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 135-138. Este texto de Lyotard é uma parte do original “Oikos”, in LYOTARD, Jean-François *Oikos, Political Writings*. London: UCL Press, 1993.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, pp. 66-73.

estrutural de um sistema da sociedade nativa parte da relação da cultura com o natural, definindo Kroeber⁹² a cultura como «superorgânico» e a natureza como «orgânico».

Devido a esta constatação, torna-se clara a necessidade de criar no meio académico novos pressupostos de leituras, conduzindo a uma outra terminologia: “cultura nativa” ou “cultura tradicional”, em vez de cultura “primitiva” ou “primitivismo”. Embora Michael Tucker, na Teoria das Artes, continue a defender nos anos 1990 uma nova abordagem e leitura para o termo “primitivismo” nas Artes:

*Primitivism is thus an umbrella concept, which may well be as old as human consciousness itself: for the desire to recapture and make new the power of origins can be discerned in the mythic imagination and ritual practice of all traditional cultures.*⁹³

Todavia, a Teoria da Literatura já não participa com a mesma frequência nos estudos críticos literários, na medida em que é marcada por uma visão antropológica e etnológica que refuta as interpretações aqui levantadas sobre as culturas nativas.

Também os termos «mágico», «sagrado» ou «mítico» foram colocados na discussão teórica da Literatura, tendo sido desenvolvidos para além do pensamento das culturas nativas e da Pré-História e reformulados em virtude de toda a espiritualidade em geral.

Contudo, esta “escolha” de terminologia não é tão linear, dado que, na arte contemporânea, os termos presentemente ainda fluem nos discursos dos teóricos, refletindo as suas referências históricas com base no modernismo. No que diz respeito ao termo “magia” ou ao “sonho” na poesia, são percecionados numa outra interpretação de experiência sensorial que sugere o “lugar”/place como algo “sagrado”. Ainda que se trate de uma leitura contemporânea do século XXI, é estudada a partir de uma experiência sensorial espiritual entre o humano e o não-humano⁹⁴. Por outro lado, o termo “mágico” ganha novos contornos que se distanciam desta visão antropológica, isto é, passa para um plano filosófico, para a “aura” da própria obra de arte, como o próprio filósofo Walter

⁹² Kroeber *apud* Bernardo Bernardi (cf. BERNARDI, B. – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, p. 26).

⁹³ TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, p. 4: “Primitivismo é assim uma “conceção abrangente”, que pode muito bem ser tão antiga quanto a consciência humana em si: porque o desejo de recapturar e tornar novo o poder das origens pode ser discernido na imaginação mítica e na prática ritual de todas as culturas tradicionais.” [Tradução da autora da tese]

⁹⁴ Coupe estuda esta linha de pensamento mencionando outros autores com semelhante posição perante a Literatura, nomeadamente, Kate Soper, pelo seu artigo “Naturalized Woman and Feminized Nature”, in COUPE – *The Green Studies Reader*, pp. 139-143.

Benjamin⁹⁵ afirmava. Já o termo “sagrado” é apresentado por alguns teóricos como a possibilidade de se apropriarem de uma dimensão profunda do ser e do Universo. Quanto ao termo «mítico», Roland Barthes⁹⁶ analisou o “mito” no pensamento contemporâneo – *o mito como sistema semiológico*⁹⁷, afastando-o da noção da dimensão espiritual de *mythopoesis*.

Por conseguinte, os termos “primitivo”, “mítico”, “sagrado e “mágico” são reestruturados devido a esta “transformação” do pensamento contemporâneo. O termo “primitivo” acabou por ser abolido em alguns casos na Crítica Literária por ser “insensível”⁹⁸ à cultura nativa contemporânea, razão pela qual, neste estudo, há uma intencionalidade de o não empregar⁹⁹, seguindo o que defendeu Jerome Rothenberg¹⁰⁰, que sustenta esta situação com o intuito de questionar uma melhor aproximação às sociedades tradicionais, exaltando um outro termo: «*ethnopoetic*»¹⁰¹.

Surgem, deste modo, novas preocupações de repensar e reformular os diversos termos e pensamentos, no que respeita à espiritualidade, outrora frequentemente não-questionados, tanto na Literatura quanto nas Artes, sendo agora redefinidos para um novo caminho do pensamento pós-modernista.

Betty e Theodore Roszak deparam-se com a questão de o significado da terminologia se encontrar “descontextualizado” na nova Era:

*On the far side of modernism artists may find they have great deal to 'learn from Lascaux'. This is not a matter of scavenging the 'primitive'. There has been enough of that in the twentieth century. Too often the effort to salvage ancestral images has been animated by domineering consciousness, one that insensitively ransacks or even plunders the tribal cultures.*¹⁰²

⁹⁵ BENJAMIN, W. – “The work of art in the age of Mechanical Reproduction” (1936), in HARRISON, C.; WOOD, P. (eds.) – *Art in Theory 1900-1990, Anthology of Changing Ideas*, pp. 512-520.

⁹⁶ BARTHES, R.- *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Coleção Signos)

⁹⁷ Ibidem, p. 183. Barthes estuda as significações independentes do conteúdo. A mitologia é analisada segundo “*ideias-em-forma*” (Ibidem, p. 184).

⁹⁸ ROTHENBERG *apud* ROSZAK B. e T. (2000). “Deep Form in Art and Nature”, in COUPE, op. cit., p. 224). Neste artigo, os dois autores determinam a importância da reformulação dos termos por estarem desajustados do pós-modernismo. A importância do pensamento das culturas minoritárias e das culturas nativas transforma a visão ocidental na “era atual”.

⁹⁹ Embora ainda seja inevitável não o empregar em determinados contextos, por estar presente em diversos autores.

¹⁰⁰ ROTHENBERG *apud* ROSZAK, in COUPE, op. cit., p. 224.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² ROSZAK, B. e T. – “Deep Form in Art and Nature”, in COUPE, L. (ed). – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, p. 224: “ Em contrapartida, os artistas modernistas podem considerar que têm muito a 'aprender com Lascaux'. Isso não é uma questão de eliminar o 'primitivo'. Tem havido muito disso no século XX. Muitas vezes, proveniente do esforço para salvar imagens ancestrais que têm sido animadas por uma dominadora consciência, sendo que uns esquadrinham de forma insensível ou até mesmo saqueiam as culturas tribais.” [Tradução da autora da tese]

Dennis Taylor, no seu artigo “The need for religious literary criticism”¹⁰³, discute a necessidade de haver uma leitura mais universal, para o que importa debater a dimensão espiritual da Literatura, considerando que:

*For an adequate reading of the religious dimension of literary texts, we need languages that are critical and passionate, ecumenical and committed, detached and catholic.*¹⁰⁴

O termo «místico» é também repensado na Teoria da Literatura, por ser considerado um termo modernista. É associado aos diversos tipos de pensamentos religiosos, quer aos pagãos, quer aos cristãos, mas debatido pelo “ecocriticismo”, por se discutir a visão judaico-cristã perante a cultura nativa. Todavia, este termo persiste na Crítica Literária atual, por ser convencional e sugerir uma possibilidade de leitura espiritual mais abrangente, como o faz N. D. O’Donoghue’s ao aplicar o conceito “imaginação mística”¹⁰⁵.

Para além destas razões, devido à antropologia, certos autores do “ecocriticismo” colocam-no em causa na Crítica Literária em favor de outros termos contemporâneos por ainda estar associado a uma conceção cristã perante a experiência pagã, valorizando a sociedade ocidental em detrimento das culturas nativas, não na perspetiva económica ou cultural, mas sim espiritual. Moores¹⁰⁶, como iremos mencionar adiante, é um bom exemplo dessa postura de que o termo «místico», ainda por ele empregue, é reinterpretado ao nível académico para propor uma nova visão de leitura mais “específica” na conotação do significado da palavra, por exemplo, de “cósmico”, na medida em que não se trata de uma leitura espiritual cristã a subalternizar a nativa, mas sim de uma espiritualidade universal.

«Cósmico» pode ser “contextualizado” tanto na cultura nativa – “cósmico xamânico” (cf. antropólogo A. Barcelos Neto, por exemplo), quanto noutras culturas, da cristã à oriental: taoísmo, hindu, zen e budismo, entre outras. O termo «cósmico», para

¹⁰³ TAYLOR, D. – “The need for religious literary criticism”, in MAHONEY, J. L. (ed.) – *Seeing into the life of things*. New York: Fordham University Press, 1998.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 27: “Para uma leitura adequada da dimensão religiosa de textos literários, precisamos de linguagens que são críticas e apaixonadas, ecuménicas e empenhadas, desprendidas e católicas.” [Tradução da autora da tese]

¹⁰⁵ O’DONOGHUE, N. D. – “Mystical imagination”, in MACKAY, J. (ed.) – *Religious imagination*, Edinburg: Edinburgh University Press, 1986, pp. 186-205.

¹⁰⁶ D. J. Moores, Ph.D., já mencionado atrás (cf. MOORES, D. J. – *Wild Poets Of Ecstasy, an Antology of Ecstatic Verse*. U.S.A.: Pelican Pond, 2011; MOORES, D. J. – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman. A Transatlantic Bridge*. Supplement 11. Leuven, Paris, Dudley: Peeters, 2006 (Studies in Spirituality)).

certos autores¹⁰⁷, é considerado neste sentido universal, não só por abarcar o pensamento espiritual, como também por coexistir no pensamento ecológico pragmático¹⁰⁸ (científico) – o “cósmico” enquanto Universo e Planeta Terra.

Todavia, não só o termo «cósmico» é mais exaltado na atualidade, como também as sociedades nativas são “percecionadas” e “entendidas” numa leitura mais vasta, em que não há uma visão discriminatória, mas antes a conceção “cósmica” nativa, uma expressão fluida de relações e movimento “energético” entre o humano e não-humano.

O termo «espírito ecológico» é considerado de um ponto de vista mais abrangente e, por sua vez, mais atual, na medida em que está associado a uma visão científica e pragmática. Porventura, o discurso “ecológico”¹⁰⁹ está mais difuso, abrangendo, por isso, múltiplas leituras contemporâneas. Por exemplo, na teoria norte-americana, há uma série de ramificações “ecológicas”: *Deep ecology*, *ecofeminism*, *ecophilosophy*, *ecological indian* e *ecocriticism*.

*Deep ecology*¹¹⁰ é um movimento de filósofos, na sua generalidade, embora também com sociólogos, ensaístas, escritores e poetas. Numa vertente académica, defendem radicalmente o ambiente, diferenciando-se dos ambientalistas por separarem os seus princípios de valores humanos e não-humanos de uma esfera filosófica e religiosa.

*Ecofeminism*¹¹¹ constitui um movimento que reavalia a posição da mulher, do mundo e da ecologia perante os valores antropocêntricos ocidentais, refutando a dualidade humanidade versus natureza e desconsiderando a existência de uma mera cadeia alimentar em que o ser humano, hierarquicamente, está no topo, o que designa de “*logic of*

¹⁰⁷ MOORES, D. J. – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman*.

¹⁰⁸ Clare Palmer, no seu artigo “An Overview of Environmental Ethics”, apresenta o paradigma das diversas leituras e interpretações sobre o ambiente, da natureza “holística” até ao Pragmatismo (que é baseado numa moral pluralista) (in LIGHT & ROLSTON – *Environmental Ethics*, 2003, pp. 15-37).

¹⁰⁹ Este termo «ecológico» provém do termo “*ecology*”.

¹¹⁰ Autores mais citados: Arne Naess, pioneiro deste movimento, é *Emeritus Professor of Philosophy* na University of Oslo, Noruega (cf. NAESS, A. – “Self-Realization: Ecological Approach to the Being in the World” (1995), in DRENGSON, A.; INOUE, Y. (eds.) – *The Deep Ecology Movement*, pp. 13-30); Gary Snyder é poeta e ensaísta, professor da University of California, em Davis (cf. SNYDER, G. – “Ecology, Place, and Awakening of compassion” (1995), in DRENGSON, A.; INOUE, Y. (eds.) – *The Deep Ecology Movement*, pp. 237- 241).

Outras antologias: BARNHILL, David Landis; GOTTLIEB, Roger S. – *Deep Ecology and World Religions, New Essays on Sacred Ground*. New York: State University of New York press, Albany, 2001.

¹¹¹ Cf. GARRARD, G. – *Ecocriticism. The New critical Idiom*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010; GAARD, G.; GRUEN, L. – “Ecocriticism: Toward Global Justice and Planetary Health”, in LIGHT, A. & ROLSTON, III H. (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*. USA, UK: Blackwell Publishing, 2003. (Blackwell Philosophy Anthologies), pp. 276-293; WARREN, K. J. & CHENEY, J. – “Ecological Feminism and Ecosystem Ecology”, in LIGHT, A. & ROLSTON III H. (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*, 2003, pp. 294-305.

domination” ou “*master model*”¹¹². O *ecofeminism* debate também os valores androcêntricos, por serem instituídos com as mesmas características da dualidade homem/mulher.

*Ecophilosophy*¹¹³ é um reformular da filosofia considerada *green*, perante novos parâmetros existentes devido à influência das crises ambientais (*environmental*) e ecológicas. Os autores mais citados e estudados nas investigações encetadas por este movimento são Espinosa, Kant, Martin Heidegger, entre muitos outros.

O termo «*ecological indian*»¹¹⁴ é uma leitura contemporânea das sociedades nativas norte-americanas, referente à sua cultura tradicional, sem as intitular de “primitivas”, como no século XIX e XX, ou de “xamânicas”, como nos meados do século XX,. Atualmente, ainda há oscilações dos vários termos, como argumenta Garrard, que os considera pouco satisfatórios, sendo «*native americans*» utilizado num âmbito mais académico, enquanto os nativos norte-americanos preferem o termo tradicional – «*american indians*». Por isso mesmo, também neste estudo há oscilações dos termos, sendo empregue mais usualmente “xamânico” para uma leitura mais ambígua e abrangente, “culturas nativas” ou “sociedades tradicionais” e, por vezes, “culturas indígenas”, mas muito pouco “primitivas”¹¹⁵. Embora este último termo seja empregue com muita frequência no mundo da Arte, no seio da Antropologia, já não é muito comum nos artigos atuais, como constatámos anteriormente.

Como argumentámos no início, o termo «*ecocriticism*» é desenvolvido especialmente por académicos de Estudos Ingleses e de Literatura norte-americana e britânica, que investigam, na poesia e na prosa, a incidência da relação existente entre o ser humano e o ambiente.

O termo «*environmental pragmatism*»¹¹⁶ é utilizado na esfera ambiental e filosófica por apresentar uma discussão ecológica, não-espiritual mas apenas científica,

¹¹² Expressões citadas por Garrard (cf. GARRARD, G. - *Ecocriticism*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010. (the New Critical Idiom.). Garrard analisa as diversas perspectivas atuais, no entanto, os autores que têm esta noção do ser humano perante a natureza pertencem ao movimento *ecofeminist*, por exaltarem particularmente uma “leitura matriarcal” da natureza e do ser humano.

¹¹³ Garrard apresenta-o na sua obra (cf. GARRARD, G. - *Ecocriticism*, 2010).

¹¹⁴ Termo de Greg Garrard (cf. GARRARD, G. - *Ecocriticism*, 2010).

¹¹⁵ Encontramos este termo, ou o de “primitivo”, quando empregue numa perspectiva de um determinado autor, ou quando utilizado numa perspectiva “histórica” de autor.

¹¹⁶ Cf. WESTON, A., in LIGHT, A. & ROLSTON, III H. - *Environmental Ethics*, 2003, pp. 307-318. Neste artigo, o autor analisa a questão do ambiente e do “selvagem”, a partir do poeta William Wordsworth, do escritor Henry Thoreau e dos filósofos Espinosa e Nietzsche, para dar continuidade à sua investigação sobre a importância do mundo “selvagem” na atualidade, argumentando que é muito mais do que um “recurso” futuro a ser explorado. Também MINTEER, B. A. & MANNING, R. E., in LIGHT, A. & ROLSTON III, H. - *Environmental Ethics*, 2003, pp. 319-330). Neste artigo, é desenvolvida a

como não acontece no movimento da ecologia profunda, em que se relaciona a Filosofia com a Ecologia, na religião e na espiritualidade.

Dentro desta perspectiva, “ecológico” pode remeter para *earth*/terra, considerando-se universal por poder abranger os diversos cruzamentos possíveis de leituras do conhecimento. Já não está só o conhecimento antropológico em causa, como no caso do termo «xamânico», que nos remete apenas para as sociedades nativas, mas sim uma visão pluralista do saber entre a Ciência (Física, Ecologia e o Ambiente), as Artes e a Filosofia, inserindo tanto o cósmico como o pragmatismo ecológico. Nesse sentido, o presente estudo apela também ao termo «espírito ecológico».

Por conseguinte, espírito xamânico e espírito ecológico são conotados, neste estudo, de acordo com os artistas, os poetas e escritores por terem em uníssono leituras poéticas e artísticas da arte ocidental e por se debruçarem sobre o “espírito da natureza” ou “espírito do lugar”, ou mesmo “espírito do ser”.

Vejamos o termo «artista xamã». Podemos afirmar que se trata do termo mais complexo da Teoria da Arte ocidental. Esta noção surge por não se encontrar apenas numa designação, mas sim numa “ideia”, como argumenta Michel Perrin¹¹⁷, segundo o qual, na Arte Ocidental, o artista é um “visionário” ou um “líder”. Seguindo esta linha de pensamento antropológico atual, em que é determinada a possibilidade de existir uma *art chamannique*¹¹⁸, o termo «artista xamã» é colocado em discussão teórica na Arte Ocidental.

Tal designação não existe na Antropologia, na medida em que “xamã” não é apenas um artista, pelo que há a considerar que, sendo uma das principais funções do xamã “curar”, qualquer pintura que exista tem uma função “curativa”. Por outro lado, a sua complexidade advém de uma conceção cultural e social, que lhe é atribuída por uma “relação cosmológica” coexistente entre xamã, doença e paciente. Percebemos então historicamente que os termos “nativos” oscilam nas suas múltiplas interpretações científicas consoante a “época” histórica e cultural da sociedade ocidental. No princípio do século XX, o termo «xamã» foi empregue, por exemplo, na Antropologia, por Lévi-Strauss e Boas, na História das Religiões, por Mircea Eliade, ou, na Etnologia, pelo contemporâneo Michel Perrin. Já nos finais do século XX, por exemplo, Aristóteles

importância do ecossistema e a sua energia, reconhecendo serem as relações entre o ser humano e a natureza uma mais-valia, se forem estabelecidos um novo humanismo e democracia entre as diversas partes.

¹¹⁷ PERRIN, M. – *Le Chamanisme*, p. 114.

¹¹⁸ Idem.

Barcelos Neto emprega-o de acordo com a cultura nativa estudada: nos índios wauja, *yakapá* é o xamã visionário-divinatório, que é determinado pela sua atividade particular, dada a existência de uma série de “tipos” de xamãs.

Portanto, o termo “artista xamã” surge a partir da investigação terminológica desenvolvida na Teoria da Arte ocidental, em que a “experiência espiritual” do artista, do poeta ou do escritor é identificada e comparada com a proximidade da experiência do xamã, reconhecendo as suas diferenças culturais e sociais, na medida em que os parâmetros artísticos e estéticos ocidentais não se encontram no pensamento nativo, e vice-versa.

A “experiência espiritual” que é identificada por Georges Hutchinson¹¹⁹, na Teoria da Literatura, na expressão *ecstatic poetry* na poesia romântica, especialmente em Whitman, como argumenta: “*The invitation of the soul often sets the ground for the spiritual adventure*”¹²⁰, é uma nova concepção crítica da poesia que permitiu questionar a *poiesis* e trazê-la para novas leituras críticas da Literatura e até mesmo da própria arte. Hutchinson compara as experiências das duas culturas que parecem não coexistir, mas têm a mesma resposta para “criar” uma “unidade” de grupo e cósmica. É neste sentido que o autor denomina o poeta Whitman de “extático” ou com um papel “xamânico” perante a sociedade. A partir do estudo *Ecstatic Whitman: Literary Shamanism and the Crisis of the Union*¹²¹, de 1986, sobre Whitman, surge uma nova preocupação de estudar na poesia a experiência “extática”, equiparando o poder que o poeta tem em criar ritmos e repetições linguísticas, a que Hutchinson chama “*dizzying gyre*”¹²², e invocando “lugares espirituais” nativos ou criando envolvências de fluidez espiritual que abarcam tanto o ser humano quanto a natureza, tal como afirma Jimmie Killingsworth¹²³ sobre a poesia

¹¹⁹ HUTCHINSON – *Ecstatic Whitman: Literary Shamanism and the Crisis of the Union*, Columbus: Ohio State University Press, 1986. Hutchinson foi o impulsionador destas novas leituras da crítica literária perante a poesia Romântica. Lewis Hyde (*The Gift*) e Byrne Fone também foram relevantes para a continuidade desta postura. Todavia, foi a partir de Hutchinson que surgiram outros autores, por exemplo, Norma Wilson, ou mais recentemente e no meio académico, M. Jimmie Killingsworth (Professor Universitário no Texas A&M University, E.U.A.).

¹²⁰ Ibidem, pp. XV-XVI. “O convite da alma muitas vezes prepara o caminho para a aventura espiritual” [Tradução da autora da tese]

¹²¹ HUTCHINSON, George B. – *Ecstatic Whitman: Literary Shamanism and the Crisis of the Union*. Columbus: Ohio State University Press, 1986.

¹²² Ibidem, p. 71.

¹²³ Jimmie Killingsworth é professor de Inglês na Texas A&M University, E.U.A. (Cf. KILLINGSWORTH, M. J. – “The Growth of “Leaves of Grass”: The Organic Tradition”, in *Whitman Studies e Whitman’s Poetry of Body: Sexuality, politics, and the Text*, U.S.A.: University of North Carolina Press, 1989; KILLINGSWORTH, M. J. – *Walt Whitman and the Earth, A Study in Ecopoetics*. Iowa: The Iowa Whitman series, University of Iowa Press, 2004). É também coautor do livro *Ecospeak: Rhetoric and Environmental Politics in America*.

“whitmaniana”, ou D. J. Moores, que, indo mais além nas suas análises, vê, também na poesia Romântica, uma nova percepção de “unidade” cósmica que é manifestada em “*Wild Poets of Ecstasy*”¹²⁴.

Há que salientar que, nas Artes, surgem leituras que permitem equiparar o artista ao papel do xamã na sociedade nativa. Perrin¹²⁵ defende a existência de uma *art chamanique*, criando um paralelismo entre o artista ocidental e o xamã, de que é exemplo o artista conceptual alemão Joseph Beuys.

Por outro lado, esta “ideia” de existência de um “artista xamã” advém de uma relação conceptual e espiritual entre o mundo das artes e da cultura nativa, isto é, o artista tem uma noção “profunda” da cultura nativa, não a considerando apenas “exótica”, tal como era “vista” por vezes pelos teóricos ocidentais modernistas, mas também *uma relação mais sofisticada e erudita, mais minuciosa e profunda, mais informada, mais respeitada também*¹²⁶, como argumenta o antropólogo contemporâneo José António B. Fernandes Dias.

O termo «artista xamã» culmina, na Teoria da Arte, com Kandinsky e Joseph Beuys, em que cada um tem uma “leitura” muito diferente perante as culturas nativas. Kandinsky tem uma experiência mais poética e “pictórica”, enquanto Beuys se revela através de uma “ação” radical e provocatória, próprio de uma época reivindicativa como a dos anos 1960.

No entanto, é através de uma nova leitura feita pelos teóricos académicos do mundo das Artes que se abre a possibilidade da existência de outras reflexões antropológicas. Peg Weiss¹²⁷, a título de exemplo, estabelece uma outra interpretação da pintura kandinskyana, a partir do próprio estudo científico que Wassily Kandinsky fez na sua viagem de investigação etnológica aos povos da Sibéria. A autora compara o motivo “O cavaleiro de S. Jorge” ou o “cavaleiro azul” com a viagem “extática” do xamã, propondo na sua leitura o termo «artista-xamã»: *The artist/shaman had begun to “shamanize”*.¹²⁸

¹²⁴ MOORES, D. J. – *Wild Poets Of Ecstasy, an Antology of Ecstatic verse*, 2011. Moores, neste livro, na Introdução, estuda e analisa a poesia considerada “extática” e seleciona diversos poetas, desde os gregos até aos românticos, passando pelos nativos norte-americanos, para uma apreciação dessa *poiesis*. De entre os poetas analisados destacam-se Goethe, William Blake, William Wordsworth, Novalis, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e D. H. Lawrence.

¹²⁵ PERRIN, M. – *Le Chamanisme*, 1995, p. 114.

¹²⁶ DIAS, José António B. Fernandes – “Arte Primitiva – Arte Moderna, Encontros e Desencontros”, in *Antropologia Portuguesa*, vol.7, 1989, p. 96.

¹²⁷ WEISS, P. – *Kandinsky and Old Russia, The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 76: «O artista/xamã começou a “xamanisar”.» [Tradução de Maria Consiglieri]

Por fim, deparamo-nos com o termo «*transformer*», que também se qualifica no mundo das Artes pela sua multiplicidade de leituras. É, de igual modo, complexo por estar associado à interpretação da obra de Duchamp, particularmente, a *Étant donnés*.

O termo «*transformer*» é uma conceção do filósofo francês Jean-François Lyotard, proposto na sua publicação *Les TRANSformeurs DUchamp*¹²⁹, de 1977, referente ao estudo crítico da obra *Étant donnés*, demonstrando a complexidade da interpretação da obra de arte que desconstrói a leitura tradicional da geometria Renascentista, para valorizar uma nova perspetiva visual que é atribuída através de uma visão erótica determinada pelo *peepholes*.

Lyotard analisa a obra de Duchamp num novo “prisma”, segundo o qual a projeção do “olhar” através do *peepholes* deforma a perspetiva de quem é observado e de quem é observador. Argumenta que a obra duchampiana é uma visão “mecânica” ótica, em que o objeto de desejo, os “genitais andróginos” do manequim, que é observado pelo espectador através de um “olhar” “*peepholes*”, provoca uma mudança de “observação”: o próprio espectador “transforma-se” no objeto de desejo.

Esta interpretação de Lyotard tem como base a “transformação” que Duchamp cria a partir do espectador e do objeto/obra de arte, de modo a ser o espectador o próprio objeto de desejo e, passando a “olhar” para si mesmo, enquanto observa a obra através do orifício da porta. Esta “viragem copernicana”¹³⁰ de “linhas de projeção geométrica” determina o *transformateur*, cuja conotação é dada pela experiência “mecânica” criada no campo visual do museu.

Esta leitura de Lyotard torna-se um marco crucial para as demais possibilidades de reinterpretções que as obras dos artistas contemporâneos possam ter no “espaço multidimensional” artístico, sendo este, por isso, projetado para a *land art*, mais concretamente, na obra de Alberto Carneiro, razão pela qual Bernardo Pinto de Almeida o intitula de *transformer: Carneiro corresponde mais à noção do transformer do que à do performer, tal como Lyotard as definiu nas suas diferenças*.¹³¹

¹²⁹ TAYLOR, M. R. – *Marcel Duchamp, Étant Donnés*. New Haven, London: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2009.

¹³⁰ Este termo é utilizado por Bertrand Russel numa interpretação que faz de Kant (cf. MARQUES, António – “Notas do Prefácio”, in KANT – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introdução de António Marques. Tradução e Notas de António Marques e Valério Rohden. Lousã: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998, p. 36), também encontrado na tradução de Nicola Abbagnano, na análise de Kant, como “revolução copernicana” (cf. ABBAGNANO, Nicola – *História da Filosofia*. volume VIII, Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 93).

¹³¹ ALMEIDA, B. Pinto de – *Alberto Carneiro, Lições de Coisas*, 2008, p. 71. E também em ALMEIDA, B. P. – *Alberto Carneiro*, Catálogo, 1991. p. 21.

A contribuição do termo «*transformer*» nas Artes deve-se à desconstrução da própria complexidade interpretativa da obra duchampiana, que também foi caracterizada posteriormente na obra beuysiana, pelas múltiplas leituras que pode suscitar, permitindo dar continuidade a este paradigma da “perspetiva multidimensional” na discussão conceptual. Tal como argumenta Michael R. Taylor¹³², em relação à obra de Duchamp:

*Duchamp’s final piece has been decoded, deciphered, and deconstructed by means of alchemy, the Kabala, and other forms of esoteric knowledge, as well as Freudian and Jungian psychology, n-dimensional mathematics and fourth dimension.*¹³³

O que quer dizer que o termo «*transformer*» duchampiano, revelado pela sua característica “*n-dimensional mathematics*”¹³⁴ através do espaço “exterior/a paisagem” e do “cosmos”, que é observado através do orifício, tem continuidade na leitura beuysiana da Arte Contemporânea.

Verificamos, deste modo, que o termo «*transformer*» do artista conceptual alemão Joseph Beuys é uma nova dimensão do conhecimento alquímico pós-moderno, tendo o artista evidenciado a noção da “*transformation*” nas suas “ações”, como também de “*transubstantiation*”:

*I am interested in transformation, transubstantiation. I am looking for the borderlines of the Religious/Spiritual. Making transformations is a movement of alchemy, religion.*¹³⁵

Porventura, a partir desta afirmação, poderemos compreender que o termo «*transformer*» beuysiano é também uma experiência e uma “ideia”, tal como sublinhou:

*I take this form of ancient behaviour as the idea of transformation through concrete process of life, nature and history.*¹³⁶

Portanto, o termo «*transformer*», concretamente neste estudo, tem uma leitura conceptual que cruza as duas interpretações, a duchampiana com a beuysiana, na medida em que os artistas contemporâneos, aqui mencionados, participam numa ativa perceção “multidimensional” daquilo que possa ser o “objeto artístico” e, por sua vez, na

¹³² TAYLOR, M. R. – *Marcel Duchamp, Étant Donnés*, 2009.

¹³³ Ibidem, p. 191: “A última peça de Duchamp tem sido descodificada, decifrada e desconstruída por meio da alquimia, a Cabala e outras formas de conhecimento esotérico, assim como a psicologia freudiana e junguiana, a matemática n-dimensional e a quarta dimensão.” [Tradução da autora da tese]

¹³⁴ Idem. Taylor remete para a psicologia de Jung, por considerar que as múltiplas dimensões não se circunscrevem apenas ao plano da Física e da Matemática, mas também à dimensão da Psicologia profunda e da Alquimia.

¹³⁵ Ibidem, p. 67: “Eu estou interessado na transformação, transubstanciação. Eu procuro as fronteiras do religioso/espiritual. Fazer transformações é um movimento de alquimia, religião.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁶ TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes*, p. 289: “Aproprio-me desta forma de comportamento ancestral como a ideia de transformação através do processo concreto de vida, natureza e história.” [Tradução da autora da tese]

possibilidade de “mudança” no espectador. Posto isto, a transgressão duchampiana tem continuidade na Arte Contemporânea, não se manifestando apenas no erotismo, nem na “perspetiva multidimensional”, mas, sobretudo, no que Michael R. Taylor¹³⁷ constata na obra *Étant donnés*, de Marcel Duchamp, no seu subcapítulo do catálogo: “*An ecological unconscious*”¹³⁸, o que representa um novo paradigma de natureza na História de Arte:

*The world that you enter into through the metaphor of drain would be something darker and unknown, like an ecological unconscious.*¹³⁹

De facto, a presença conceptual beuysiana também é notável pela sua visão antropológica, que permitiu uma outra leitura da relação entre o ser Humano, a cultura e a natureza e, por sua vez, entre a história, o social e o natural. Embora ainda com uma terminologia modernista, as conceções de Joseph Beuys são pós-modernistas, na medida em que apela a uma relação entre o humano e o não-humano, uma “inteligência cósmica”¹⁴⁰.

O termo «*cosmic transformer*» segue esta linha de pensamento desenvolvida por Michael Taylor em relação à obra de Duchamp e também a linha de pensamento pós-modernista levantada por Bernardo Pinto de Almeida em relação à obra de Alberto Carneiro, a partir da leitura que Jean-François Lyotard fez à obra *Étant donnés*:

*Ou seja, o artista é alguém que se dirige à capacidade de pensar e de sentir do espectador através da operação estética, que será um modo de revelação de uma consciência mais profunda do real enquanto espelhamento de uma outra e mais alargada realidade, cósmica.*¹⁴¹

Esta leitura “cósmica”, em que a obra permite uma “transformação”, é também analisada segundo uma outra abordagem literária, a de D. J. Moores, particularmente, na crítica e teoria da poesia Romântica, que reflete um novo “modo” ou uma reinterpretação “linguística” poética – *cosmic mode* – nos poetas Whitman e Wordsworth, por apresentarem na sua *poiesis* esta nova relação do ser humano com a natureza, ou o humano com o não-humano, também presente na Arte Contemporânea.

¹³⁷ TAYLOR, M. R., op. cit., p. 67.

¹³⁸ Ibidem, pp. 205-208.

¹³⁹ Ibidem, p. 208: “O mundo em que entramos através da metáfora do orifício seria algo mais escuro e desconhecido, como um inconsciente ecológico” [Tradução da autora da tese]

¹⁴⁰ Expressão desenvolvida a partir de Durini sobre a leitura de Joseph Beuys: “intelligence of Nature” (cf. DURINI, Lucrezia de Domizio – *Joseph Beuys, Difesa Della Natura. Diary of Seychelles*. Milano: Edizioni Charta, 1996. p. 66).

¹⁴¹ ALMEIDA, B. Pinto de – *Alberto Carneiro, Lições de Coisas*, 2008, p 71.

Em suma, salientámos, nesta secção, uma passagem pelas várias leituras que contribuíram para o entendimento da experiência do espírito xamânico e ecológico, do artista xamã e, por fim, do *transformer*, da noção modernista do “sagrado” à contemporânea *mythopoesis*, chegando a uma noção conceptual e erudita, mas pragmática, segundo a qual é possível estabelecer uma dimensão humano versus não-humano, uma “unidade” entre todas as partes da natureza e do ser humano, designada pelo filósofo francês André Comte-Sponville de “espiritualidade ateia”, na sua obra *L’Esprit de l’athéisme, Introduction à une spiritualité sans Dieu*¹⁴², configurando-se como uma das leituras possíveis para o estabelecimento de novos parâmetros no pensamento do ser humano com a natureza, em que se valoriza a ética e a espiritualidade, mas sem Deus.

¹⁴² COMTE-SPONVILLE, A. – *L’Esprit de l’athéisme, Introduction à une spiritualité sans Dieu*. Paris: Éditions Albin Michel, Livre de Poche, 2006. Filósofo e ensaísta. É membro do Comité Consultif National d’Éthique desde 2008. Outras publicações do mesmo autor: *Valeur et vérité*. Paris: Puf, 1994; *Le Miel et l’absinte: poésie et philosophie chez Lucrèce*. Paris: Herman Éditeurs, Le Livre de Poche, 2008.

1. O processo conceptual enquanto ideia cosmológica

Se a ideia de espírito xamânico, e até mesmo de artista xamã, foi assumida na Arte Contemporânea, especialmente, a partir da década de 1960, há que lembrar o aparecimento da vanguarda conceptual, que defendia, acima de tudo, a ideia e o processo da obra enquanto afirmações do aparecimento de uma nova Era, estabelecendo novos parâmetros e conceitos que impulsionaram a aplicação da noção dinâmica e fluida espaço-temporal – a cosmologia – na Arte¹⁴³.

Nos meados dos anos 1960, a Arte Contemporânea, tanto a americana como a europeia, manifestou-se em diversos movimentos artísticos para os quais o importante verdadeiramente na obra não era a sua aparência física, a sua execução concreta ou material, a forma, mas a ideia, o conceito e a proposição que está subjacente em toda a sua conceção, anunciando na sua abstração, desprovida de artifícios práticos, a reflexão filosófica perante a Arte:

*The mediumistic paradigm was rejected as vanguard artist of the sixties began to look more in the direction of Wittgenstein's "languages games" as a means for restructuring their theories about art-marking.*¹⁴⁴

A Arte é considerada um “processo de conhecimento”. De facto, a ideia é ativa no espaço e não localizada no “ecrã” do quadro, uma vez que a obra sublinha o envolvimento do artista para a destruição das barreiras pré-estabelecidas nos meios expressivos tradicionais, criando no espaço experiências ativas e vívidas, o que estabelece trocas fundamentais entre espectador e artista.

*One may recall such phenomena as body art, performance art, earth art, conceptual art, photo art, narrative art, book art, and anti-art.*¹⁴⁵

¹⁴³ Lucy Lippard, no seu livro *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, é um bom exemplo da análise desta linha de pensamento, comparando e delineando uma nova visão e um novo paradigma que os artistas conceptuais e da *land art* desenvolviam nas suas obras.

¹⁴⁴ MORGAN, Robert C. – *The End of the Art World*. New York: Allworth Press, School of Visual Arts, 1998, p. 14: “O paradigma medionístico foi rejeitado conforme o artista vanguardista dos anos 1960 começou a olhar mais na direção dos “jogos de linguagem” de Wittgenstein como meio para reestruturar as suas teorias sobre a função da Arte.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 17: “Pode-se chamar a tais fenómenos *body art*, arte performativa, *earth art*, arte conceptual, *photo art*, arte narrativa, *book art* e antiarte.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Trata-se de uma atitude de cariz radicalmente ideológico e mesmo utópico. A desmaterialização da obra de arte liberta a ideologia da própria materialidade física da obra, emancipando o artista da escravidão do objeto para a exclusividade do seu pensamento. Assim, esta vaga de artistas do pós-Guerra move-se para um “novo espaço” – o antimuseu, a antigaleria, o antimercado artístico. Segundo Paul Wood¹⁴⁶, a “desmaterialização” do objeto de arte foi uma tendência anunciada pela autora Lucy Lippard e por John Chander, em 1968, na revista *Arts Magazine*, entre muitos artistas contemporâneos, o que permitiu o aparecimento de uma série de registos e de objetos com carácter “obsoleto”. Demarcando-se dos movimentos anteriores, estes autores seguem uma linha mais provocadora, com influências do budismo Zen e das “posições” introduzidas por John Cage.

A necessidade provocada pelo desejo de renovação e, acima de tudo, por oposição a qualquer dogmatismo ou conceito de autoridade, conduziu a uma atitude revolucionária que é expressa por um espírito de revolta contra a ideologia corrente¹⁴⁷, de que é exemplo o formalismo americano de Clement Greenberg¹⁴⁸, o qual defendia uma arte formalista que residia mais nas “questões de gosto”¹⁴⁹ do que em qualquer noção a um nível conceptual da Arte¹⁵⁰. Robert C. Morgan argumenta, no seu livro *The End of the Art World*¹⁵¹, que Greenberg é rejeitado pelos artistas da geração de 60, tanto americanos quanto europeus, especialmente os britânicos, por basear as suas análises em “quality”¹⁵²: *had a strong emotional basis*¹⁵³. De uma forma geral, os artistas contemporâneos manifestaram uma reação adversa à arte formalista por esta não responder às novas exigências culturais e sociais da época em que se encontravam.

¹⁴⁶ WOOD, P. – *Arte conceptual. Movimentos da Arte Contemporânea*, p. 36.

¹⁴⁷ Paul Wood também analisa a questão de as vanguardas conceptuais terem a pretensão de reagir aos movimentos anteriores, embora descreva melhor a posição de Michael Fried, contemporâneo de Greenberg (in WOOD, P. – *Arte conceptual*, pp. 40-41).

¹⁴⁸ Clement Greenberg foi a maior referência da Teoria do Gosto dos anos 1950, por isso o seu pensamento de carácter social teve pouca repercussão na geração seguinte, especialmente por se debruçar sobre o paradigma conceptual da função da Arte.

¹⁴⁹ Esta expressão “questões de gosto” é uma apropriação da designação determinada pelo artista conceptual Kosuth: “*Above all Things Clement Greenberg is the Critic of Taste*” (KOSUTH, Joseph – “Art After Philosophy”, in HARRISON, W. & Paul Wood (eds.) – *Art in Theory, 1900-1990. Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1994. p. 843).

¹⁵⁰ Michael Archer, no seu livro *Art Since 1960*, reflete esta perspetiva de rejeição dos artistas conceptuais, dos minimalistas e da *land art* perante a doutrina de Greenberg (in ARCHER, M. – *Art Since 1960*, p. 111).

¹⁵¹ MORGAN, Robert C., op. cit., p. 14.

¹⁵² *Ibidem*, p. 12.

¹⁵³ *Idem*: “Tinha uma forte base emocional.” [Tradução da autora da tese]

*Most of Greenberg's significant theories made their appearance just prior to the advent of American large-scale abstract painting. The turning point in Greenberg's position as a normative theorist came in the middle sixties. This was the fulcrum between popular art and so-called high art, between kitsch and quality, and between significant theory and solipsism.*¹⁵⁴

Os teóricos formalistas não questionavam a natureza da arte, razão pela qual Lucy Lippard e seus contemporâneos teóricos colocaram em causa as posições de análise desta corrente, por serem consideradas uma exaltação “comercial”¹⁵⁵ do objeto artístico, bem como da sua natureza por as suas leituras aspirarem a “desmaterialização do objeto de arte”¹⁵⁶, o que corresponde a uma leitura que fica muito aquém da compreensão da natureza e da função da arte. Verificamos, deste modo, qual a posição destes artistas contemporâneos. Joseph Kosuth, artista conceptual e teórico norte-americano, critica os artistas formalistas por não acrescentarem nada à linguagem artística e por tornarem a arte acima de tudo “comercial”. Kosuth, no seu ensaio “Art after Philosophy”, desenvolve o paradigma de “arte como ideia”, contra o mecanicismo da técnica e o comercialismo da obra:

*Formalist art (painting and sculpture) is the vanguard of decoration, and, strictly speaking, one could reasonably assert that its art condition is so minimal that for all functional purposes it is not art at all, but pure exercises in aesthetics. Above all things Clement Greenberg is the critic of taste. Behind every one his decisions is an aesthetic judgment, with those judgments reflecting his taste. And what does his taste reflect? The period he grew up in as a critic, the period “real” for him: the fifties.*¹⁵⁷

Para eger uma outra noção que fosse mais abrangente da obra “escultórica” enquanto objeto na tridimensionalidade, numa posição bem marcante contra o formalismo de Greenberg, o artista minimalista Donald Judd, no seu artigo

¹⁵⁴ MORGAN, Robert C., op. cit., p. 11.

“A maior parte das teorias significativas de Greenberg aparecem antes do advento da larga escala da pintura abstrata americana. A viragem na posição de Greenberg como teórico normativo surge no meio da década de 1960. Este foi o ponto fulcral entre arte popular e a chamada grande arte, entre o piroso/decorativismo e a qualidade e entre a teoria significante e o solipsismo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁵ “Hopes that ‘conceptual art’ would be able to avoid the general commercialization, the destructively ‘progressive’ approach of modernism were for he most part unfounded.” (LIPPARD, L. – “Interview with Ursula Meyer and Postface to Six Years”, in HARRISON, W. & WOOD, Paul (eds.) – *Art in Theory, 1900-1990*, 1994, pp. 893-896).

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 895.

¹⁵⁷ KOSUTH, Joseph – “Art after Philosophy”, in HARRISON, W. & WOOD, Paul (eds.) – *Art in Theory, 1900-1990*, p. 843: “A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, falando com rigor, podia-se justamente afirmar que a sua condição é tão mínima que, pelos seus objetivos funcionais, não é de todo uma arte, mas puros exercícios de estética. Acima de todas as coisas, Clement Greenberg é o crítico do gosto. Por detrás de cada uma das suas decisões, está um juízo estético, refletindo o seu gosto com estes juízos. E o que é que o seu gosto reflete? O período em que ele amadureceu como crítico, o período “real” para ele: os anos 50.” [Tradução de Maria Consiglieri]

“Complaints” de 1969, rejeita todo o passado histórico tradicional europeu e define a própria arte americana como sendo por si mesma “internacional” e, no seu artigo “Specific Objects”, questiona as noções estanques da pintura e da escultura:

*The new three-dimensional work doesn't constitute a movement, school or style. The common aspects are too general and too little common to define a movement. The differences are greater than the similarities. The similarities are selected from the work; they aren't a movement's first principles or delimiting rules. Three-dimensionality is not as near being simply a container as painting and sculpture have seemed to be, but it tends to that. But now painting and sculpture are less neutral, less containers, more defined, not undeniable and unavoidable. They are particular forms circumscribed after all, producing fairly definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions is an obvious alternative. It opens to anything. Many of the reasons for this use are negative, points against painting and sculpture and since both are common sources, the negative reasons are those nearest common-age. (...) The positive reasons are more particular. Another reason for listing the insufficiencies of painting and sculpture first is that both are familiar and their elements and qualities more easily located.*¹⁵⁸

O formalismo não satisfazia as novas necessidades de uma era traumática do pós-Guerra. A entropia desenvolvida no pensamento científico revela a segunda lei da termodinâmica que é a degradação constante e irreversível da energia de qualquer sistema, a degradação que traduz um estado de desordem em contínuo crescimento. Desta forma, inicia-se uma nova concepção e uma visão contemporânea em que a natureza é alterada e, muitas vezes, adulterada, quer pela ação humana, por lixeiras e outras formas de intervenção humana, quer por marcas de erosão e sedimentação inerentes à própria natureza. Esta visão de abismo reflete-se na paisagem como um lugar de constante metamorfose. Robert Smithson, da *land art*, destaca-se por

¹⁵⁸ JUDD, D. – “Specific Objects”, in HARRISON, W. & WOOD, Paul (eds.) – *Art in Theory, 1900-1990*, pp. 809-810: “O novo trabalho tridimensional não constitui um movimento, escola ou estilo. Os aspetos comuns são demasiado gerais e comuns para definir um movimento. As diferenças são maiores do que as semelhanças. As semelhanças são selecionadas do trabalho; não são os primeiros princípios de um movimento ou leis limitadoras. A tridimensionalidade está longe de ser um simples recetáculo como parecem ter sido a pintura e a escultura, mas tende para isso. Mas, agora, a pintura e a escultura são menos neutras, menos recetáculos, mais definidas, não-incontestáveis e inevitáveis. São formas particulares circunscritas, produzindo qualidades definidas. Muita da motivação do novo trabalho é conseguir clarificar estas formas. O uso das três dimensões é uma alternativa óbvia. Abre para qualquer coisa. Muitas das razões para este uso são negativas, apontam contra a pintura e a escultura, e, como ambas têm origens comuns, as razões negativas são as que mais se aproximam. (...) As razões positivas são mais particulares. Outra razão para catalogar as insuficiências da pintura e da escultura é que ambas são familiares e os seus elementos e qualidades mais facilmente localizáveis.” [Tradução de Maria Consiglieri]

considerar a natureza associada ao desejo do desastre e ao desejo do espetáculo¹⁵⁹, que fazem parte de uma necessidade intrínseca humana. Todo o seu trabalho está já destruído desde o começo¹⁶⁰: é um processo lento de destruição, em que a própria catástrofe aparece súbita e lentamente¹⁶¹. A catástrofe vai para além da dimensão natural da natureza: é o próprio reflexo do seu produto artístico:

*Each landscape, whether calm and peaceful or not, hides the substrata of a disaster. Deeper down than the ruins of concentration camps, there are terrifying worlds, worlds even more lacking in sense. The geological hells still remain to be discovered. If the history of art is a nightmare, what then is natural history?*¹⁶²

A rutura com a tradição percecional do formalismo dá-se na Europa, principalmente, na Grã-Bretanha e na Alemanha. Na Grã-Bretanha, as raízes da Arte conceptual, tal como argumenta Rosetta Brooks¹⁶³, partiram da Cosmologia contemporânea, da visão antropológica de Antonin Artaud, do trauma do Holocausto dado na *antiarte* do teatro de Samuel Beckett, bem como da necessidade de revolução e de liberdade de Albert Camus. Esta nova vertente artística possui um olhar apocalíptico de um mundo em transformação, considerando a manifestação política um ritual sacrificial e a palavra impressa um modo de comunicação das suas ideias apocalípticas cosmológicas. Esta ideia apocalíptica da arte fez incorporar o sentir do próprio desastre, que se alastrou na cultura ocidental contemporânea do pós-Guerra. A “destruição da arte” representa a visão do mundo como um abismo, passando a ser frequente a utilização do termo “desmaterialização”¹⁶⁴ da obra de arte, em que a desintegração da matéria da arte

¹⁵⁹ Esta noção foi desenvolvida por Guy Debord, no seu livro *A Sociedade do Espectáculo*, que teve um forte impacto nas artes contemporâneas, in DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012.

¹⁶⁰ É neste sentido que estes artistas, particularmente, Robert Smithson, exaltam também o pessimismo de Artaud e de Samuel Beckett.

¹⁶¹ Esta ideia de “catástrofe” na natureza de Robert Smithson é resultado da influência do filósofo pré-romântico Edmund Burke.

¹⁶² FAGONE, Vittorio – “Art in Nature. A Different Creative Perspective on the Threshold of 21st Century”, in FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996. p. 18. “Cada paisagem, quão calma e pacífica ou não, esconde o substrato do desastre. Pior do que as ruínas dos campos de concentração, há mundos terríveis, mundos mais ilógicos. Os infernos geológicos ainda estão para ser descobertos. Se a história da arte é um pesadelo, então o que é a história natural?” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶³ BROOKS, R. – “Uma Arte de Recusa”, in Catálogo: *Live in your Head*, pp. 32-33. Estes autores foram citados nos artistas conceptuais, nomeadamente, Joseph Beuys.

¹⁶⁴ A visão desta época da “desmaterialização” da obra de arte foi muito discutida por, por exemplo, Michael Archer, no seu texto “Fora do Estúdio”, em que debate esta questão da Arte conceptual (in ARCHER, M. – “Fora do Estúdio”, in Catálogo: *Live in your Head*, pp. 24-30). Também o faz no seu livro *Art Since 1960*, particularmente, no segundo capítulo: “The Expanded Field”, pp. 61-108, começando por analisar a questão a partir do artigo de Lucy Lippard, “Six Years: The Desmaterialisation of the art object” (de 1966 a 1972).

tradicional se tornou uma mais-valia para a transformação de todo o processo artístico e, ao mesmo tempo, um ataque estético e filosófico à pintura e à escultura tradicionais como objetos comercializáveis.

Segundo Rosetta Brooks, na Grã-Bretanha, John Latham¹⁶⁵, Gustav Metzger¹⁶⁶ e David Medalla¹⁶⁷ foram as *raízes existenciais da Arte Conceptual*¹⁶⁸, os verdadeiros pioneiros britânicos de uma nova visão perante a Arte, através do existencialismo europeu e da Cosmologia, contudo, por uma razão ignota, quase foram apagados da História da Arte¹⁶⁹, e mesmo enterrados no final dos anos 1960. Latham e Metzger dedicavam-se à destruição da obra de arte, sendo o espaço aberto considerado como o não-espaço do desastre. Maurice Blanchot¹⁷⁰ projetava o espaço para o “espaço de esquecimento”, enquanto Latham o considerava o “mundo-como-evento”.

A posição revolucionária de Latham levou a uma nova noção existencial ou cosmológica do tempo e, principalmente, a um repensar das realidades políticas emergentes na arte e nas instituições, em muito pelo facto de ter lecionado na St. Martin's School of Art, em 1966-67. Foi, provavelmente, o professor que teve maior impacto na geração de 60. Além de exaltar uma nova teoria contra o formalismo americano de Clement Greenberg, tinha um olhar apocalíptico sobre o mundo, na esteira de Antonin Artaud, de Samuel Beckett e de Albert Camus. Mas Latham acabou por ser demitido da escola londrina St. Martin's, tendo até os próprios alunos recusado admitir a sua influência, o que é na verdade um “fenómeno muito estranho”¹⁷¹. Mas, mesmo contra vontade, as suas teorias não deixaram de ter eco nos seus alunos e noutros artistas que não foram seus alunos, nas gerações seguintes:

¹⁶⁵ LATHAM, John (1921, Rodésia). Artista, lecionou em St. Martin's School of Art, 1966-67; foi um dos fundadores do APG, Artist Placement Group; em 1968, organizou o *Industrial Negative Symposium* no Mermaid Theatre com o APG e, a partir de 1969, foi presidente do painel de artistas.

¹⁶⁶ METZGER, Gustave (1926, Nuremberga), Artista, foi para Inglaterra como refugiado em 1939 e estudou em algumas escolas de Arte britânicas.

¹⁶⁷ MEDALLA, David (1942, Manila). Artista, chegou a Londres em 1960, tendo antes estudado nas Universidades das Filipinas, Columbia e Nova Iorque. Em 1964, criou o Centre For Advance Creative Study, que viria a chamar-se mais tarde Signals Gallery, em Londres. No seu trabalho, intitulado *Propulsões Cósmicas*, concebe uma visão microcósmica das sementes para os “eventos” macrocósmicos. Ao longo do seu trabalho, teve especial influência de poetas, atores, músicos e bailarinos, sendo dois dos poetas citados Whitman e Rimbaud. O Romantismo teve uma importância marcante no seu trabalho.

¹⁶⁸ BROOKS, R. – “Uma Arte de Recusa”, in *Live in your Head*, p. 32.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Maurice Blanchot é citada por Rosetta Brooks, in BROOKS, R. – “Uma Arte de Recusa”, in *Live in your Head*, p. 33.

¹⁷¹ “Os seus alunos recusaram-se a admitir a influência do antigo professor” (BROOKS, R. – “Uma Arte de Recusa”, in *Live in your Head*, p. 32).

*O seu legado consistiu na concepção da obra de arte numa dimensão não espacial mas temporal. Pelo menos isto os alunos aprenderam consigo.*¹⁷²

A sua saída da instituição foi provocada pelos diversos comícios e ocupações contestatários dirigidos especialmente aos alunos. A última gota com maior repercussão e que foi considerada uma provocação para Instituição foi a metáfora ativista de Latham: terá pedido aos alunos que escolhessem uma página do livro *Arte e Cultura* de Greenberg, para mastigarem e cuspirem o resultado num recipiente onde misturou químicos que o destilaram. Quando a biblioteca lhe pediu a restituição do livro, entregou-o num tubo de ensaio com álcool:

*Assim, quando John Latham pediu a alguns dos seus alunos que digerissem o famoso livro de Clement Greenberg – *Art and Culture* – não lhes estava a pedir que digerissem o seu conteúdo, mas que, pelo contrário, o cuspissem.*¹⁷³

Assim, a Arte Contemporânea “herdou um ícone”¹⁷⁴ conceptual artístico, a obra conceptual *Arte e Cultura*, de 1966,¹⁷⁵ em formato de “pasta duchampiana”, constituída por um exemplar do livro, tubos de ensaio, químicos e pela carta de demissão, está atualmente na coleção no The Museum of Modern Art em Nova Iorque, onde foi exposta em 2000.

Latham, Metzger e Medalla tinham preocupações semelhantes, quer pela procura de leveza, dos acontecimentos e do trabalho transitório, quer pelo seu carácter negativo perante a sociedade e uma dimensão cosmológica.

O mundo de Metzger *é um mundo de extinção e catástrofe...*¹⁷⁶ Preocupava-se com o problema da florestação, sendo uma das suas obras constituída por recortes de notícias, com jornais assemelhando-se a árvores, de modo a que a galeria nos faça lembrar um estado apocalíptico. Já Medalla tinha uma ambição mais cosmológica com um enorme carácter político e quase utópico, dado serem as suas obras quase impossíveis de executar:

¹⁷² BROOKS, R., op. cit., p. 33.

¹⁷³ Embora esta expressão possa ser criticada pelo seu radicalismo, demonstra o choque entre duas manifestações artísticas, a dos formalistas, dos anos 1950, e a dos conceptuais, dos anos 1960.

¹⁷⁴ Paul Wood designa-o como “um ícone conceptual” (in WOOD, P. – *Arte conceptual. Movimentos da Arte Contemporânea*, p. 33), estudando a importância de Latham na Arte Conceptual confrontando a sua rejeição com Greenberg.

¹⁷⁵ O episódio deu origem a esta obra, através da junção do título da obra de Greenberg que motivou o episódio e do ano em que este ocorreu.

¹⁷⁶ WOOD, P. – *Arte conceptual. Movimentos da Arte Contemporânea*. Barcelona: Editorial Presença, 2002, p. 33.

*Para Medalla, a obra de arte era uma oportunidade para comunicar e não uma oportunidade para cair no silêncio reverencial.*¹⁷⁷

*O seu projeto de ceifar anéis concêntricos em volta de um vulcão extinto antecedeu a land art americana e a britânica em quase uma década.*¹⁷⁸

As ideias cosmológicas pós-apocalípticas e a visão do mundo como abismo, aliado à necessidade de comunicação e de intervenção com o público, tal como em Latham e Metzger, seguiram o pensamento conceptual do artista alemão Joseph Beuys¹⁷⁹. Este artista partiu de um olhar apocalíptico de um mundo em transformação, mas não apenas como forma de dar continuidade à recusa dos artistas modernistas dadaístas, particularmente Marcel Duchamp¹⁸⁰, de quem inicialmente era considerado o principal herdeiro, ainda que, em 1964, tenha evocado uma reação contra o “silêncio duchampiano” plasmado na obra de Duchamp, *Roue de Bicyclette* de 1913 (cf. Imagem da esquerda, nota 183), ao realizar uma ação nos estúdios da televisão, *O silêncio de Marcel Duchamp está desvalorizado* (cf. Imagem da direita, nota 183).

O “silêncio duchampiano” poderia ser encarado como uma reação ao modernismo, o que suscitava ao artista alemão uma questão: “o silêncio seria sempre o silêncio”¹⁸¹. Como tal, teve a necessidade de o estilhaçar, por considerá-lo estéril e por resistir numa permanente “ação verbal”, criando, efetivamente, uma arte “metadiscursiva”¹⁸², uma forma escultórica performativa.

¹⁷⁷ BROOKS, R., op. cit., p. 34.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Joseph Beuys foi pioneiro na exaltação do artista conceptual como o próprio “artista xamã”, sendo as suas influências múltiplas e provenientes de uma rede de linhas complexas de conhecimentos, porque faz convergir o pensamento nativo com o pensamento erudito ocidental. Sendo um artista erudito com formação em Filosofia, foi buscar para as suas teorias artísticas a filosofia romântica, presente em Schiller e Goethe, no poeta romântico Novalis e no filósofo e escritor pré-romântico Jean-Jacques Rousseau, entre outros. Também o pintor Friedrich e o antroposófico Rudolf Steiner foram muito citados. Embora esta teoria refute esta posição, o artista Marcel Duchamp foi também a principal influência para o surgimento da arte conceptual e erudita.

¹⁸⁰ Marcel Duchamp (1887-1968) contribuiu para a revolução na arte ocidental e também para o pensamento conceptual artístico contemporâneo. A sua obra de arte reivindica um discurso tautológico na Arte e questiona o papel da sua função através da linguagem conceptual entre o objeto artístico e o conceito, criando, assim, os *ready-mades* e as suas intervenções espaciais. Algumas das suas obras mais carismáticas são *A Fonte*, *Ar de Paris* e *Étant Donnés*.

¹⁸¹ Esta expressão é de Júlio do Carmo Gomes, “Introdução: Beuys, Homem-Arena”, p. 11 (in BEUYS, J. – *Cada Homem um Artista*, pp. 7-56).

¹⁸² Júlio do Carmo Gomes refere-se a uma “instalação verbal”, como professor e pensador itinerante: “Beuys ao contraponto do silêncio: nunca parar de falar.” (in BEUYS, “Homem-Arena”, p. 21 (in BEUYS, J. – *Cada Homem um Artista*, pp. 7-56).



183

Beuys considera a Arte um modo ativo político e social de educação, a transformação individual e coletiva, expandindo até às últimas consequências o interagir com o público, ambicionando a utopia social – “*Free Democratic Socialism*”¹⁸⁴.

*Man really is not free in many respects: He is dependent on his social circumstances, but he is free in his thinking, and here is the point of original of sculpture.*¹⁸⁵

Esta geração foi marcada por uma época caracterizada pela “horizontalidade”, pela desmaterialização da obra de arte e por uma nova concepção temporal, em que o ser humano vive refletindo a angústia, o vazio e uma concepção pessimista perante a sociedade ocidental. Há que salientar que as suas obras exaltavam principalmente o processo e a “ideia”, por exaltarem a conceptualidade artística pelas suas múltiplas referências herdadas do pensamento ocidental, desde as percepções e “experiências” apocalípticas Românticas, as de Edmundo Burke e as de Nietzsche, por exemplo, às ciências naturais e aos pensadores “cósmicos” ou *green*¹⁸⁶.

¹⁸³ *Roue de Bicyclette*, de Marcel Duchamp, 1913, in <http://www.alissongebrimkrasota.blogspot.com/>;

O silêncio de Marcel Duchamp está desvalorizado, 1964, in <http://www.e-flux.com/journal/view/37>.

¹⁸⁴ BEUYS, J. – “I am Searching for Field Character”, in HARRISON, C.; WOOD, P. (eds.) – *Art in Theory 1900-1990*, p. 903.

¹⁸⁵ BELLMAN, David – *Beuys' 'Social Sculpture' in Historical Perspective*, pp. 185-194: “O homem, em muitos aspetos, não é livre: Ele é dependente das suas circunstâncias sociais, mas ele é livre do seu pensamento e este é o ponto de origem da escultura.”

¹⁸⁶ Este termo está contextualizado na arte contemporânea. Os movimentos da *land art* e *earthworks* estabeleceram este paradigma de uma concepção cósmica que tanto era de uma herança apocalíptica como de uma concepção nativa, isto é, também “naturalista”, ou melhor, cíclica. Porém, Beuys intitulava-se de “*green*”, ou de “*greening of art*”, como argumenta John Beardsley, no seu livro *Earthworks and Beyond*. Por outro lado, Jeffrey Kastner e Brian Wallis, no seu livro *Land and Environmental Art*, também analisam semelhante posição, esta perspectiva “ecológica” nas artes contemporâneas.

A geração seguinte orientou-se para uma outra visão da cosmologia, a fim de que fosse possível ao ser humano reencontrar a “harmonia e o equilíbrio”, numa dimensão temporal construtiva, a que Vittorio Fagone designou de *alliance*¹⁸⁷ entre a obra de arte e a natureza. Os artistas precisavam, para ultrapassar uma vida de angústia, a crise estabelecida no pensamento ocidental e a morte da arte, de procurar respostas, não propriamente na espiritualidade cristã, como o fizera Kierkegaard através da religião – ultrapassar a angústia pela fé –, mas antes, por meio de um sentido lato, tanto associado a outras manifestações e pensamentos de culturas não-ocidentais – desde a filosofia tradicional oriental: hinduísmo, budismo, taoísmo, zen, às culturas nativas –, quanto ligado a uma nova concepção de natureza de “espiritualidade ateia”¹⁸⁸ ou pragmática, tendo partido de uma perspectiva segundo a tradição positivista, em que o ser humano é uma extensão da natureza e procura a essência da “pura energia”.

¹⁸⁷ FAGONE, V. – “Art in Nature. A Difference Creative Perspective on the Threshold of 21st Century”, in FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*, p. 20.

Fagone, crítico italiano, estabelece a diferença entre os artistas dos anos 1960, da *land art* e *earthworks*, e os artistas dos anos 1980, da *art in nature*, considerando estes últimos “artistas antropólogos” com uma percepção construtiva e otimista perante a natureza e a Humanidade, numa reinterpretação da experiência e da concepção nativa, de mesmo modo que os românticos transcendentalistas norte-americanos o fizeram.

¹⁸⁸ Designação do filósofo contemporâneo francês André Comte-Sponville (in COMTE-SPONVILLE, André – *L'Esprit de l'athéisme, Introduction à une spiritualité sans Dieu*. Paris: Éditions Albin Michel, Le Livre de Poche, 2009).

2. A arte como ideologia

Os artistas contemporâneos necessitam, para o seu novo papel, de uma postura mais ativista, como argumentou Tucker, segundo o qual os artistas permitem aos espectadores “o sonhar acordado”, mas também ir mais além, sendo “artistas xamãs” e “*transformers*” conceituais, porque despertam a consciência coletiva, com fins utópicos de mudança. O artista é um ser “visionário” e multifacetado, na medida em que cria vários tipos de linguagens, que se manifestam de modos muito diferentes consoante a linguagem plástica de cada um. As variantes artísticas contemporâneas foram determinadas de acordo com as preocupações estéticas e conceituais específicas de cada artista, ora através de uma análise psicanalítica do ser humano, tanto na sexualidade como na identidade, ora através de um ativismo político e social, mas sobretudo partindo de um ativismo ecológico contra a nova era cibernética e tecnológica.

O artista contemporâneo procura no xamã a figura multifacetada e intelectual que ele tem na comunidade, tal como os antropólogos o entendem: *They learned to see shamans as artists, actors, intellectuals, and people with an interest in knowledge*¹⁸⁹ e a sua integração harmoniosa com a natureza e o Universo, em que o próprio ser humano é uma extensão da natureza, tendo um papel ativo de transformação social e de equilíbrio ecológico. A ideia de que o artista recorre ao xamanismo para desenvolver uma nova postura perante a Arte estabeleceu uma redescoberta da própria origem cultural ocidental. O interesse nasce das características multifacetadas do xamã – conselheiro político, médico, poeta, músico, cantor, artista, ou visionário, entre outros – para poder realizar as suas diversas funções. O xamanismo reflete a complexidade que o xamã representa na sua comunidade, como líder político, espiritual, social, humano e cósmico. Por outro lado, as influências intelectuais artísticas advêm também da procura da relação “cósmica” que as culturas nativas têm com o “local-natural” ou “selvagem”, a natureza, em que o mapa natural geográfico também faz parte da cultura e da história de um povo.

O “artista xamã” pretende ser um “líder visionário” que transforma a comunidade através de ações éticas, estéticas e artísticas de foro político, social, humanista e

¹⁸⁹ NARBY, J.; HUXLEY, F. – *Shamans Through Time*. 500 years on the path to knowledge. London: Thames & Hudson, 2001, p. 184: “Eles aprenderam a ver os xamãs como artistas, atores, intelectuais e pessoas interessadas no conhecimento.” [Tradução de Maria Consiglieri]. “Eles” corresponde, neste caso, aos antropólogos; no entanto, os artistas contemporâneos também tiveram semelhante viragem conceptual, especialmente, através das leituras de Lévi-Strauss, por exemplo, Robert Smithson e Joseph Beuys.

ecológico, como Michael Tucker defende: “*Essential idea of the artist as seer and healer – as shaman*”¹⁹⁰. A arte e a vida entrelaçam-se de tal modo que não há separação, como exaltou Ernesto de Sousa, ao constatar, na vanguarda portuguesa dos anos 1960 e 1970: *Aqui a posição do artista aproxima-se de uma posição antropológica: recolocar o homem no todo é ter consciência daquilo que lhe está ligado pelo baixo, como daquilo que lhe está ligado pelo alto.*¹⁹¹

O “artista xamã”, ou “artista antropológico” enquanto “*transformer*”, é um artista que se designa pelo seu “espírito xamânico”, na medida em que tem uma visão antropológica do mundo e do Universo e abarca a “essência” do ser humano e da natureza, possuindo uma visão de “espírito da natureza” ou de experiência “multidimensional” cósmica. No entanto, este artista é munido também de uma visão erudita, que tanto pode estar enraizada conceptualmente nas culturas nativas ou orientais, como pode também, por vezes, provir de uma experiência pragmática e científica da natureza e do Universo.

Esta descoberta do conhecimento da linguagem cósmica dará lugar a outros artistas que são considerados, nesta leitura, “*cosmic transformers*”, pela presença de uma convergência da noção de “lugar”, entre uma leitura pragmática científica, a partir do mapa natural geográfico, e o que se caracteriza de pensamento antropológico contemporâneo.

Neste caminho ético “ideológico”, o artista contemporâneo com um “espírito xamânico e ecológico” procura na história cultural ocidental determinados pensadores, poetas e artistas com semelhantes preocupações cosmológicas – apresentadas como sendo de cariz romântico radical pelas suas características inovadoras e políticas –, tais como, os transcendentalistas norte-americanos, Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson e Walt Whitman, ou os europeus, pela nova visão de Jean-Jacques Rousseau e William Wordsworth.

O artista contemporâneo também manifesta interesse por outros autores que rumaram ao encontro das suas “ideias” cósmicas e revolucionárias com o intuito da sua transformação social ou de um abrir da “consciência”, tornando, assim, possível a ação política como meio reivindicativo e, de certo modo também, um querer ultrapassar um

¹⁹⁰ TUCKER, Michael – *Dreaming with Open Eyes*, p. 1: “Ideia essencial do artista como visionário e curandeiro espiritual – como xamã”. [Tradução da autora da tese]

¹⁹¹ SOUSA, Ernesto de – “O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys”, in ALVES, Isabel, JUSTO, José Miranda – *Ernesto de Sousa, ser Moderno em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 35.

passado histórico e cultural ocidental “traumático”, o da Segunda Grande Guerra, como o fizeram anteriormente Artaud, Beckett e Camus¹⁹², noutros contextos, num sentido “visionário” da obra de arte, como exaltava Kandinsky, pela necessidade de uma “*viragem espiritual*”¹⁹³, seguindo a premissa de que o artista é um “*servidor de um ideal*”¹⁹⁴.

Esta ideologia e utopia da transformação social que temos vindo a discutir surgem essencialmente nos anos 1960, nos artistas contemporâneos que manifestaram, nas suas obras conceituais, minimalistas e da *land art*, entre muitas outras, um radicalismo social e ecológico, individual e coletivo, ou uma nova visão cosmológica na Arte. Todavia, provêm também de outros fatores essenciais, que são analisados segundo a perspetiva do “amor”¹⁹⁵ pela natureza. O que significa que os artistas desta época recuperaram particularmente o “amor” romântico pela natureza, considerando que, antes de serem um ser social, são um ser cosmológico, porque o seu espírito é feito “da mesma matéria que a natureza”. Relembrem as “ideias” transcendentalistas de Thoreau espelhadas em *Walden* e também, mais tarde, o “amor pela natureza”¹⁹⁶ de Van Gogh, revelado através das suas pinturas e das suas cartas, ou a continuidade da visão “cósmica” de Kandinsky, na sua procura etnológica do xamanismo, além dos artistas contemporâneos que marcaram gerações futuras, nomeadamente, Beuys, que recorre a expressões como “*a lover of language*”¹⁹⁷ e “*inteligência da natureza*”¹⁹⁸ nas suas ações ativistas, *performances* ou “instalações”.

A procura da origem conceptual e erudita ocidental leva o artista a “transformar”, enquadrado numa visão de espírito xamânico e desenvolve novos parâmetros interculturais, em que as culturas são percecionadas numa leitura universal e transversal, desde a ocidental até às nativas. O artista reparte os seus conhecimentos eruditos entre a

¹⁹² Estes autores foram as fontes principais da geração de 60 por as suas “ideias” revelarem uma visão pessimista do um mundo próprio de uma geração marcada pela Segunda Grande Guerra.

¹⁹³ KANDINSKY – *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, 1991, p. 40.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 115.

¹⁹⁵ Esta noção de “amor” pela natureza que foi estudada numa outra perspetiva por Michael Tucker, em Van Gogh, é equiparada à noção de *mythopoeitic* (in TUCKER – *Dreaming with Open Eyes*, pp. 113-114). Na leitura de Moore, o “amor” é designado de *cosmic love*, por poder ser caracterizado de erótico ou de “amor” pelas coisas naturais (in MOORES – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman*, p. 37 e p. 47). Todavia, esta expressão é utilizada por Joseph Beuys quando interliga nas suas fontes a figura de Cristo à de S. Francisco de Assis, numa perspetiva de ser ele próprio o “líder”, ou um “xamã”, numa ação pacifista perante a Guerra, a da Irlanda ou a do Vietnam. Sobre esta última, criou uma *performance*, nos E.U.A., *I Like America and America likes Me*, como crítica política e social.

¹⁹⁶ TUCKER, op. cit., p. 114.

¹⁹⁷ ROSENTHAL, Mark – *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*. London: Menil Collection/Tate Publishings, Tate Modern, 2005, p. 26.

¹⁹⁸ DURINI, L. D. – *Joseph Beuys, Difesa Della Natura*. Milano: Edizioni Charta, 1996. p. 66.

tradição romântica e a cultura nativa, no seu radicalismo anárquico e no seu idealismo revolucionário; entre a necessidade da liberdade da identidade existencialista individual e a necessidade revolucionária social coletiva; e entre a angústia da existência humana coletiva e a “energia” da natureza ou de uma espiritualidade transcendente cosmológica.

Ao estabelecer novos parâmetros entre o artista e o espectador, entre o indivíduo e a coletividade, entre o artista antropológico, que pode ser tanto “artista xamã” como *transformer*, e a comunidade ocidental, o artista cria uma nova visão experimental perante o mundo.

3. O Legado Romântico

Atualmente, os investigadores da Teoria da Literatura britânica e norte-americana têm um novo “olhar” perante a Filosofia, a Poesia e a Literatura da Natureza, procurando uma perspectiva “cósmica” e a “essência ecológica” que se aproximam tanto das novas revoluções científicas, da Teoria Quântica, por exemplo, ou da Ética Ambiental, como da nova visão antropológica do mundo e da conceção cósmica das outras culturas não-ocidentais, nativas e orientais: é um “experimentar” de acordo com os valores étnico-culturais, segundo a premissa de uma experiência de fusão e de “unidade” entre o humano e o não-humano.

O Romantismo é analisado dentro desta nova perspectiva antropológica, que originou a procura do pensamento conceptual xamânico e ecológico na Arte Contemporânea. Todavia, há que salientar que esta interpretação xamânica na poesia, no Romantismo, é, atualmente, pouco comum para certos autores, por constituir uma leitura relativamente recente dentro desta conceção antropológica, particularmente nos artistas e poetas do Romantismo que se debruçaram sobre esta experiência cósmica, agora também definida como xamânica¹⁹⁹ por alguns teóricos.

Por esta razão, nas leituras da Teoria da Literatura Romântica, o termo «cósmico» é um dos mais abrangentes na atualidade. Moores sustenta que o termo permite abarcar as diversas ramificações que surgem na sua investigação literária sobre Whitman e Wordsworth, permitindo-lhe percorrer um caminho desde a tradicional leitura linguística da poesia ao conhecimento da antilinguagem, da antirreligião, do som e do silêncio. Embora utilize o termo «místico» no seu estudo, considera que a sua leitura é um pouco incompleta, enquanto «*cosmic rhetoric*»²⁰⁰ é mais conciso para uma reorientação subversiva do “eu” e da sociedade da atualidade:

What I would like to suggest in particular is that the type of mysticism found in both Wordsworth and Whitman resists classification; there is a certain measure of

¹⁹⁹ Entre os autores que estudaram esta área de conhecimento, encontramos George Hutchinson, M. Jimmie Killingsworth e D. J. Moores. Analisaram a poesia Romântica a partir da experiência de “*ecstasy*”, como já mencionado no princípio desta tese (cf. Cap. I). Betty e Theodore Roszak associam o mundo xamânico ao Romantismo e à Arte Moderna, dando uma nova visão do que se considera a forma de conhecimento nativo no mundo ocidental (cf. ROSZAK, Betty and Theodore – “Deep Form in Art and Nature”, in COUPE, L. (ed). *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 223-226).

²⁰⁰ MOORES, D. J. – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman*, pp. 16-17. Tal como argumenta Moores a partir da sua leitura de Derrida: *Cosmic rhetoric is a form of rebellion* (p. 17). Ou como argumenta no capítulo III: “*rhetoric of unity*” (p. 29).

*indeterminacy in it that prevents one from calling it Taoist, Zen, Sufi, Native American, or shamanic without also being unable to account for certain elements in such a reading.*²⁰¹

Moore defende também que o termo «cósmico» é designado pela consciência da experiência solitária e da unidade total da natureza, ou pela “consciência cósmica”. De facto, este termo é considerado por estas leituras mais universal, por poder abranger as sociedades nativas e as das culturas orientais, como também por permitir abarcar a espiritualidade ocidental cristã e de “outros tipos”²⁰².

No caso do termo «xamânico», no Romantismo, poderemos considerar a leitura de George Hutchinson²⁰³, que reclama a existência desta “experiência” na poesia oitocentista, a qual determina através de uma análise comparativa a partir de Mircea Eliade²⁰⁴. Hutchinson defende que o poeta norte-americano Walt Whitman produz nas suas obras poéticas uma “consciência de unidade de grupo” e de “poder da unidade” da natureza versus ser humano que se assemelha a uma “performance xamânica”. Salientando que estas características exaltadas apelam à função do xamã na sociedade, o poeta é estudado dentro desta possibilidade de relação do ser humano com o Todo, como iremos verificar mais adiante.

Para se compreender melhor esta leitura de pensamento, ela será apresentada dentro de duas linhas espirituais sobre a natureza e o ser humano.

A primeira linha de pensamento, sobre a qual se obtém mais informação no Capítulo Visão Trágica da Natureza e o Sublime, introduz a “ideia” de que o artista é também um “líder” e a “ideia” da possibilidade de enquanto tal permitir novas “experiências” cósmicas, indagando o artista mais pelo caráter da “essência” da natureza, munido do “espírito” dela, do que particularmente pela sua percepção. Esta experiência da natureza compreende a visão trágica e apocalíptica, passando pelo sentimento de Sublime e das visões cosmogónicas até ao “caminhante solitário”, por comportar, esta última, a possibilidade de enaltecimento de um “novo espírito” do

²⁰¹ Ibidem, p. 14: “O que gostaria de sugerir, em particular, é que o tipo de misticismo encontrado em Wordsworth e Whitman resiste a uma classificação; há uma certa medida indeterminada que impede de chamá-los taoísta, Zen, Sufi, nativos norte-americanos, ou xamânico também sendo incapaz de enumerar determinados elementos em tal leitura.” [Tradução da autora da tese]

²⁰² Ibidem, p. 29.

²⁰³ HUTCHINSON, George – *The Ecstatic Whitman. Literary Shamanism and the Crisis of the Union*. Columbus, O.H.: Ohio State University Press, 1986. Hutchinson é um dos pioneiros desta leitura e interpretação “xamânica” ou “extática” na crítica literária, como já salientei na Introdução, Parte I.

²⁰⁴ Eliade é considerado um dos primeiros autores que se debruça sobre esta matéria do xamã. Muitos autores partiram do seu estudo; no entanto, na antropologia atual é criticado e menos valorizado por Michel Perrin, algo que iremos analisar mais adiante, no capítulo dedicado ao conceito xamã, da Parte II.

mundo²⁰⁵. O “caminhante solitário” é, por isso, o exemplo significativo que transparece nas várias leituras encontradas, o que permite um cruzamento de duas reflexões - a “estética” e a “antropológica”: a do sentimento do Sublime para uma “nova cosmologia”, podendo esta última intitular-se de “selvagem”, de “novo mundo”²⁰⁶, ou, ainda, de “ecologia romântica”²⁰⁷. Verifica-se que, no Romantismo, existe uma outra interpretação para o conhecimento científico²⁰⁸ da natureza, que os artistas e escritores procuraram nas suas obras, sendo caracterizado por um “ver” antropológico²⁰⁹ do mundo, em que o ser humano se integra no Universo. Esta interpretação encaminha-nos para uma visão antropológica do artista, revelando uma leitura “cósmica” e *green*²¹⁰, como é designada pelos “ecocriticistas”, ou a designação que para certos autores é mais relevante, a de xamânica.

Portanto, certos autores²¹¹, entre eles M. J. Killingsworth, D. J. Moores e M. Tucker, seguem este “ver” como uma particularidade de uma noção cósmica, que também pode ser lida como “extático”, “xamânico” ou “espírito xamânico”, que dará lugar a outras leituras. Michael Tucker é um dos autores que analisa o “espírito xamânico” na Arte Ocidental. Segundo este autor, o Romantismo é a oportunidade de abertura para uma “nova visão profética”²¹², “visionária”, de “líder”. Esta dimensão espiritual, desenvolvida a partir desta interpretação “antropológica”, cruza-se com as leituras da História e da Teoria da Arte²¹³, segundo as quais a noção da natureza é caracterizada como sendo “holística” ou “mística”, algo que encontramos, por exemplo, na obra de William Turner, pintor inglês, especialmente, por contribuir com

²⁰⁵ É uma adaptação da expressão utilizada por Walt Whitman e Henry David Thoreau – “Novo Mundo”. Atualmente, é uma designação significativa para as teorias da Ética Ambiental contemporâneas norte-americanas.

²⁰⁶ É apresentada por Garrard.

²⁰⁷ Coupe e Garrard são autores que mencionam tais designações. Jonathan Bate tornou popular o conceito «*romantic ecology*» (BATE, J. – “From ‘Red’ to ‘Green’”, in COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 167-172.

²⁰⁸ Na literatura, na poesia e na pintura, as obras são criadas segundo uma base científica: Botânica, dinâmica das nuvens, dos mares, a Geologia, a Biologia e a Psicologia Humana.

²⁰⁹ Este “ver” antropológico é determinado, por exemplo, por M. J. Killingsworth, D. J. Moores e M. Tucker.

²¹⁰ Podemos mencionar que esta designação partiu de Jonathan Bate e que atualmente, entre outros teóricos, Laurence Coupe também continua esta leitura.

²¹¹ Referenciados mais adiante neste estudo no respetivos poetas e filósofos analisados.

²¹² Esta visão “profética do artista”, ou a de o artista ser um visionário, pode comparar-se ao mundo “esotérico xamânico”, que, de forma equiparada, também provoca “visões”. Isto é, os mundos aproximam-se pelas suas características arquétipas visionárias (in TUCKER – *Dreaming with Open Eyes*, pp. 12-13.

²¹³ Esta linha de pensamento é seguida por vários autores, Tucker é o mais carismático na Arte.

uma nova “luz” nas Artes, através da fluidez e do movimento que incute à sua impressão pictórica.

A segunda linha de pensamento surge no Capítulo Cosmologia e Ecologia Romântica, a partir da leitura “naturalista” atribuída a Rousseau pelo teórico Jameson, entre muitos outros autores²¹⁴ que compreenderam a relevância do pensamento antropológico Romântico na Era Contemporânea. Esta linha de pensamento que é desenvolvida especialmente no capítulo acima referido constitui um culminar do pensamento antropológico, tal como Gary Snyder²¹⁵ descreve sobre o discurso “ecológico” de Thoreau. Assim, há que percorrer um “caminho” do pensamento espiritual cosmológico à possível leitura designada “espírito xamânico” ou “extático”, na medida em que existe em determinados aspetos “poéticos” românticos uma reflexão interpretativa na crítica contemporânea, como verificámos nos primeiros autores estudados: Rousseau, por ser um “predecessor” antropológico, segundo Jameson²¹⁶; Goethe, por ser caracterizado de “*wholeness*”, isto é, um artista que “unifica”, segundo Hoffman²¹⁷; e Turner, por ser uma “luz” goethiana, segundo Bockemuhl²¹⁸.

Estes autores românticos são estudados pelas suas características singulares “visionárias” e “revolucionárias” para a sua época. Na atualidade, existem perspetivas que se interessam particularmente por esta noção do artista “visionário” que mergulha nas “profundezas” do ser humano, no “mistério” e, simultaneamente, abarca o cosmos e “consciencializa” o Todo.

Esta leitura teórica que se funde com a uma visão antropológica é mais vincada e afirmativa a partir do estudo e da reflexão da *poiesis* dos norte-americanos Henry D. Thoreau e Ralph W. Emerson, por se terem aproximado das culturas nativas e orientais de forma assumida.

²¹⁴ Como já tinha citado, Jonathan Bate considera-o “*proto-Green thinker*” (cf. BATE, J. *Song of the Earth*, 2000. p. 32).

²¹⁵ Gary Snyder, poeta, ensaísta e professor, na Universidade da Califórnia, em Davis, escreveu vários artigos que refletem o paradigma da ecologia versus cultura nativa, fazendo semelhante análise em relação às culturas orientais. Analisou especialmente os românticos norte-americanos, mas também a arte ocidental (cf. SNYDER, Gary – “Languages Goes two Ways”, in COUPE, L. (ed.). *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 127-131).

²¹⁶ JAMESON, Fredric. – *Valencies of the Dialectic*. New York: Verso Books, 2009.

²¹⁷ HOFFMANN, Nigel – “The Unity of Science and Art, Goethean Phenomenology as a New Ecological Discipline”, in SEAMON, David; ZAJONIC, Arthur (eds.) - *Goethe way of Science, A Phenomenology of Nature*. New York: State University of New York, 1998. pp. 129-175

Nigel Hoffmann é um investigador e professor universitário que desenvolve o seu estudo no âmbito da filosofia ambiental, no programa das ciências ambientais, na Universidade de Newcastle, Austrália. Utilizou o método de Goethe para o seu estudo ecológico da água ambiental, perto de Sydney.

²¹⁸ BOCKEMUEHL, Michael - *J. M. W. Turner 1775-1851, O mundo da luz e da cor*. Colónia: Benedikt Tashen, 1993.

Segundo Gary Snyder²¹⁹, Henry D. Thoreau é um dos exemplos mais notórios de “espírito selvagem” por invocar na sua linguagem “biológica” a experiência vivencial do mundo “nativo”. Por isso, Snyder trata-o como os primórdios das teorias de Lévi-Strauss, sendo, por isso, considerado o autor que continua o pensamento de Rousseau.²²⁰ Há que salientar que Thoreau foi um dos pioneiros do pensamento “ecológico”, em muito devido às suas leituras orientais, de Confúcio, e ao seu contacto direto com o mundo nativo norte-americano, emergindo, assim, na sua linguagem o mundo “selvagem” e a experiência da “meditação”.

Ralph W. Emerson percorreu equivalente percurso literário, por isso, alguns autores, nomeadamente, M. Jimmie Killingsworth, comparam-no a Thoreau e a Whitman por terem preservado o mesmo “espírito nativo”, focando as raízes culturais indígenas norte-americanas. Estes pensadores, geralmente equiparados e tratados pelas suas semelhanças, são, assim, considerados neste estudo por realçarem a união do humano com o não-humano, numa leitura comparativa com o “espírito xamânico”.²²¹

O apelo à ecologia e à cosmologia como necessidade pacifista contra a guerra e a abolição da escravatura, como apresentado em Whitman e Thoreau, torna-se também uma influência notável para os artistas contemporâneos, por projetarem nas suas obras artísticas semelhantes preocupações ecológicas e sociais da Era Pós-Moderna, de que a entropia e o trauma do Holocausto da Segunda Guerra Mundial são marcos incontornáveis. O artista contemporâneo²²², que revela o “espírito xamânico” na Era Pós-Moderna, valoriza os princípios cósmicos anunciados no Romantismo, de modo a ultrapassar a condição do indivíduo e da coletividade, através da ação de transformação da Humanidade pela natureza, tentando chegar a uma consciência ética do ser humano perante o mundo humano e não-humano.

Neste sentido, iremos analisar o *cosmic mode* como reflexo desse pensamento “unificador” entre o humano e o não-humano em dois poetas, o norte-americano Walt Whitman e o britânico William Wordsworth. Em Walt Whitman, por haver uma

²¹⁹ SNYDER, Gary – “Languages Two Ways”, in COUPE, L. – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 127-131.

²²⁰ Henry David Thoreau, como poderemos constatar mais adiante, é considerado um continuador da visão otimista de Rousseau, segundo a própria tradutora e poetisa Astrid Cabral, na Introdução do livro *Walden*.

²²¹ M. J. Killingsworth é um bom exemplo deste género de análise. Constantemente, no seu livro, realça nas suas comparações que o pensamento norte-americano tem uma forte relação com a cultura nativa norte-americana, com os índios, e mesmo com a cultura oriental.

²²² Os artistas da *land art*, especialmente Robert Smithson, conjugam esta reivindicação, por um lado, contra a guerra do Vietnam, a industrialização e a civilização e, por outro lado, em prol da recorrência dos românticos, da cultura nativa ou mesmo das leituras de Lévi-Strauss, num apelo ecológico e cósmico.

proximidade do “espírito indígena” dos nativos norte-americanos e pelas leituras da filosofia oriental, e, por sua vez, em William Wordsworth, por o seu “espírito cósmico” abarcar o espírito ancestral pagão celta e o espírito oriental, sendo, em determinadas interpretações, também designado de espírito xamânico²²³.

Por outro lado, na continuidade desta linha de pensamento, surge, por fim, Nietzsche, por ser o autor mais controverso e por suscitar múltiplas leituras completamente díspares. Contudo, pretende-se focar a particularidade de se inspirar na antiguidade clássica, na cultura germânica pagã e no xamanismo arcaico, como argumenta Michael Tucker no seu estudo, considerando-o um “espírito sonhador xamânico”:

*Just as some may find it hard to regard Nietzsche as a complete ‘wounded healer’, in harmony with the forces that precipitated his shaman-like flights of imagery so many others wish to raise some queries about the overall development of Zarathustra.*²²⁴

3.1 A Visão Trágica da Natureza e o Sublime

O Romantismo é um marco fundamental para os artistas pós-modernistas, especialmente pela recuperação do sentimento do sublime, do terror e da catástrofe, como espelhado nas obras do artista norte-americano Robert Smithson por refletir esta visão apocalíptica da natureza, em que a destruição constante é manifestada pela erosão, pelos tornados, pela industrialização, ou pelas suas obras, apresentando uma associação de conhecimentos, nomeadamente, através da inclusão das culturas nativas norte-americanas nas suas obras. Tal cenário de destruição é também visível nas obras de outros artistas da *land art* norte-americana – James Turrell, Michael Heizer, Walter De Maria, Nancy Holt –, em que o “deserto” é a paisagem eleita pela sua característica árida e infértil, evidenciando a mesma estética dada por uma Era traumatizada por desastres e catástrofes ambientais, bem como, por um sentimento pessimista causado pelo pós-Grande Guerra e pelo Vietnam. Os europeus da mesma época – Richard Long e David Nash – apresentam um sentimento semelhante artístico e estético aplicado em

²²³ HUTCHINSON, George – *The Ecstatic Whitman*, 1986; MOORES – *Wild Poets of Ecstasy, an Antology of Ecstatic Verse*.

²²⁴ TUCKER, op. cit., p. 111: “Assim como alguns podem achar difícil considerar Nietzsche como um completo ‘curandeiro ferido’, em harmonia com as forças que precipitaram os seus voos imagéticos como xamã, também muitos outros desejam levantar algumas dúvidas sobre o desenvolvimento de Zarathustra.” [Tradução da autora da tese]

obras efêmeras de pequena escala, reagindo ao pensamento da poesia romântica de William Wordsworth, um dos poetas mais citados na *land art* britânica. Simultaneamente, também exaltam os valores sociais, éticos e políticos perante a sociedade, como se testemunha através da obra de Joseph Beuys, em que é visível a constante recorrência à herança germânica romântica através do pensamento do poeta Novalis, na exploração que este enceta sobre a utopia social – *Qualquer homem poderia ser um artista*²²⁵, como também a exaltação na sua análise de outras leituras complementares à sua reflexão da “linguagem cósmica”, da pintura germânica transcendental de Caspar David Friedrich à “natureza- holística” de Goethe e a Jean-Jacques Rousseau, pela sua visão “naturalista”, por contribuírem para o processo orgânico e inorgânico contemporâneo e para a revelação alquímica da natureza e da ciência.

O renascer de filósofos como Edmund Burke ou Immanuel Kant²²⁶, e, na pintura romântica, de William Turner e Caspar David Friedrich, foi essencial para a nova visão trágica perante a natureza de que os artistas contemporâneos precisaram para dar lugar a uma nova linguagem artística revolucionária e radical, que apelava a uma ação vivencial, experimental e participativa, com vista à transformação coletiva do público, embora tivessem simultaneamente a necessidade de cortar com esta herança contemplativa.

²²⁵ Beuys projetou para a sua obra a ideia de Novalis (cf. Novalis, “Werke”, *apud* DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. (An October Book), p. 288), plasmada na expressão “*Every human being is an artist*”, afirmando “*Cada Homem um artista*”.

²²⁶ Por exemplo, Robert Smithson recorre a estes autores pelas suas características apocalípticas e pelo sentimento de sublime.

3.1.1 A visão apocalíptica

A visão apocalíptica é, atualmente, discutida pelos novos parâmetros pré-estabelecidos da Teoria da Literatura. Não se observa apenas a tradição filosófica artística, mas também em que medida se pode reinterpretar o que se caracteriza por “natureza apocalíptica”.

Edmund Burke²²⁷ é considerado pelo “ecocriticismo” o primeiro a ter uma visão apocalíptica do mundo e da natureza, que influenciou os poetas e os escritores românticos, especialmente, William Wordsworth, pela sua visão das montanhas e lagos, como atesta Greg Garrard:

*Burke's Enquiry was published in 1757, but it was in Romantic poetry that sublime wilderness found its literary apotheosis.*²²⁸

O sentimento do Sublime surge ligado a um prazer trágico e de terror em Burke. É o primeiro a converter para uma teoria a explicação psicológica do sentimento do Sublime – associado ao trágico e ao terror – numa estética de valores, proveniente de uma parte orgânica do ser humano – do sofrimento e do perigo. A sua teoria do sublime não é apenas um seguimento da filosofia, mas sim a expressão do poder revelada por um determinado sentimento.

Burke publica, em 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*²²⁹, em que desenvolve de um modo original a sua teoria do sublime que foi apresentada de um modo sem precedentes. A grandeza na dimensão já tinha sido explanada por outros autores anteriores, tais como Longino, Addison e Hume, mas a sua noção de sublime transcende os limites do racional e poderá atingir emoções exorbitantes. Também nos elucida, através de exemplos, sobre o que poderá suscitar o sentimento do sublime no ser humano:

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this

²²⁷ Edmund Burke (1729-1797), filósofo inglês.

²²⁸ GARRARD, G. – *Ecocriticism. The New Critical Idiom*, p. 64: “O *Enquiry* de Burke foi publicado em 1757, mas foi a poesia romântica que o sublime “selvagem” encontrou a apotheosis literária”. [Tradução de Maria Consiglieri]

²²⁹ BURKE, E. – “A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful”, in BURKE, E. – *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Introduction and notes by James T. Boulton. London, New York: Routledge Classics, 2008.

case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect.²³⁰



Esta visão apocalíptica de Burke está patente na obra do pintor romântico William Turner²³², na qual apresenta o sublime, inicialmente, através da cor e da luz que se traduz em pinturas poéticas carregadas de emotividade e expressão individuais. *Snowstorm – steam-boat off a harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead*, de 1842 (cf. Imagem, nota 231), dá-nos, através da tempestade, a preocupação ansiosa da mera impressão selvagem e trágica da natureza, rompendo, assim, com a tradição da pintura clássica, que vem no seguimento do seu fascínio pelos vórtices e espirais de energia que definem o espaço da composição de cor, determinada pela vida e pelo seu movimento dinâmico natural. A ideia aterrorizadora da natureza tornou-se cada vez mais marcante na última fase da sua pintura, embora sempre tivesse existido. As suas pinturas dramáticas realçam uma visão apocalíptica que se circunscreve a um círculo e a

²³⁰ Ibidem, p. 57: “A paixão causada pelo grande e sublime na natureza, quando estas causas operam mais poderosamente, é o assombro: e o assombro é esse estado de alma no qual os movimentos estão suspensos, com um certo grau de horror. Neste caso, a mente está tão cheia com o seu objeto, que não pode ocupar-se de nenhum outro, nem pela razão consequente nesse objeto que o emprega. Assim nasce o grande poder do sublime que, longe de ser produzido por eles antecipa o nosso raciocínio e empurra-nos com uma força terrível. O assombro, como já disse, é efeito do sublime no seu mais alto grau; os efeitos menores são a admiração, a reverência e o respeito.” [Tradução de Maria Consiglieri]

²³¹ *Snowstorm – steam-boat off a harbour's mouth making signals in shallow water, and going by the lead*, de 1842. Óleo sobre tela, in www.tate.org.uk/britain/exhibitions/apictureofbritain/images/home_front/turner_snowstorm.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/apictureofbritain/works/south_turner_snowstorm.shtm&h=300&w=400&sz=30&tbnid=hDyfsKZm43hfkM:&tbnh=93&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dturner%2Bsnowstorm&zoom=1&q=turner+snowstorm&hl=ptPT&usg=__z4kLVc7qPm0wf2cPihpq3PdnTus=&sa=X&ei=56YITcDjGsSZ8QQow6flQ&ved=0CBsQ9QEwAA.

²³² Joseph M. William Turner (1775-1851).

vórtices de energia em que o ser humano é esmagado pelas forças da natureza, como podemos observar no seu quadro *The Angel standing in the sun*, de 1846 (cf. Imagem, nota 237). Por isso, Ruskin, quando se refere a Turner nesta fase, chama-lhe *Angel of the Apocalypse*²³³.

Segundo esta visão de Ruskin, Turner poderá ter uma leitura paralela deste contexto teórico. Esta visão de “Anjo do Apocalipse” é reinterpretada, não na linha da história de arte ou da estética, mas sendo descrita como uma experiência “mágica”: *a magical universe in which man no longer felt separated from all that lived*²³⁴, como afirmou August Wiedmann, no seu estudo *Romantic Roots In Modern Art*²³⁵. Esta leitura permitiu a Michael Tucker estabelecer um paralelismo com a “criatividade” da obra de William Turner, considerando-a como “*shamanic nature*”²³⁶. É neste sentido que podemos comparar estas leituras a partir da obra de Turner, com uma nova visão da natureza, que tanto é holística, como de uma subtileza “mágica”, sobretudo, por o artista ser considerado um “visionário” que aspira atingir as profundezas do ser humano.



A cor²³⁸ que produzia nas pinturas um contraste de luz e sombra cria uma visão de tragédia, de sofrimento e dor, ganhando uma possível leitura de que a natureza se manifesta em movimentos dinâmicos, qual perspectiva de reação do pensamento de Newton. Portanto, Turner descobriu a expressividade da cor, acabando por estar em

²³³ REYNOLDS, Graham – *Turner*, p. 202: «O Anjo do Apocalipse».

²³⁴ WEIDMANN, August – “Romantic Roots in Modern Art”, *apud* TUCKER, M., op. cit., p. 12: “Um universo mágico em que o homem já não se sente separado de tudo o que viveu”. [Tradução da autora da tese]

²³⁵ Idem.

²³⁶ Idem.

²³⁷ William Turner – *The Angel standing in the sun*, 1846. Óleo sobre tela, 78,5x78,5 cm, Londres, The Tate Gallery (in BOCKEMUEHL, M. – *Turner*, p. 64)

²³⁸ A cor teve uma forte influência da Teoria da Cor de Goethe. Para mais detalhe, ver Cap. 3.2.3.

concordância com as Teorias da Cor de Goethe, e abandona gradualmente a representação realista, para adquirir uma compreensão do “organismo vivo da paisagem”²³⁹:

*There is no more majestic or terrifying instance of the wind and sea as elemental and destructive powers in all Turner's work.*²⁴⁰

Voltando a Burke, quando se refere ao sublime²⁴¹, desencadeia paixões como o terror, a escuridão, a força, o poder e a privação, de que são exemplos, o vazio, a solidão e o silêncio. Predomina o infinito e a aspiração do ser humano para algo cada vez maior.

*Another source of the sublime, is infinity; if it does not rather belong to the last. Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.*²⁴²

Além destes, Burke dá-nos outros exemplos do sublime: a magnitude, a dificuldade, a magnificência, a sucessão e o uniforme, a luz e a escuridão. Como especificação da dificuldade, Burke considera sublime o exemplo de Stonehenge²⁴³ (cf. Imagem, nota 244), monumento Megalítico (2000 a.C.) situado em Salisbury Plain, Wiltshire, Inglaterra, devido à rudeza de pedra, bem como ao ornamento do monumento.



244

²³⁹ BOCKEMUHL, M. – “O Mundo da luz e da cor”, in *Turner*, p. 85.

²⁴⁰ REYNOLDS, G., op. cit., p. 176: “Em toda a obra de Turner não há exemplo mais majestoso e aterrador dos poderes elementares e destruidores do mar e do vento.” [Tradução de Maria Consiglieri]

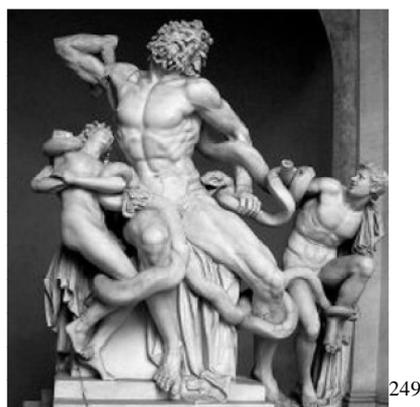
²⁴¹ O Sublime, segundo Burke, opõe-se à Beleza, que consiste na proporção, na conveniência, na perfeição, na virtude, na delicadeza, na cor, na fisionomia, na graça, na elegância e na forma, e é uma qualidade objetiva dos corpos que atua na mente através dos sentidos.

²⁴² BURKE, E., op. cit., p. 73: “Outra origem do sublime é o infinito; se não pertencer antes ao último. O infinito tem a tendência para preencher a mente com uma espécie de um horror encantador que é o efeito mais genuíno e o mais verdadeiro teste do sublime.” [Tradução Maria Consiglieri]

²⁴³ *Ibidem*, p. 77.

²⁴⁴ Stonehenge, monumento Megalítico, 2000 a.C., situado em Salisbury Plain, Wiltshire, Inglaterra, in <http://fronteirasdodesconhecido.wordpress.com/2008/09/14/stonehenge-um-dos-misterios-das-civilizacoes-megaliticas/>.

Devido a Burke, os artistas contemporâneos, especialmente os da *environmental art* e os da *land art*, elegeram o monumento de Stonehenge como exemplo do sublime pelas suas características misteriosas pagãs e pela sua interação com a astronomia e com o “local natural”. Salientamos que os artistas da *land art* revisitaram a Estética e a História da Arte, em busca de inspiração para o sentimento de sublime, sendo Robert Smithson²⁴⁵ um bom exemplo desta referência, ao exaltar *Laocoonte* (cf. Imagem, nota 249), escultura grega do século I a.C., pela celebração da dor e do sofrimento. Esta escultura foi também considerada por Umberto Eco²⁴⁶, devido ao pormenor dado por cada músculo e por cada tendão do corpo, assim como, pelo olhar que revela a grandeza da alma, e caracterizada, por Johann Winckelmann²⁴⁷, em 1767, em *Monumentos antigos inéditos I*, como uma obra-prima grega, pela sua grandeza evocada pela dor e pelo sublime do ser humano. Por fim, Lessing considerou *Laocoonte* uma obra irrefutável para a sua época. Efetivamente, os artistas contemporâneos absorveram a História da Arte, especialmente, pelas teorias determinadas pela crítica Rosalind E. Krauss, no seu livro *Passages in Modern Sculpture*²⁴⁸, em que fundamenta a importância estética de *Laocoonte* para um novo repensar da escultura modernista e contemporânea, dado o seu paradigma temporal e espacial.



²⁴⁵ SMITHSON, R. – “Quasi-Infinities and Waning of Space”, in FLAM, J.; SMITHSON, R. (eds.) – *Robert Smithson: The Collected Writings*, p. 37.

²⁴⁶ ECO, Umberto - *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2004.

²⁴⁷ WINCKELMANN, Johann Joachim (1717-1768), alemão, considerado como o primeiro esteta, não pela via filosófica, mas pela História da Arte. A sua *História da Arte na Antiguidade*, 1764, é considerada a primeira história credível de evolução de Arte Grega.

²⁴⁸ KRAUSS, Rosalind E. – *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2001.

²⁴⁹ Laocoonte, século I a.C., Museu Vaticanos, in <http://fcom.us.es/blogs/vazquezmedel/tag/laocoonte/>.

Burke, segundo James T. Boulton²⁵⁰, é um marco crucial nesta viragem para o pensamento apocalíptico, particularmente para a posterioridade, dando uma nova visão às anteriores teorias de princípios neoclássicos, reunindo no sentimento de sublime os diversos princípios que haviam sido desenvolvidos de um modo separado: a vastidão e o infinito, por Longino, o poder, por Baillie, a magnitude, por Boileau, e a obscuridade, por Harley. Tal como argumenta James T. Boulton, Burke introduz na teoria uma “parte orgânica”²⁵¹.

Todavia, as categorias de Burke foram consideradas por Umberto Eco *muito do seu gosto pessoal (as aves são belas, mas desproporcionadas porque têm o pescoço mais longo que o corpo e a cauda curtíssima e, entre os exemplos de magnificência, estão a par o céu estrelado e um espectáculo de fogo-de-artifício)*.²⁵²

Há que salientar que Burke, por ter sido o primeiro a reunir os diversos princípios e por apresentar uma visão “*apotheosis*”²⁵³, marcou posteriormente, não só a literatura e a poesia, como também as artes, pela sua reflexão obscura, considerada apocalíptica por exaltar o horror e o terror, na interioridade do ser humano.

Nesta continuidade de visão “*apotheosis*”, encontramos o artista pré-romântico William Blake²⁵⁴, artista multifacetado que evoca uma proximidade com o espírito xamânico contemporâneo mais pelo seu caráter visionário e profético, apocalíptico e cosmogónico do que propriamente pela sua relação com a natureza. A “natureza” de Blake é expressa como um modo de revelação, e não como uma natureza orgânica ou ecológica, diferenciando-se dos outros românticos pelo abandono do interesse poético pelos “objetos naturais” e revelando um caráter “antinaturalista”²⁵⁵. Por esta razão, é comumente intitulado de “gnóstico” visionário²⁵⁶, sendo, neste sentido, que Laurence

²⁵⁰ James T. Boulton (*emeritus professor* of English Studies, Birmingham University, e *fellow* of the British Academy), num estudo exaustivo que desenvolve sobre Edmund Burke, afirma: *This theory had no precedent* (cf. BOULTON, James T. – “Editor’s Introduction”, in BURKE, E. – *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London, New York: Routledge Classics, 2008, pp. xi-cxxviii).

²⁵¹ BOULTON, James T. – “Editor’s Introduction”, in BURKE, E. – *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London, New York: Routledge Classics, 2008, p. iv: “*an organic part of his basic theory*”.

²⁵² ECO, Umberto – *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2004, p. 290.

²⁵³ GARRARD, G., op. cit., p. 64.

²⁵⁴ William Blake (1757-1827), poeta, pensador, escritor, calcógrafo, desenhador e pintor pré-romântico.

²⁵⁵ Terry Gifford analisa William Blake considerando-o “antipastoral”, na medida em que “pastoral” é Skakespeare. A obra *Canções de Inocência e de Experiência* é a mais carismática pelo seu modo dialético de escrita (cf. GIFFORD, Terry – “Pastoral, Anti-Pastoral, Post-Pastoral”, in COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 219-222).

²⁵⁶ COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, p. 13.

Coupe afirma que William Blake rejeita a visão de Newton por apresentar uma leitura da natureza como um “*mode of revelation*”²⁵⁷.

Theodore Rozak apresenta-o como sendo um “antinaturalista”, por se delinear numa noção de “*Nature is work of the Devil*”²⁵⁸, o que terá permitido direcioná-lo numa leitura anti-Galileu e anti-Descartes, por estabelecer uma nova visão hermética da ciência.

Poderemos verificar que, por desenvolver esta visão hermética científica e simbólica, através de sonhos na poesia, na pintura e nos desenhos, William Blake é reinterpretado como se celebrasse um êxtase quase xamânico, não apenas através de uma dicotomia “gnóstica” entre os clássicos e a tradição cristã, mas também através da revisitação de uma nova cosmologia, desde o céu até ao inferno. Os seus desenhos apontavam defeitos, dado estarem, as suas preocupações, direcionadas mais para as visões e sonhos do que para a finalidade da sua obra pictórica, o que, aos olhos dos seus contemporâneos, era chocante, ora sendo, por uns, considerado louco, ora, por outros, inofensivo. Um bom exemplo disto mesmo está espelhado na obra de Blake, *O Ancião dos Dias*, como afirma Gombrich:

*Dizia-se que Blake observara essa figura enigmática de ancião agachado a medir o globo com um compasso numa visão que pairou acima da sua cabeça no topo de uma escada, quando ele vivia em Lamberth.*²⁵⁹



As suas ilustrações mais carismáticas são *As Noites*, de Young, *O livro de Job* e *A Divina Comédia*, de Dante. Nesta última obra, Blake ilustra *Beatriz dirigindo-se a Dante a partir do carro*, (cf. Imagem da esquerda, nota 260) de 1824-1827, pintado

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ ROSZAK, Theodore – “Against single Vision”, in COUPE, op. cit., pp. 109-114.

²⁵⁹ GOMBRICH, E. H. – *A História da Arte*, p. 386.

²⁶⁰ Blake – *Beatriz dirigindo-se a Dante a partir do carro*, de 1824-1827, pintado com pena e guache; *O Círculo de Lúcifer*, tinta e aguada, in MORA, Riera Ana; COLL, Isabel – *O Romantismo*, p. 41 e p. 43.

com pena e guache, e *O Círculo de Lúcifer* (cf. Imagem da direita, nota 260), a tinta aguada, explorando a interação entre o inconsciente e o consciente, além do racional. Dominado por uma força visionária, revela uma imagem alucinante, fruto das suas visões pessoais que se tornam revolucionárias por nos lembrarem o mundo arcaico cosmogônico, descrito na contemporaneidade por Michael Tucker como “*Big Religion, Big Science, and Big Business*”²⁶¹, permitindo, assim, direcionar mais tarde outras linguagens obscuras do espírito humano, através da procura das profundezas do ser humano por autores franceses, Baudelaire, por exemplo, ou também pela descoberta de uma nova ordem do Universo. Michael Tucker determina que “esta nova ordem do Universo”²⁶² de William Blake é atribuída à existência de “*wholeness*”²⁶³ e de uma visão do mundo que ecoa o “mistério cósmico”, que desconstrói a ciência mecânica Newtoniana, a qual, na contemporaneidade, designaram de “*ur-religion*”²⁶⁴. É neste sentido que Tucker desenvolve o paralelismo entre as imagens “visionárias” de Blake e o êxtase destas visões que se pode equiparar a uma leitura de espírito xamânico, por os seus desenhos apresentarem uma “sagrada hierofania ancestral”. Seguindo esta linha de pensamento, salientamos a interpretação de D. J. Moores, no seu livro, *Wild Poets of Ecstasy*²⁶⁵, por classificar este estado de “espírito” de “*divine madness*”, na medida em que as visões de William Blake são de uma espiritualidade obscura, referindo também Satanás. Deste modo, Moores atribui a este autor uma expressão que bem o caracteriza: “*Ecstasy, after all, is also a synonym for madness.*”²⁶⁶ Poderemos, então, considerar, a partir desta afirmação de Moores, que esta experiência “visionária” de Blake é também “extática” e que se apresenta em forma de “espírito xamânico”²⁶⁷, mas no sentido do “sonhador”.

²⁶¹ TUCKER, M., op. cit., p. 77.

²⁶² Idem.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem. Brodzky é citado e desenvolvido em Tucker (idem). Esta noção é também desenvolvida por Laurence Coupe por comparações equivalentes da sua obra revelarem uma nova conceção da natureza, anti-Newton.

²⁶⁵ MOORES – *Wild poets Of Ecstasy, An Antology of Ecstasy Verse*. Moores vai mais além nas suas interpretações e seleciona na obra de William Blake os poemas que considera uma experiência “extática”, por exemplo: *Spring de Songs of Innocence e The school Boy de songs of Experience*.

²⁶⁶ Ibidem, p. 32: “Êxtase, afinal, também é sinónimo de loucura.” [Tradução da autora da tese]

²⁶⁷ Tucker estabelece principalmente na sua linha de pensamento a “ideia” do artista poder desenvolver nas suas obras um “sonho acordado”; portanto, é neste sentido, enquanto “visionário”, que Blake é analisado. No entanto, Blake revela também a outra linha de pensamento, que relaciona com o “espírito da natureza” ou “espírito da floresta”, embora não se encontre nesta visão. O “espírito da floresta”, segundo Hell, é o espírito xamânico siberiano.

O discurso poético e pictórico de Blake procura, acima de tudo, não uma eternidade concebida, mas sim a liberdade e, em certa medida, a salvação depois do abismo²⁶⁸, sendo, por isso, imputada a Blake uma visão cosmológica apocalíptica.

No seguimento da visão “mística” de Blake pelos artistas britânicos, deparamo-nos na pintura de William Turner com uma outra “expressão psicológica” da espiritualidade determinada pela efemeridade, pelo fluxo e pelos vórtices “cósmicos” da cor e dos seus movimentos, revelando propriamente a continuidade da essência “holística” goethiana²⁶⁹, uma visão da “natureza-orgânica”.

3.1.2 Do Sublime ao Caminhante de Friedrich

Caspar David Friedrich é um dos pintores mais carismáticos do Romantismo. Numa leitura feita no âmbito da História de Arte e da Estética, o Sublime de Friedrich é representado, essencialmente, através das suas figuras absortas a contemplar a paisagem e em cenas trágicas da natureza com sentimento moral, que se revelam em sentimentos de melancolia e solidão, fazendo eco de uma linguagem lírica poética com a qual estamos mais familiarizados na obra do seu contemporâneo Novalis. São, assim, espelho destas características de Friedrich as pinturas que retratam glaciares gelados ou naufrágios catastróficos, como *O mar de gelo ou O Naufrágio*, de 1824 (Imagem, nota 274), ou um sentimento de uma extensão interminável, como *O monge junto ao mar*, de 1810, e *Dois Homens ao crepúsculo*, de 1830-1835. *Moonrise over the Sea*, de 1820, é uma das pinturas que transmite o “romântico arquétipo” cristão, na medida em que sugere as ideias desenvolvidas no fim do século XIX, tal como argumenta Tucker:

*He suggested that an artist close his physical eyes ‘so that you see your picture first with your spiritual eye. Then bring forth what you saw inside you so that it works on others from the exterior to spirit’.*²⁷⁰

²⁶⁸ Tal com fez Nietzsche posteriormente, na procura da compreensão do eterno retorno como sendo a “chave” para o ser humano pós-niilista. Ambos apresentam uma visão cosmológica apocalíptica, sendo esta uma visão de opostos, entre o céu e o inferno, descrita pelo caráter cristão e simultaneamente pagão da antiguidade clássica, dicotomia que se aproxima da existente entre o “espírito xamânico” e a “nova ciência”, segundo Tucker (in TUCKER, M. – *Dreaming with open eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, p. 77 (sobre Blake) e p. 145 (sobre Nietzsche).

²⁶⁹ Ver mais à frente no capítulo dedicado a Goethe.

²⁷⁰ TUCKER, M. – *Dreaming with open eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, p. 143: “Ele sugeriu que um artista feche os seus olhos físicos ‘para que veja a sua primeira imagem com o olho espiritual. Em seguida, que suscite o que viu dentro de si, para que tal funcione nos outros do exterior para o espírito’.” [Tradução da autora da tese]

Segundo Michael Tucker, o pintor romântico Caspar David Friedrich é uma das figuras nórdicas mais representativas pelas suas “visões cristãs e psíquicas”²⁷¹, pelas suas ruínas góticas e pelo seu “espírito da floresta”: “So that you see your picture first with your spirit eye.”²⁷². É, portanto, o artista germânico com maior relevância para a Arte Contemporânea²⁷³, por anunciar a visão particular de abismo, caracterizada pelo sentimento trágico da natureza, ao longo da sua pintura, como também por nos poder transportar para o pensamento do filósofo Immanuel Kant.



274

Numa “leitura trágica” da natureza, o quadro *O mar de gelo*, de 1824 (cf. Imagem, nota 274), é uma magnífica composição fora do comum, com uma minuciosa precisão de detalhes e eloquência de espaço, em que, no primeiro plano, se evidencia o realismo rigoroso dos blocos de gelo fragmentados, como que ressaltando do quadro, definindo as formas irregulares e separando o grande do pequeno, o detalhe do geral, protagonizando a tragédia na natureza, numa dominação que acaba por excluir a presença humana, que é transferida para um segundo plano, para um fragmento de casco do barco.

²⁷¹ Estas “visões cristãs e psíquicas”, definidas por Michael Tucker, têm com base teórica as influências do pensamento de Carl G. Jung, determinadas, na pintura dos nórdicos, por imagens primordiais do inconsciente coletivo (TUCKER, M. – *Dreaming with open eyes, the Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, p. 143; JUNG, Carl G. (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974.

²⁷² Ibidem, p. 143: “Assim, vê a sua primeira imagem com o olho espiritual” [Tradução da autora da tese]. Esta visão de abismo do artista é uma “porta” para a nova consciência cósmica contemporânea, na era pós-modernista, tal como Tucker o afirma em relação a outros autores, Nietzsche e Rousseau (idem, p. 145.), por abraçarem a mesma abertura para a atualidade.

²⁷³ Joseph Beuys é um dos artistas que o estudou pelas suas características de “abismo” refletirem o paradigma apocalíptico na era contemporânea, abrindo outras leituras e reinterpretações suscitadas pelo trauma da Segunda Grande Guerra.

²⁷⁴ *O mar de gelo ou O Naufrágio*, de 1824, in http://dimensaoestetica.blogspot.com/2008_06_01_archive.html.

Kant transporta para as palavras a impressão da força infinita dada pela tempestade:

*Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovão acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso, etc., tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espectáculo só se torna tanto mais atraente, quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontramos em segurança, e de bom grado denominamos estes objectos sublimes, porque eles elevam as forças da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onnipotência da natureza.*²⁷⁵

Friedrich interessou-se durante algum tempo sobre este tema, especialmente, depois de uma tragédia pessoal e familiar²⁷⁶, o que tornou esta obra-prima um verdadeiro exemplar, pela sublimação de efeitos psicológicos numa criação de carácter espiritual e moral:

*La mer de glaces incarne de manière exemplaire les visées propres au paysage romantique et spirituel créé par Friedrich au début du XIXe siècle. Le réalisme méticuleux est au service de l'expression d'une éthique profonde, voire de symboles religieux. Leçon de morale cachée derrière les apparences exactes des êtres et de la nature, occultée et codée par le peintre. (...) De l'image peinte surgissent les concepts, la conception du monde, la Weltanschauung germaniques.*²⁷⁷

Todavia, este carisma simbólico religioso apresenta-se em toda a sua obra. Explorando diversas nuances de experiências na natureza, surge uma das suas obras mais carismáticas do seu tempo pela capacidade de projetar na imagem pictórica reflexões sublimes acerca da natureza e do próprio ser humano, a pintura *O viajante sobre o mar de névoa*, de 1818. Friedrich apresenta a figura de costas, como se nos colocasse no seu lugar, para sentirmos o grande espetáculo da natureza e para que tentemos abarcar o invisível numa busca da experiência do sublime.

C'est que Friedrich, de même que Schelling et la philosophie romantique, tient les phénomènes naturels, perçus et tangibles, pour une manifestation de l'invisible et

²⁷⁵ KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introdução de António Marques. Tradução e Notas de António Marques e Valério Rohden. Lousã: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998. p. 158.

²⁷⁶ Charles Sala analisa esta questão familiar (in SALA, Charles – *Caspar David Friedrich et la Peinture Romantique*. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1993).

²⁷⁷ SALA, Charles – *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*, p. 21: « O mar de gelo incarna de modo exemplar o sentido próprio da paisagem romântica e espiritual criada por Friedrich no princípio do séc. XIX. O realismo metuculoso está ao serviço da expressão de uma ética profunda, de símbolos religiosos. A lição de moral escondida por detrás das aparências exatas dos seres e da natureza, oculta e codificada pelo pintor. (...) Da imagem pintada surgem os conceitos, a concepção do mundo e a Weltanschauung germânicos.» [Tradução de Maria Consiglieri]

l'indicible. Comme l'ombre de Dieu. D'étude en étude, progressivement, ses paysages ressemblent à un monologue émis par un homme solitaire, portant sur les questions fondamentales de la vie, et tout particulièrement sur les rapports existant entre l'homme, la nature et Dieu. C'est dire l'immensité de la tâche par rapport à «simple» expression picturale.²⁷⁸

O sublime dinâmico kantiano, por ser considerado no juízo estético como poder, é simultaneamente temível e resistir-lhe seria algo perfeitamente em vão, o que provoca um sentimento de mal-estar, medo, que é compensado pela grandeza moral.

Assim o virtuoso teme Deus sem temer diante dele, porque querer resistir a Deus e aos seus mandamentos não é um caso que ele considere preocupante, mas, em cada um desses casos, que ele não considera como em si impossível, reconhece-o como temível.²⁷⁹

De facto, a imagem poética de Friedrich produz, em certa medida, esta experiência moral do ser humano, emitido através do “homem solitário”. Esta experiência dada pelo “homem solitário” foi essencialmente valorizada no Romantismo. É um encontro com a natureza que, na Arte Contemporânea, se enraíza para celebrar uma nova experiência “poética” dada, não só pela “caminhada” ou “walking”, mas também pela experiência *in situ* das instalações “solitárias” no mundo “selvagem”.

3.1.3 “Walking”: Do sublime para a cosmologia



280

²⁷⁸ Ibidem, p. 85: “Friedrich, do mesmo modo que Schelling e a filosofia romântica, toma os fenómenos naturais; apercebidos e tangíveis por uma manifestação do invisível e do indizível. Como a sombra de Deus. De estudo em estudo, progressivamente, as suas paisagens assemelham-se a um monólogo emitido por um homem solitário, sobre as questões fundamentais da vida e, particularmente, sobre as relações entre o homem, a natureza e Deus. Isto é a imensidade da tarefa em relação à “simples” expressão pictural.” [Tradução de Maria Consiglieri]

²⁷⁹ KANT, Immanuel - *Crítica da Faculdade do Juízo*, op. cit. p. 157.

²⁸⁰ Caspar David Friedrich – *O viajante sobre o mar de névoa*, 1818, Óleo sobre tela, 74,8x94,8 cm, Hambourg, Kunsthalle, in SALA – *Caspar David Friedrich, et la peinture romantique*, p. 85.

Os “caminhantes solitários” que surgem representados pelos pintores, poetas ou escritores românticos, abrindo novos caminhos ao percorrer a Terra, desenvolvem uma estranha experiência contemplativa do sublime, que paradoxalmente depende da perda de si próprios, tendo como contrapartida uma outra experiência que não advém apenas do interior do ser humano, mas da relação singular estabelecida entre a ação e a experiência de sentir, de tocar e do amor pela natureza, pela unidade e pelo silêncio.

A caminhada é uma prática muito corrente para os anglo-saxónicos, aparecendo quer na obra pictórica de Caspar David Friedrich (cf. Imagem, nota 280), quer na escrita de Nietzsche na sua personagem Zaratustra: *Caminhando assim lentamente entre muitos povos e através de muitas cidades, Zaratustra regressa por caminhos difíceis às suas montanhas e à sua caverna.*²⁸¹. Também o é em Novalis, em que a caminhada se faz pelo silêncio, pela força e pelo poder da natureza exprimindo a melancolia noturna, ao lançar um olhar perturbador para dentro dela, por onde o ser humano passeia num inquieto vaguear sob o céu estrelado, numa experiência do sublime. Vejamos um pequeno excerto do livro *Os Hinos à Noite*, de 1797:

*Como se fora a alma mais íntima da vida, respira-o o gigantesco orbe dos astros sem repouso, que flutua dançando no seu fluxo azul – respira-a a pedra faiscante, em sempiterna paz, as plantas sugadoras e meditativas, e os animais selvagens e ardentes, de tão várias figuras – todavia, mais do que todos, respira-a o excelso Estrangeiro, de olhar pensativo, passos incertos, lábios docemente apertados e repletos de harmonias. Como o rei da terrestre natureza, ela convoca todas as potências para inúmeras transformações, prende e desprende perenes vínculos e envolve todos os seres terrenos na sua celeste imagem.*²⁸²

O vaguear na natureza é constante na sua obra e, ao evocar o sublime, predomina uma aspiração a algo cada vez maior, desencadeando paixões numa noite imensa.

*Sob aquela colina
o teu brilho fenece,
e a coroa que esfria
sombra te oferece.*

²⁸¹ NIETZSCHE – *Assim falou Zaratustra*, Tradução de M. de Campos. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda, [s.d.], p. 172.

²⁸² NOVALIS – *Os Hinos à Noite*, Prefácio e Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. 2.ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 17. Esta obra de Novalis é considerada por Moores um exemplo de poesia “extática” (in MOORES – *Wild Poets of Ecstasy, An Antology of Ecstasy Verse*, p. 202). Quando afirma, por exemplo, que *ecstasy*, embora não possa ser reduzido a uma definição, é “*as a catalyst for human flourishing*” (in MOORES, *ibidem*, p. 3).

*Ó bem-amada aspira-
-me de um hausto só,
para que adormeça
para que amar possa.*

*Da morte eu sinto o fluxo
que me rejuvenesce.
Em bálsamo, em éter,
Meu sangue converte-se.*

*Dia, é quando eu vivo
Da fé animado.
Noite, é quando morro
Santo e abrasado.²⁸³*

Este vaguear de Novalis é o próprio movimento, o fluxo da natureza revelado pelo sentir – *eu sinto o fluxo*. Todavia, este caráter etéreo foi esboçado de um modo muito paradoxal pelo seu conterrâneo Goethe²⁸⁴ através de uma experiência singular da procura de “unidade” entre o ser humano e a natureza, entre a poesia e a ciência, entre as diversas partes que pretendia unificar.

O vaguear ou a experiência de caminhar (*walking*), entre o ser humano e a natureza, é precisamente uma nova relação cosmológica e ecológica, através da qual o ser humano sente, toca e respira o fluxo impercetível da natureza e “conhece”²⁸⁵ o cosmos, o lugar neste planeta, o que ultrapassa a percepção contemplativa do sublime, enquanto sentimento transcendental exterior aos fenômenos naturais. A experiência de caminhar (*walking*) ou de viajar (*travelling*) de William Wordsworth²⁸⁶, que é o poeta mais citado na Arte Contemporânea da *land art*, sente-se em toda a sua obra por estar mais preocupado com o “espírito da natureza” através das suas deambulações cosmológicas e por transparecer uma relação especial com a natureza, celebrada pela experiência humana através da concepção cósmica e ecológica – *cosmic mode* e *cosmic love*, por exemplo – que não se encontra em nenhum dos poetas seus conterrâneos²⁸⁷.

²⁸³ Ibidem, p. 35.

²⁸⁴ Ver mais adiante, no Cap. 3.2.3.

²⁸⁵ O “conhecer” está relacionado com o termo utilizado por Espinosa, que também está associado à experiência da “unidade” entre as substâncias.

²⁸⁶ William Wordsworth (1770-1850), poeta inglês romântico, da primeira geração dos poetas românticos.

²⁸⁷ Da segunda geração romântica. Tal como em Keats, a concepção cósmica e ecológica é dada através de “sentimentos transplantados para um mundo imaginário” ou, em Shelley, por uma tendência “visionária de abstração”, ou, em Byron, pela “procura de uma instabilidade psicológica”, segundo Fernando Guimarães (cf. “Prefácio, Seleção, Notas e Tradução”, no livro *Poesia Romântica Inglesa (Byron, Shelley, Keats)*, pp. 9-21). Nem mesmo o seu contemporâneo Coleridge teve a mesma visão cosmológica da natureza que é presenciada por Wordsworth, embora haja estudos de comparação entre os dois autores. Jonathan Bate estuda estas linguagens poéticas, numa linha “ecológica”, o que permite estabelecer paralelismos entre estes mesmos autores marcando as suas diferenças e as semelhanças. BATE – “The

Os poemas *Old Man Travelling* ou *The Old Cumberland Begga* retratam a experiência da caminhada, a partir de uma visão cosmológica e ecológica da natureza:

*I saw an aged Beggar in my walk,
And he was seated by the highway side
On a low structure of rude masonry
Built at foot of a huge hill, that they
Who lead their horses down the steep rough road
May thence remount at ease. The aged man*²⁸⁸

A poesia de Wordsworth manifesta a experiência ativa na natureza, também presente nos norte-americanos, tanto em Whitman, como nos transcendentalistas Thoreau e Emerson²⁸⁹, já para não mencionar John Muir²⁹⁰, que, devido às suas grandes viagens e caminhadas pelos EUA, especialmente nas florestas do Canadá e no Alasca, reivindicou as florestas nacionais como parques de reserva, Yosemite National Park, em 1890, por exemplo, sendo por isso um dos primeiros exemplos significativos da política e ética ambiental.

De facto, esta proximidade da natureza que se alcança pela caminhada, que exaltava o mundo selvagem, salientando Thoreau, Emerson²⁹¹ e Muir, que reivindicaram a liberdade do ser humano, foi posteriormente perpetuada pelos escritores *beatnics* norte-americanos, nomeadamente, Jack Kerouac, na sua obra *Pela Estrada Fora*²⁹², na era nuclear e no pós-Grande Guerra, aplicando os princípios desta experiência ativa da caminhada.

A experiência do homem na natureza, dada pela caminhada, não só aparece nos românticos como também em alguns artistas plásticos contemporâneos, por meio de ações e instalações implantadas no meio da natureza: *The solitary walks, which were re-present either as books of photographs or individual photographs with captions recording the*

Ode ‘To Autum’ as Ecosystem”, in COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 256-261.

²⁸⁸ WORDSWORTH, William – “The Old Cumberland Beggar”, in *Select Poems, William Wordsworth*, p. 19. (Optámos pela não tradução para não desvirtuar a *poiesis* original.)

²⁸⁹ Ver Parte I, Cap. 3.2.5, em que se compara Wordsworth com Whitman, e Cap. 3.2.4, em que se compara Thoreau e Emerson.

²⁹⁰ John Muir (1838-1914) escreveu reivindicando o “mundo selvagem” como parque nacional, nomeadamente, a Emerson e a Roosevelt, conseguindo o Grand Canyon e Mount Rainer como parques nacionais. É citado com frequência nos artigos sobre Ética Ambiental e Arte Contemporânea, especialmente da *land art* norte-americana. Foi um autor que também fez “caminhadas” e exaltou o mundo nativo.

²⁹¹ Ver mais à frente, no próximo capítulo.

²⁹² KEROUAC, Jack – *Pela Estrada Fora*. Lisboa: Relógio d’Água, Editores, 1998.

*time and place of the hike.*²⁹³ Como sendo, de certo modo, um apelo ético ao ambiente “selvagem”, à natureza, ao cosmos e à liberdade do ser humano.

²⁹³ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environment Art*, London:, Phaidon Press. 1998. (Themes and Movements), p. 35: “Os passeios solitários que eram representados, tanto como livros de fotografias quanto como fotografias individuais com registos, relembrando o tempo e o lugar da caminhada.” [Tradução de Maria Consiglieri]

3.2 A Ecologia Romântica e a Cosmologia

A descoberta da ecologia e de uma nova visão da natureza e da cosmologia, no Romantismo, foi essencial para as preocupações tanto sociais e humanas, como naturais e cósmicas no pensamento contemporâneo, pela especial necessidade da defesa do planeta contra a destruição do ecossistema produzido pelo ser humano, representada através de William Morris²⁹⁴, que escreveu vários textos em defesa da ecologia:

Pero en nuestros dias – lo he dicho y lo repito – todo el pueblo se halla despreocupado e ignora el arte; el instinto innato de la belleza está siempre reprimido y frustrado;” (...) “Sin embargo, la civilización – me parece – nos debe alguna compensación por la pérdida de esse encanto que ahora sólo está presente, como en un sueño, en la vida campesina de las tierras activas. Mantener el aire puro y los rios limpios, esforzarnos un poco en mantener los arroyos e los prados tan agradables como en uso razonable permita; possibilitar a los ciudadanos pacificos la libertad de dirigirse adonde quieran, com tal de que no maltraten jardines ni trigales; dejar en algunos lugares ciertos pedaços de tierra virgen o de montaña sagradamente libres de vallas y de cultivos, como recuerdo de las rudas batallas del hombre contra la naturaleza en sus primeros dias...²⁹⁵

A natureza, enquanto ecológica e cosmológica, apresenta o ser humano como parte integrante do universo e não se baseia apenas na percepção contemplativa, em que o ser humano é exterior à natureza e a percebe enquanto objeto. Estes autores românticos rejeitam o universo estático do físico Newton, e certos autores contemporâneos determinam esta vaga de novos pensadores e artistas como sendo “*green romanticism*”²⁹⁶. É segundo esta perspectiva que iremos analisar a ecologia e a cosmologia românticas, na senda do que defende Laurence Coupe, no seu livro *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism – Earlier critics had already shown an interest in what the romantics had demonstrated about the interaction of*

²⁹⁴ William Morris (1834-1876), novelista utópico inglês, um dos pioneiros do socialismo em Inglaterra e impulsionador das Artes Visuais, ligado ao movimento “*Art and Crafts*”. Atualmente, considera-se que o seu legado ecológico romântico se funde com uma visão ecológica socialista. Escreveu *Escritos Estéticos* (1882-1884); *Hopes and Fears for Art* (1877-1879). Morris e Ruskin são a herança da tradição romântica “ambiental” – “*environmental traditional*”.

²⁹⁵ MORRIS, William – *Arte y Sociedad Industrial, Antologia de Escritos*, pp. 47 e 49-50.

²⁹⁶ *Green Romanticism* é uma nova leitura do Romantismo, em que são estudados os pensadores, críticos e artistas de acordo com a análise *ecocriticism* (ecocriticismo), através da qual desenvolvem o paralelismo entre a ecologia e a cultura nativa indígena, especialmente, a norte-americana (COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*).

human and non-human nature.²⁹⁷ Centrando a sua investigação na tradição nativa, a que classifica de “*native green traditional*”²⁹⁸, Coupe desenvolve o romantismo entre o humano e o não-humano, a linguagem e a antilinguagem. A partir desta linha de pensamento, a visão da natureza cósmica abraça a linguagem humana e não-humana e aproxima-se do espírito xamânico da cultura da Pré-História, segundo argumenta Louise Westling, partindo da noção de *The Great Mother*²⁹⁹ na experiência da natureza, em relação à obra de Henry D. Thoreau. Todavia, é necessário percorrer no pensamento filosófico Ocidental as nossas heranças sobre a natureza, que estão em Espinosa, Kant e Heidegger, por serem autores incontornáveis, para que posteriormente se possam fundir com esta nova perspetiva da Teoria literária e filosófica, em que a Antropologia, especialmente em Lévi-Strauss, desenha novos contornos na leitura romântica que pervive até aos dias de hoje.

Partindo desta premissa de que o Romantismo impulsionou a rejeição do mundo estático de Newton³⁰⁰, em detrimento do mundo “fluido” cósmico da natureza, a efeméride do fluxo e do seu movimento, abre uma nova era de pensamento e da experiência cósmica.

Embora a ideia transcendental kantiana tivesse contribuído em grande medida para o impulsionar desta nova experiência do mundo continuada por estes românticos, estes pretenderam cortar com ela. A estética transcendental de Kant é considerada humanista e copernicana³⁰¹, na medida em que o ser humano passa a ser o centro e a natureza o objeto exterior. Terá influenciado as ideias cosmológicas transcendentais, nomeadamente, a dos norte-americanos, por exemplo, Emerson, para o qual o mundo indizível é determinado através da perceção e revelado num sentimento ético. A natureza de Emerson participa eticamente na transformação do ser humano,

²⁹⁷ COUPE, L. – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, p. 14.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹⁹ WESTLING – “Thoreau’s Ambivalence Toward Mother Nature”, in COUPE, L. (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 262-266

³⁰⁰ John F. Danby analisa as obras de William Wordsworth, a partir de Newton, determinando uma relação de ação e de reação, de transformação e de formação, que designa de “*universe of chemistry*”, isto é, a poesia e a linguagem são entendidas segundo experiências de relação oposta entre a ação e a reação (cf. DANBY – “William Wordsworth: Poetry, Chemistry, Nature”, in COUPE, *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 44-49).

³⁰¹ Cf. “Introdução”, in Parte I (Termo “copernicana” in ABBAGNANO, Nicola – *História da Filosofia*, volume VIII, Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 93).

estabelecendo a nova noção de conceção de ser – *self-reliance*, que, na pós-modernidade, deu lugar às novas noções de *self-realization* e de *ecological self*³⁰².

Kant demonstra, no seu livro *Crítica da Razão Pura*³⁰³, o que considera sobre a sua doutrina que intitula de idealismo transcendental:

*Tudo o que se intui no espaço ou no tempo e, por conseguinte, todos os objectos de uma experiência possível para nós, são apenas fenómenos, isto é, meras representações que, tal como representamos enquanto seres extensos ou séries de mudanças, não têm fora dos nossos pensamentos existência fundamentada em si.*³⁰⁴

Os fenómenos que são intuídos no espaço e em todas as mudanças do tempo não são em si uma mesma coisa, nem dados em si, são apenas representações, por existirem unicamente na experiência da nossa sensibilidade enquanto percepção do objeto indeterminado. Por outro lado, a natureza kantiana estabelece um retorno ao “espinosismo”, quando o autor desenvolve a experiência da percepção conhecida como *constructum*³⁰⁵, o que leva Merleau-Ponty a afirmar: *Toda a filosofia de Kant é um esforço para unificar esses dois conceitos.*³⁰⁶

Espinosa³⁰⁷ contribui, particularmente, para a unidade da natureza que estes românticos procuravam, porque, segundo ele, a unidade da substância existe, e existe não enquanto representações, mas sim como “uma essência objetiva das coisas”; impulsionou uma nova visão da natureza, em que Deus é a *substância única*³⁰⁸ ou *Natureza naturante*³⁰⁹, o que foi definido como uma visão de “espírito panteísta”,³¹⁰

³⁰² A primeira noção foi desenvolvida por Arnes Naess; a segunda por Bill Devall. Serão analisadas no Cap. 5.

³⁰³ KANT - *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e Notas de Alexandre Fradique Morujão. 3.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. (Serviço de Educação).

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 437.

³⁰⁵ Merleau-Ponty analisa Kant, considerando que este apresenta uma noção contraditória, na medida em que a natureza é indeterminada no exterior e, simultaneamente, uma representação interior do sujeito (cf. MERLEAU-PONTY – *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 35). Kant determina este princípio do objeto indeterminado como “*princípio cosmológico constitutivo*, in KANT – *Crítica da Razão Pura*. 3.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 448).

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 35.

³⁰⁷ Bento de Espinosa (1632-1677) é um marco incontornável da Filosofia. Kant, Goethe e Novalis foram influenciados pelo seu pensamento filosófico. Espinosa, segundo Joaquim de Carvalho, contribuiu para os estados de meditação, denominados de “transe” e de “consciência solitária” (cf. CARVALHO, Joaquim de – “Introdução”, in ESPINOSA, Bento de – *Ética*. Lisboa: Relógio d’Água, 1992, pp. 23-24).

³⁰⁸ Tal como define Joaquim de Carvalho: “unicidade da substância”, in ESPINOSA, Bento de, *Ética*, p. 19.

³⁰⁹ CARVALHO, Joaquim de – “Introdução”, in ESPINOSA, Bento de, *Ética*, p. 17.

³¹⁰ Os seus contemporâneos consideravam a sua visão de natureza panteísta e atea. Joaquim de Carvalho constata a designação em Toland, em 1705, como uma denotação “vulgar”, in ESPINOSA, Bento de – *Ética*, p. 21.

por conceber a natureza a partir da substância, ou seja, em Deus³¹¹, por tratar-se da substância infinita, da substância divina. Por outro lado, Espinosa, na sua obra *Traité de la Réforme de l'Entendement*³¹², apresenta uma nova³¹³ concepção de alma e de corpo, segundo a qual a primeira está unida ao segundo – *l'âme est uni au corps et que cette union est cause d'une pareille sensation. Mais ce qu'est cette sensation, ce qu'est cette union, nous ne pouvons le comprendre absolument ainsi.*³¹⁴ Esta união também é tida entre a alma e a natureza – *c'est la connaissance de l'union de l'esprit avec la nature totale*³¹⁵, apresentando através dela uma experiência singular que funde a essência, que provoca a noção de infinito. Foi o conhecimento da unidade da mente com a totalidade da natureza que Espinosa esboçou na sua filosofia, na Ética, considerando que, para atingir este fim, é necessário que o ser humano se conheça a si próprio como também a natureza, apercebendo-se das diferenças, das concordâncias e das oposições que subsistem entre as coisas, para compreender as limitações do ser humano e qual a sua natureza e o seu próprio poder.

Esta noção de unidade e de união do ser humano com a natureza é desenvolvida por alguns românticos, tendo estes procurado na ciência moderna respostas para reintegrar o ser humano na sociedade moderna e na natureza, para além de se complementarem com a cosmologia grega – particularmente, na pré-socrática³¹⁶, em Pitágoras³¹⁷ e em Platão³¹⁸ –, com o xamanismo arcaico, com a filosofia tradicional oriental³¹⁹, com as culturas tradicionais ou indígenas e com as ancestrais, as celtas.

³¹¹ Eis a citação de Espinosa: *Par Dieu: J'entende un être absolument infini, c'est-à-dire une substance consistant en une infinité d'attributs, dont chacun exprime une essence éternelle et infinie* (in SPINOZA – “L'Éthique”, *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade), p. 366).

³¹² SPINOZA – “Traité de la réforme de l'entendement”, in *Oeuvres Complètes*.

³¹³ Nova concepção para o que, para Descartes, separava o corpo da alma.

³¹⁴ SPINOZA – *Oeuvres Complètes*, p. 164: “a alma está unida ao corpo, e esta união é a causa duma semelhante sensação. Mas o que é esta sensação, o que é esta união, não podemos compreender totalmente.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³¹⁵ *Ibidem*, p. 162: “É o conhecimento da união do espírito com a natureza total.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³¹⁶ A filosofia pré-socrática até aos sofistas realiza uma doutrina centrada no problema cosmológico, em que os princípios que explicam o mundo físico são os mesmos que constroem o ser humano. A escola Jônica foi uma das primeiras a criar um sistema metafísico, concebido por elementos, mas não aceita o devir do mundo. Mas foi Heraclito quem teve maior influência nos românticos, por ser considerado o fundador da dialética. Segundo Heraclito, os opostos estão unidos, mas nunca conciliados, estando em constante conflito. A sua grande descoberta consiste na ideia de que a unidade do princípio criador não é uma unidade idêntica, antes em oposição, em discórdia e em luta. Assim, o oposto une-se e diverge (cf. GOMES, Pinharanda – *Filosofia Grega Pré-Socrática*. Selecção de Textos, Tradução, Introdução e Aparato Crítico de Pinharanda Gomes Lisboa: Guimarães Editores, 1994.).

³¹⁷ Pitágoras é o primeiro a aplicar o nome de cosmos. Todas as coisas constituem uma harmonia musical – o “universo” tem um ritmo musical, em que se concilia a música com a matemática, pois a natureza trabalha conforme os números e medidas determinados e, por sua vez, a harmonia está na medida. Portanto, trata-se de uma cosmologia cheia de esquemas e figuras tanto quanto de harmonia, na qual se

Há vários pensadores e artistas que revelaram este interesse no ser humano como extensão da própria natureza, tais como Rousseau, Thoreau e Emerson, que se centraram na natureza como ação política de reivindicação, e outros, que procuraram através da sua poesia e prosa a visão “poética-científica” buscando a essência, algo que poderemos observar em Goethe; no cantar da natureza dado por Walt Whitman, que revela um olhar tanto indígena como ocidental, numa “unidade”; no amor pela natureza em Wordsworth, na observação dos ciclos sazonais, no sentir o vento, os céus, o mar, as montanhas e as planícies, os animais, as plantas; e, por fim, no encontro do ser humano com o eterno retorno de modo a transmutar o ser niilista em pós-niilista, em Nietzsche.

3.2.1 A ciência moderna e Charles Darwin

A ciência moderna teve uma influência crucial no pensamento romântico, cujos artistas tiveram a preocupação de estudar algumas áreas da ciência para aprofundar os conhecimentos científicos que lhes interessavam conceptualmente para as artes. Surge, nomeadamente, o interesse pela meteorologia, através de Luke Howard³²⁰, que aprofundou o estudo das nuvens em várias categorias, o que nos é apresentado nas obras de Goethe, Turner, Constable e Friedrich; o interesse pela Botânica, o estudo de plantas,

encontra a aritmética das distâncias e a música das esferas. Por outro lado, nos físicos posteriores à escola eleática, Empédocles desenvolveu também o carácter cosmológico e teológico, em que a base de todas as coisas são os quatro elementos, embora esta terminologia filosófica só apareça mais tarde com Platão, e que “as quatro raízes” são animadas por duas forças, o Amor e a Desavença, que são duas forças divinas cósmicas, que alternam o universo e determinam as fases do ciclo cósmico. Empédocles, tal como Heraclito, estava convencido de que a divisão dos elementos, o ódio, a luta, tem a sua importância na constituição do mundo (cf. GOMES, Pinharanda – *Filosofia Grega Pré-Socrática*). Verificamos que no pensamento modernista há uma influência marcante da concepção do cosmos segundo Pitágoras, particularmente em Kandinsky e Itten.

³¹⁸ Platão teve influência de Pitágoras, pelo formalismo, o número, a medida, as figuras geométricas e a perfeição, que é mais visível nas suas obras *Fédon* e *Timeu*, e pela teoria da alma-harmonia, presente na *República*. No *Fédon*, a harmonia tem como base os quatro elementos, tal como a essência da alma e do sistema do mundo. Em *Timeu*, a visão do mundo é pitagórica, especialmente pelo seu formalismo, o aritmetismo e a medida (cf. ABBAGNANO, Nicola – *História da Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.).

³¹⁹ Na filosofia tradicional, houve por parte dos românticos interesse pela filosofia hindu, pelos *upanishads* e os *vedas*, pelo bramanismo e pelo budismo.

³²⁰ HOWARD, Luke (1772-1864), farmacêutico, químico, meteorologista. É desenvolvido mais adiante, no cap. 3.2.3, sobre Goethe.

frutos, troncos, em Rousseau, Goethe, Constable e Friedrich, e o interesse pela Física, Medicina e Biologia, em Nietzsche.

A biologia científica é um marco incontornável para esta matéria da ecologia e da cosmologia, em que o ser humano é uma extensão do universo e da natureza. Charles Darwin³²¹, ao longo do seu livro *A Origem das Espécies*³²², desenvolve a descoberta científica claramente mais relevante para o entendimento da natureza e do ser humano, não só para o pensamento literário, filosófico e artístico romântico, como também para toda a ciência ocidental, especialmente, pela sua teoria ter como base uma única forma primordial da qual depende a evolução de todos os seres que vivem na Terra, progredindo e evoluindo num planeta que gira de acordo com a lei imutável da gravidade:

*A seleção natural actua exclusivamente no meio da conservação das variações que são úteis a cada indivíduo nas condições orgânicas e inorgânicas em que pode encontrar-se colocado em todos os períodos da vida. Cada ser, e é este o ponto final do progresso, tende a aperfeiçoar-se cada vez mais relativamente a estas condições. Este aperfeiçoamento conduz inevitavelmente ao progresso gradual da organização do maior número de seres vivos em todo o mundo.*³²³

O ser humano passa a ser visto como extensão evolutiva da natureza, na qual a seleção dos seres vivos advém da sobrevivência e da preservação da espécie, aumentando esta segundo uma progressão geométrica, e os recursos segundo uma progressão aritmética, num fenómeno vital que elimina os mais fracos por seleção natural. A sua “teoria da seleção natural”³²⁴ marcou grandemente a era vitoriana. A perspectiva de que todas as espécies têm um “lugar” no sistema natural veio mais tarde a chamar-se “nicho ecológico”.

Darwin, por sua vez, antecipou a conceção na comunidade “humano-animal”, estabelecida pelos ecologistas contemporâneos, segundo a qual nós, seres humanos, membros comunitários de um grupo orgânico, pertencemos a um microssistema animal, descendendo paralelamente de uma linha evolutiva ancestral.

Um século depois de Darwin, Charles Elton³²⁵ desenvolveu uma teoria segundo a qual o ser humano é concebido numa relação ecológica com a unidade, plantas,

³²¹ Charles Darwin (1809-1882), naturalista e biólogo inglês. Darwin estabelece na sua descoberta a unidade científica da biologia, sendo até aqui analisados, o homem e a natureza, separadamente.

³²² DARWIN, Charles – *A Origem das Espécies*. Porto: Artes Gráficas, Livraria Chardon, [s.d].

³²³ Ibidem, p. 108.

³²⁴ DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. – *Dicionário de Filosofia*. Porto: Porto Editora, 2000.

³²⁵ Charles Elton, biólogo, desenvolveu na sua obra *Animal Ecology*, 1927, a conceção “comunidades bióticas”. As “comunidades bióticas” são citadas e mencionadas no artigo de CALLICOTT, J. Baird – “The Case against Moral Pluralism”, pp. 203-219, in LIGHT, Andrew ; ROLSTON III, Holmes (eds.) –

animais, solo, ar, água, que intitulou de “comunidades bióticas”. Este conceito de comunidade, atribuído por Elton, foi, mais tarde, importante na esfera ecológica e filosófica desenvolvida por Aldo Leopold³²⁶, o qual encetou uma análise sobre Darwin relacionando a ética da origem e da evolução com a ética da terra e do ambiente, que é sustentada por uma multiplicidade hierárquica e uma variedade de relações morais, no ambiente e na comunidade. Na sua obra *A Sand County Almanac*³²⁷, de 1949, dá forma a este pensamento por meio de “*the land ethic*”³²⁸ da expressão biocêntrica.

Na segunda metade do século XX, a Ética Ambiental torna-se mais corrente através dos seus defensores e dos ecologistas e, nas Artes, está bem presente nos movimentos contemporâneos *land art* e *earthworks*. Leopold desenvolve, para além do “conceito de comunidade”, a consciência ecológica e a ética da Terra³²⁹. Por outro lado, Leopold reflete o paradigma entre a preservação do mundo “selvagem” e a necessidade do ser humano em obter recursos naturais, tanto água e caça, como minerais e energia, sem destruir a Terra. No sentido de defender a necessidade de se preservar a existência do “mundo selvagem” no planeta, recorre a John Muir³³⁰, um bom exemplo de um dos primeiros ambientalistas norte-americanos, tendo este último afirmado:

*Public wilderness areas are essential a means for allowing the more virile and primitive forms of outdoor recreation to survive.*³³¹

Rolston³³² considera importante a formulação de Leopold, do “mundo selvagem” dever ser preservado como tal, sem a intervenção humana, pelo facto de

Environmental Ethics, An Anthology. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003. (Blackwell Philosophy Anthologies).

³²⁶ Aldo Leopold (1887-1948), ecologista, pelos estudos desenvolvidos em que conjuga a filosofia com a ciência e pela sua defesa da Terra, tornou-se um marco incontornável nas questões ambientais e ecológicas, como exerceu também grande importância nas Artes, na *land art* e na *environmental art*, e na crítica literária, no ecocriticismo norte-americano.

³²⁷ LEOPOLD, A. – “*A Sand County Almanac and Sketches Here and there*”, *apud* GARRARD, Greg – *Ecocriticism*, pp. 72-74.

³²⁸ LEOPOLD, A. – “The Land Ethic”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*, pp. 38-46. Um excerto do texto: *A Sand County Almanac and Sketches Here and there*.

³²⁹ Desenvolvida mais adiante, na Parte I, Cap. 5 – A “*estética ecológica e cosmológica*” contemporânea.

³³⁰ John Muir, já mencionado atrás (cf. Cap. 3.1.4), é considerado o pioneiro do ambientalismo norte-americano.

³³¹ LEOPOLD, A. – “Wilderness as a form of land use”, *apud* NELSON, Michael P. – *An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments*, p. 415, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics*, pp. 413-436: “As áreas públicas selvagens são essenciais como meio de permitir que as formas mais viris e primitivas da recriação possam sobreviver ao ar livre.” [Tradução de Maria Consiglieri]

nele residir o futuro dos recursos naturais da humanidade. Recursos naturais, esses, sobre os quais se tem discutido por causa da sua extração para a investigação médica e farmacêutica, em zonas como o Amazonas e a floresta do Noroeste Pacífico.

Este paradigma do “mundo selvagem” enquanto centro de recursos naturais é refutado, por não se tratar apenas de recursos que possam ser explorados no futuro, mas por possuírem propriedades do “lugar-natural” que mantêm o equilíbrio do ecossistema natural, ou seja, a sua preservação não advém apenas do valor do elo entre a riqueza das espécies, que está para além da nossa compreensão, mas da própria coexistência que é necessária para a sobrevivência do ser humano. Por isso, argumenta Michael Nelson³³³ – *opens up a virtual Pandora’s Box of difficult questions with tough answers.*³³⁴ Assim, o caráter “saudável” que existe no ser humano é também destruído quando se afasta do “mundo natural”, ou seja, *primitivists, for example, claim that more closely we are associated with nature the more physically healthy we will be.*³³⁵

Darwin tornou-se uma referência crucial para a concretização de outras associações conceptuais ainda na sua época, como foi posteriormente referenciado pelo norte-americano Henry David Thoreau³³⁶, no livro *Walden*, remetendo para o paradigma do calor energético vital dos seres humanos, diferenciando os “nativos” ou “selvagens”³³⁷ dos civilizados, e também por Emerson, para exemplificar que o ser humano pertence à natureza, é da mesma “matéria” e tem a mesma essência, além de considerar que as noções morais do ser humano advêm da própria natureza. Todavia, Emerson reage ao pensamento naturalista de Darwin, por considerar que “carece de humanidade”³³⁸ ao negligenciar a conformidade entre o ser humano e o mundo.

³³² Holmes Rolston III é professor universitário de Filosofia no Estado do Colorado dos EUA e presidente da International Society for Environmental Ethics (cf. ROLSTON III, Holmes – “Value in Nature and the Nature of Value”, pp. 143-153 e “Feeding People versus Saving Nature?”, pp. 451-462, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*. Blackwell Philosophy Anthologies. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003.

³³³ Nelson apresenta o seu artigo numa obra científica (cf. NELSON, Michael P. – “An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*.

³³⁴ NELSON, Michael P. – “An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*, p. 417: “abre uma virtual caixa de Pandora de difíceis questões com respostas duras.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³³⁵ NELSON, idem: “Os primitivos, por exemplo, afirmam que quanto mais estamos intimamente associados com a natureza, mais saudáveis seremos fisicamente.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³³⁶ Thoreau, escritor norte-americano transcendentalista, será abordado mais adiante (cf. Parte I, Cap. 3.2.4).

³³⁷ Este termo é empregue por Thoreau em THOREAU – *Walden, ou a vida nos bosques*. Tradução de Astrid Cabral. 2.^a edição. Lisboa: Antígona, 2009, p. 27.

³³⁸ EMERSON – *A natureza*, p. 109.

Houve, portanto, outros pensadores que reagiram também a esta visão positivista, sendo um caso mais notório o seu contemporâneo Nietzsche, que critica ferozmente a sua teoria. Segundo Nietzsche, a sobrevivência não tem a ver com a evolução das espécies, como Darwin considerava, mas sim com o “poder” que está associado à liberdade³³⁹ ou, como afirma Deleuze, com o *criar e dar*³⁴⁰. No entanto, embora Nietzsche tenha uma postura anti-Darwiniana, há uma certa relação entre Darwin e Nietzsche, por revelarem estar em acordo quanto à sobrevivência da genética da espécie.

Curiosamente, Deleuze considera esta questão mais subversiva do que parece: *Nietzsche mostra já que os critérios da luta pela vida, da selecção natural, favorecem necessariamente os fracos e os doentes enquanto tais, os «secundários» (...) Esta vontade deste poder é precisamente a do escravo, é a maneira de o escravo ou o impotente conceber o poder*³⁴¹, o que significa que o devir-doentio e o devir-escravo constituem a vitória do niilismo. Por isso, segundo Deleuze, *é a inversão dos valores e das avaliações, por toda a parte são as coisas vistas do lado pequeno, as imagens invertidas como uma clarabóia*.³⁴²

3.2.2. “Promenade”: Rousseau e a caminhada

A primeira crise da modernidade deu-se no século XVIII com a rutura do passado, sendo Rousseau o marco de tal mudança por se ter oposto à racionalidade e por ter recuperado a antiguidade, determinando um novo pensamento sobre o ser humano e a natureza, ainda que tenha nascido no Século das Luzes.

³³⁹ John Richardson analisa esta questão entre Darwin e Nietzsche, considerando que a seleção, segundo Nietzsche, é o que intitula de “liberdade”, na medida em que as pessoas são, em primeiro lugar, criadores e, depois, é que são indivíduos. Tal como Richardson argumenta: *The self-creation or freedom that Nietzsche means lies in bringing the selective process into oneself*, in RICHARDSON, John - Nietzsche's New Darwinism. Oxford: University Press, 2004, p. 95. Todavia, este autor também nos apresenta outras leituras para seleção, por exemplo, enquanto “moral”, isto é, uma seleção social e moral, em que há um novo poder de consciência e de ideal ético, in RICHARDSON, John – *Nietzsche's New Darwinism*, p. 93.

³⁴⁰ DELEUZE – *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2009. (Biblioteca Básica de Filosofia) p. 23. Deleuze considera “criar e dar”, na medida em que “criar” é um processo ativo.

³⁴¹ Ibidem, p. 26.

³⁴² Idem.

Jean-Jacques Rousseau³⁴³ reclamou o exílio da cidade num regresso à natureza. Este adeus à sociedade e à autoridade, ou o retorno ao estado de natureza³⁴⁴, teve por consequência ser considerado pelos seus contemporâneos um “*membro pernicioso*”³⁴⁵. Mais tarde, passou a ser um “*artista*”³⁴⁶ e não um filósofo, por reivindicar a liberdade individual, bem como por se basear *na sua sensibilidade, e não na sua sabedoria, na sua bondade ou compaixão, e não na sua virtude. Admite o carácter precário da sua reivindicação: é um cidadão com uma má consciência.*³⁴⁷

Esta má consciência de Rousseau, segundo Leo Strauss³⁴⁸, não é mais do que a má consciência da sociedade a que pertence, razão pela qual *ele é levado a ser considerado como consciência da sociedade*³⁴⁹, somente ultrapassada com a meditação e as *rêveries* através das caminhadas solitárias – *Promenades Solitaires* – na natureza, como menciona na “*Huitième Promenade*”. *Les Rêveries du Promeneur*

³⁴³ ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778), filósofo pré-romântico e naturalista suíço. Influenciou a filosofia francesa, mas, pela sua postura radical, foi tanto amado como odiado.

³⁴⁴ Rousseau invocou o retorno do ser humano ao estado de natureza contra a própria “cidade” clássica, sendo assim o ser humano “naturalmente solitário”. Considerando mesmo a possibilidade de o ser humano ser associativo, como estado natural. O “estado de natureza” já tinha sido desenvolvido por Hobbes e Locke. Thomas Hobbes considerava-se o fundador da Filosofia Política e da Ciência Política, no entanto, entendia que não havia harmonia natural entre o espírito humano e o universo e que o ser humano só poderia ser soberano porque a sua humanidade não se encontrava em qualquer ponto de apoio no universo, no cosmos. Locke, em certa medida, segue o pensamento de Hobbes, afirmando que, no estado de natureza, «todo o homem pode fazer o que lhe parece conveniente» (STRAUSS, Leo – *Direito Natural e História*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 195). Todavia, Rousseau afasta-se de Hobbes por defender que o ser humano natural é associativo, quando não é orgulhoso e vaidoso, pois o “*amour-propre*” pressupõe a sociedade. O homem natural é compassivo, portanto está desprendido de todos os vícios, desprovido de orgulho e de vaidade (cf. *Segundo Discurso*: ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Discurso sobre a Origem e Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. Tradução de M. Campos. Mem Martins: Europa-América, 1995).

³⁴⁵ STRAUSS, Leo – *Direito Natural e História*, 2009, p. 249. Aliás, não foi o único. Thoreau também foi considerado um inútil para a sociedade. O facto de a sociedade ser materialista, o valor dispensado na intelectualidade e na espiritualidade do ser humano não terem frutos imediatos e não serem válidos para produtos comerciais, tem-se revelado utópico. Foi precisamente o idealismo e o carácter utópico dos românticos que os artistas contemporâneos – desde o conceptualismo, o minimalismo, até aos da *fluxe*, da *land art* e da *arte povera* – exaltaram na sua arte, contra o comércio e o mercado artístico pré-estabelecido.

³⁴⁶ Idem.

³⁴⁷ Idem. Rousseau tinha como premissa que o ser humano no estado natural é por natureza bom, no entanto, o estado natural é entendido como sub-humano, isto é, ser sub-humano é um estado anterior ao “estado social”, que promove a igualdade e a democracia, e não a desigualdade que existe no “estado social”, que é estabelecida a partir da ambição, da propriedade e do poder (cf. ALVES, João Lopes, “Introdução”, in ROUSSEAU – *O Contrato Social*, p. 29. Bate considera este modelo de sociedade, a partir do “estado natural”, ‘*social ecology*’ (cf. BATE – *The Song of the Earth*. London: Picador, 2000, p. 38).

³⁴⁸ STRAUSS, Leo (1899-1979) era um filósofo alemão, considerado um dos maiores da Filosofia Política contemporânea. Estudou e viveu nos E.U.A. A sua maior obra: STRAUSS, Leo – *Direito Natural e História*. Introdução e Tradução de Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70, 2009.

³⁴⁹ Ibidem, p. 249.

*Solitaire*³⁵⁰, de 1782, é a última obra que desenvolve, em tom autobiográfico, o encontro do ser humano com o estado da natureza, criando uma nova cosmologia.

Le Promenade de Jean-Jacques Rousseau refere-se a caminhadas solitárias que se apresentam tanto no movimento físico como em devaneios de pensamentos, ou seja, as *rêveries* têm uma carga significativa na sua prosa literária. No decorrer do seu pensamento, compreendemos que a caminhada é um encontro com a natureza através do êxtase, que, de certo modo, modifica o ser humano para melhor. Por outro lado, designa as *rêveries* em dois estados diferentes: o pensamento vagabundo; e o movimento ou uma espécie de “corrente de pensamento”³⁵¹. Neste sentido, Rousseau torna-se um marco incontornável para os “futuros” caminhantes, nomeadamente, para Thoreau, que revela certas semelhanças no que respeita aos estados meditativos e ao encontro da natureza, em êxtase, mas também nas suas descrições dos comportamentos humanos. Ainda assim, Thoreau apresenta uma visão otimista, enquanto Rousseau revelara no fim da sua vida uma leitura pessimista e de “desilusão” perante a humanidade. Por conseguinte, Bate argumenta que as *rêveries*, a solidão e a caminhada são as experiências dentro da linguagem que o define como “*ecopoet*”: *Ecopoetry is not a description of dwelling with the earth, not a disengaged thinking about it, but an experiencing of it.*³⁵²

Apesar de durante muito tempo o seu discurso autobiográfico, que não se apresenta apenas na obra suprarreferida, ser incompreendido por alguns, visto mesmo pejorativamente, tal com constata Fredric Jameson – *we may well have some difficulty in taking seriously the thinking of an autodidact, a dreamer, a masturbator, a paranoid, and a pretentious imitator of antiquity*³⁵³, a sua obra faz dele o “predecessor”³⁵⁴

³⁵⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Rêveries du promeneur solitaire*. Édition Présentée et annotée par Michèle Crogiez. Paris: Livre de Poche, 2001. (Les Classiques de Poche). Rousseau dedicou-se às “*rêveries*” nos últimos anos da sua vida, desde 1776 até 1778, ano da sua morte. Por isso, só foi publicado *post mortem*, em 1782. Esta obra é constituída por dez *promenades*, sendo esta última considerada por alguns críticos, nomeadamente, por Cláudia Albes, não tão bem estruturada como as anteriores.

³⁵¹ Cf. CROGIEZ, Michèle – “Introduction”, in ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Rêveries du promeneur solitaire*, p. 33. O autor analisa as *rêveries* e o êxtase.

³⁵² BATE – *The Song of the Earth*, p. 42: “Ecopoesia não é uma descrição do “habitar” na terra, muito menos um pensamento desprendido sobre isso, antes uma experiência disso.” [Tradução da autora da tese]

³⁵³ JAMESON – *Valencies of the Dialectic*, p. 302: “Podemos ter alguma dificuldade em aceitar seriamente o pensamento de um autodidata, um sonhador, um masturbador, um paranoico, um pretensioso imitador da antiguidade.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³⁵⁴ Expressão utilizada por Jameson em: *it is better to follow Claude Lévi-Strauss in considering it a contribution – the first and the most glorious! – to the scarcely even nascent discipline of anthropology.* (p. 302)

antropológico de Lévi-Strauss³⁵⁵, pela sua noção de “estado de natureza”. Aliás, não é o único autor que valoriza a obra de Rousseau, Greg Garrard³⁵⁶ refere-se a esta interpretação como sendo de um “humanismo”³⁵⁷ que influencia as posteriores leituras dos europeus perante as culturas nativas.

O estado de natureza que Rousseau reivindicava, enquanto objetivo das aspirações humanas, tornou-se o veículo para o ideal de liberdade do ser humano perante a sociedade. Admitindo, assim, que o ser humano, para retornar ao estado de natureza, tem de ter uma vida “solitária”, que se caracteriza pela ausência da sociedade, da sociabilidade. Rousseau revela a importância da “contemplação solitária” para alcançar a felicidade, a liberdade e para aproximar o ser humano ao estado da natureza. Esta “contemplação solitária” não consistia na contemplação estética da natureza, o perceber e o pensar, mas sim em conduzir o homem ao *sentimento de existência*³⁵⁸:

*Se o homem se retirou de tudo o que lhe é exterior, se esvaziou de todas as afeições que não o sentimento da existência, ele goza da felicidade suprema – goza de uma auto-suficiência e impossibilidade divinas; encontra consolo apenas em si mesmo, sendo inteiramente igual a si mesmo e pertencendo por inteiro a si mesmo, já que para ele o passado e o futuro foram extintos.*³⁵⁹

Este “sentimento de existência” é entendido como uma nova perspectiva de relacionamento da espiritualidade do ser humano com a natureza, em que é determinada a experiência da unidade, do sentir-se Um com o Todo. No âmbito da filosofia tradicional oriental, esta unidade é revelada através do processo da meditação e, segundo Romain Rolland, traduz-se num “*sentimento oceânico*”³⁶⁰, uma gota no meio do oceano.

³⁵⁵ Lévi-Strauss considera o *Discurso* (1755) de Rousseau o primeiro tratado de etnologia, em geral, e o primeiro que levanta o problema das relações entre a natureza e a cultura, in DUROZOI, G., ROUSSEL, A. – *Dicionário de Filosofia*, p. 336. Por isso, Lévi-Strauss, no seu livro *Anthropologie Structurale* (p. 329), cita Rousseau como reconhecimento da sua inovação para a introdução do seu discurso sobre o método e a noção de estrutura.

³⁵⁶ GARRARD, Greg – *Ecocriticism*, no seu subcapítulo “The ‘Ecological Indian’”, pp. 120-127. Confrontando a “ideia” de “primitivo” com a nova conceção de “*ecological indian*”, por considerar a posição de Rousseau uma base crucial de viragem da “polaridade” que os europeus tinham para uma nova visão do ser humano em que não haja distinção entre o “eu” e o “outro”.

³⁵⁷ GARRARD, Greg – *Ecocriticism*, p. 125.

³⁵⁸ STRAUSS, Leo, op. cit., p. 248.

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ O “*sentimento oceânico*” de Romain Rolland (poeta e amigo de Freud) é estudado por Freud, como sendo um sentimento que existe em muitas pessoas e que não é propriamente restrito a uma espiritualidade religiosa, considerando que tenha sido um vínculo posterior. Para Freud, “(...) há muitas

Rousseau utiliza um método específico para que seja possível o “*sentimento de existência*”, tal como sustentado por Leo Strauss:

*O método que Rousseau utiliza consiste numa «meditação sobre as primeiras e mais simples operações da alma humana»; esses atos mentais que pressupõem a sociedade não podem pertencer à constituição natural do homem, já que o homem é solitário por natureza.*³⁶¹

Compreendemos este “método” de “contemplação solitária” descrito nesta passagem da “Septième Promenade”, através das caminhadas na natureza, permitindo, deste modo, a meditação e as *rêveries*:

*Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivres leur pente sans résistance et sans gêne. Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu.*³⁶²

*J'avais même à craindre dans mes rêveries que mon imagination effarouchée par mes malheurs ne tournant enfin de ce côté son activité, et que le continuel sentiment de mes peines me resserrent le coeur par degrés ne m'accablent enfin de leur poids.*³⁶³

Verificamos através da argumentação de Michèle Crogiez³⁶⁴ que as *rêveries* de Rousseau são “êxtases”, numa “observação livre do espírito”³⁶⁵, na medida em que “*un exercice libre de la paresse permis à l'homme rejeté par tous les autres*”³⁶⁶.

peças em cuja vida mental esse sentimento primário do ego persistiu em maior e menor grau, ele existiria nelas ao lado do sentimento do ego mais restrito e mais nitidamente demarcado da maturidade, como uma espécie de correspondente seu.” in FREUD – *O Mal-Estar na Civilização*, p. 14. De facto, este sentimento que é designado como uma sensação de algo ilimitado, sem fronteiras ou “eternidade”, que é designado por Freud, é uma aparência enganadora, em que o ego é continuado para dentro, não havendo uma delimitação nítida entre o ego e o id – a entidade mental inconsciente. Todavia, Comte-Sponville considera o sentido inverso, não para o interior – o id – mas para o exterior – o cosmos.

³⁶¹ STRAUSS, Leo, op. cit., p. 229.

³⁶² ROUSSEAU, Jean-Jacques, op. cit., p. 53: “Assim, tendo formado o projeto de descrever o estado habitual da minha alma na mais estranha posição que um mortal se possa encontrar, não vi maneira nenhuma simples e mais segura do que executar esta empresa de fazer um registo fiel dos meus passeios solitários e os devaneios que os enchem quando deixo a minha cabeça inteiramente livre, e as minhas ideias seguem sem resistência à vontade. Estas horas de solidão e meditação são as únicas do dia em que sou eu plenamente e me pertencem sem diversão nem obstáculos, eu que posso verdadeiramente dizer o que a natureza quis.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Tinha mesmo a temer que nos meus devaneios a minha imaginação apavorada pelas desgraças se afastasse da sua atividade e que o sentimento contínuo dos meus sofrimentos me fechassem a pouco e pouco o coração e me deitassem abaixo com o seu peso.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³⁶³ *Ibidem*, p. 134.

³⁶⁴ Michèle Crogiez é professor de Literatura Francesa na Universidade de Berne. Michèle Crogiez é crítica e comentadora de Rousseau (ROUSSEAU, Jean-Jacques - *Rêveries du promeneur solitaire*. Édition Présentée et annotée par Michèle Crogiez. Paris: Livre de Poche, 2001. (Les Classiques de Poche)).

A “contemplação solitária” de Rousseau proporciona a transformação do ser humano, é um caminho individual de transformação que se percorre com um sentimento ético perante a humanidade, o que torna o seu pensamento completamente revolucionário, sobretudo, pela sua atitude pacifista e utópica de querer educar o ser humano, como indivíduo independente e livre, integrado na cosmologia e respeitando a sua natureza-natural e o ambiente ecológico.

Neste sentido, a investigação da botânica tornou-se imprescindível, como ação de respeito e de conhecimento da natureza. Rousseau estabeleceu-se na ilha de Saint-Pierre, no Lago Bienne, onde se dedicou à botânica descrevendo a *Flora petrinsularis*³⁶⁷ através de uma visão simbólica da natureza e evocando a importância das suas *rêveries* e meditações para a dedicação apaixonante de um colecionador de plantas – *J’entrepris de faire la Flora petrinsularis et de décrire toutes les plantes de l’île sans en omettre une seule avec un détail suffisant pour m’occuper le reste de mes jours*³⁶⁸.

A investigação sobre botânica que foi especialmente desenvolvida na “Cinquième” e na “Septième Promenade”, tal como confirma Michèle Crogiez³⁶⁹, era fruto de impressões adquiridas dos *objects environnants*:

Plus un contemplateur a l’âme plus il se livre aux êxtases qu’excite en lui cet accord. Une rêverie douce et profonde s’empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l’immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié.

(...)

*Mon imagination qui se refuse aux objects de peine laissait mes sens se livrer aux impressions légères mais douces des objects environnants.*³⁷⁰

Rousseau desenvolveu, assim, o seu *Systema Naturae* a partir do êxtase³⁷¹ obtido em cada observação dada pela complexidade das suas estruturas e organização

³⁶⁵ CROGIEZ, Michèle – “Introduction”, in ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Rêveries du promeneur solitaire*, p. 34.

³⁶⁶ Idem.

³⁶⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques, op. cit., p. 107.

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ CROGIEZ, Michèle, op. cit., p. 29. Intitula a botânica e a Septième Promenade de “Herbier de rêveries”.

³⁷⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, op. cit., p. 135: “Quanto mais se torna um contemplador da alma mais ele se dá aos êxtases que lhe excitam esse acordo. Um devaneio doce e profundo apossa-se então dos seus sentidos e ele perde-se com uma deliciosa embriaguês na imensidade deste belo sistema com o qual se sente identificado”. (...) “A minha imaginação que se recusa aos objetos deixava os meus sentidos entregarem-se às impressões ligeiras mais doces dos objetos que nos rodeiam.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³⁷¹ CROGIEZ, Michèle, op. cit., p. 34. São considerados êxtases por o ser humano «se perder» no Universo.

vegetal e, por sua vez, pelas partes sexuais que fertilizam, que era uma novidade para o autor.

*La nature des objets aide beaucoup à cette diversion et la rendre plus séduisante. Les odeurs suaves, les vives couleurs, les plus élégantes formes semblent se disputer à l'envi le droit de fixer notre attention.*³⁷²

Aliás, como refere Michèle Crogiez, Rousseau foi um dos primeiros a interessar-se por esta matéria – a botânica –, fora do domínio farmacêutico.

*La distinction des caractères génériques, dont je n'avais pas auparavant la moindre idée m'enchantait en les vérifiant sur les espèces communes en attendant qu'il s'en offrît à moi de plus rares.*³⁷³

Este interesse pela botânica já tinha sido revelado anteriormente em algumas cartas dirigidas a amigos, como Carl Linné, em 1771, ou Marc-Antoine-Louis Claret de La Tourrette, em 1772:

*Seul avec la nature et vous, je passe dans mes promenades champêtres des heures délicieuses, et je tire un profit plus réel de votre Philosophia botânica que de tous les livres de morale.*³⁷⁴

As grandes caminhadas que fazia com a intenção de delas obter as *rêveries* e o “sentimento de existência”, e também o seu interesse pela botânica nos seus últimos anos de vida, evocaram o ser humano como parte integrante da natureza, o qual deveria ter uma interferência benevolente com a ecologia, e permitiu ao teórico Jonathan Bate considerá-lo de “*proto-Green thinker*”³⁷⁵.

³⁷² Idem: “A natureza dos objetos ajuda bastante a esta diversão e a torná-la mais sedutora. Os odores suaves, as cores vivas, as formas mais elegantes parecem disputar o direito de fixar a nossa atenção.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³⁷³ Ibidem, p. 108: “A distinção dos caracteres genéricos, de que dantes não tinha a menor ideia, encantava-me ao verificá-lo nas espécies comuns, esperando encontrar as mais raras.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³⁷⁴ Ibidem, p. 193: “Só com a natureza e você, passo nos meus passeios campestres horas deliciosas, de que retiro um proveito mais real da nossa Filosofia botânica do que de todos os livros de moral.” [Tradução de Maria Consiglieri]

³⁷⁵ BATE, J. – *Song of the Earth*, 2000, p. 32.

3.2.3. A “ciência-poética” de Goethe e o seu legado orgânico

A natureza, segundo esta visão ecológica, levou a que certos pensadores e artistas românticos se interessassem pelo “fragmento” da natureza, na medida em que a parte é um pormenor do Todo, que apela à unificação. Anunciam, deste modo, o “caráter” extensivo do ser humano na natureza, através da Botânica, da Fauna, da Meteorologia e da Geologia. Salientamos que este “anúncio” de criar uma visão tão singular da natureza permitiu que Whyte caracterizasse Johann Wolfgang Goethe³⁷⁶ de “visionário”³⁷⁷, na contemporaneidade. Goethe continua a ser um dos maiores impulsionadores de um novo pensamento “orgânico” da natureza. Como tal, o artista alemão Joseph Beuys partiu das suas leituras para desenhar na Arte Contemporânea uma visão “inteligente” da natureza, enquanto, atualmente, Goethe é estudado pela Ciência pelo facto de as suas teorias revolucionárias suscitarem novos percursos de pensamento na era pós-moderna.

Há que salientar que a investigação da Botânica e o interesse poético pela natureza também tinham sido realizadas por Goethe em *A Metamorfose das Plantas*³⁷⁸ e *O Jogo das Nuvens*³⁷⁹, obras que têm maior significado para o mundo das Artes, tal como a sua obra *Teoria da Cor*³⁸⁰, que analisaremos em particular mais adiante.

Este novo “olhar” para a natureza, enquanto ciência, foi um modo de conhecer o mundo que nos rodeia e de, por sua vez, nos conhecermos a nós próprios, enquanto seres humanos, em que a nossa essência é uma continuidade da natureza.

Johann Wolfgang Goethe sofreu influência de Rousseau, especialmente no seu estudo sobre as plantas, em que procurou uma lei fundamental que conduzisse a variedade das formas do reino vegetal a uma unidade. O estudo dos *objects*

³⁷⁶ GOETHE, Johann Wolfgang (1749-1832), escritor e poeta pré-romântico alemão.

³⁷⁷ WHYTE, L. L. – “Goethe’s Single View of Nature and Man”, 1949, *apud* HOFFMANN, Nigel – “The Unity of Science and Art, Goethean Phenomenology as a New Ecological Discipline”, 1998, in SEAMON, David; ZAJONC, Arthur – *Goethe’s way of Science, A Phenomenology of Nature*, p. 169.

³⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang – *A Metamorfose das Plantas*. Tradução, Introdução, Notas e Apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993. (Estudos Gerais, Série Universitária).

³⁷⁹ GOETHE, Johann Wolfgang – *O Jogo das Nuvens*. Seleção, Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

³⁸⁰ GOETHE, Johann Wolfgang – *Theory of Colours*. New York: Dover Publications, 2006.

*environnants*³⁸¹, como eram mencionadas as plantas por Rousseau, foi convertido por Goethe em reino vegetal numa ideia de metamorfose, que desenvolveu de um modo diferente, sem as mesmas preocupações de *rêveries* de Rousseau.

Goethe centra-se na planta numa descrição mais pormenorizada, mas apresenta semelhantes características poéticas nas suas leituras, como podemos observar na citação seguinte, de *Acerca dos frutos*.

*77. Ainda do modo mais poderoso e, podemos dizê-lo, monstruoso nos parece a fecundidade imediata das folhas caulinares dos fetos, que, por meio de um impulso interior e porventura sem acção determinada dos dois sexos, desenvolvem e disseminam em volta inúmeras sementes, ou melhor, gérmes, capazes de crescimento; caso em que, portanto, uma folha rivaliza em fertilidade com uma planta desenvolvida, com uma grande árvore e de rica ramagem.*³⁸²

A paixão de Goethe pelo tema da metamorfose das plantas incita-o a procurar, numa miríade de plantas, a planta originária – a *Urpflanze* –, o que, para alguns especialistas com formação científica, é algo de uma grande estranheza³⁸³. À procura do modelo originário que estabelece a imagem sensível de uma planta suprassensível, desenvolve um ensaio sobre a metamorfose das plantas, desde o crescimento da planta, gerada por várias fases, até à metamorfose da folha, determinando as leis da sua formação e transformação.

A preocupação da metamorfose na natureza leva Goethe a estudar as nuvens, o que descreve na obra *O Jogo das Nuvens*. Dando às suas convicções sobre a meteorologia, que adquiriu em Brandes³⁸⁴, em Gilbert³⁸⁵ e em Howard³⁸⁶, um tom poético, coloca-as num jogo de formas e de mutação, criando um estudo “poético-científico”, para o que recorre a Luke Howard sobre *um princípio que possa reger a infinita mutação das formas*.

³⁸¹ Maria Filomena Molder traduz no seu comentário sobre *A Metamorfose das Plantas* de Goethe por “objetos naturais”.

³⁸² GOETHE, op cit., p. 49.

³⁸³ Do ponto de vista goethiano, segundo Filomena Molder, a tipologia-concreta não tem nada a ver com a conceção evolutiva das espécies, por isso, no mundo científico, durante algum tempo, analisaram suposições erróneas, a partir da *Urpflanze*. Atualmente estas questões estão ultrapassadas por desenvolverem e aplicarem a “ideia” goethiana na ciência. Nomeadamente, baseada não numa percepção morfológica, mas no “movimento” das formas, como refuta Ronald H. Brady, no seu artigo “The Idea in Nature”, in *Goeth's Way of Science*, pp. 83-111.

³⁸⁴ Heinrich Wilhelm Brandes (1777-1834), meteorologista e também astrónomo e físico.

³⁸⁵ Thomas Ignatius Maria Gilbert (1769-1824), meteorologista e físico, foi quem deu a conhecer a teoria de Howard e editou *Annalen der Physik – Anais da Física* – através deste ensaio.

³⁸⁶ Foi influenciado pela sua obra, mas só a leu em 1815 por sugestão do Grão-Duque de Weimar, Carlos Augusto. Citado anteriormente em Charles Darwin.

Howard, na obra *On the Modifications of Clouds, and the Principles of their Production, Suspension and Destruction*, publicada em 1803, classifica as nuvens em quatro categorias básicas – *cumulus, stratus, cirrus, nimbus* – e em três intermédias – *cumulus-stratus, cirro-cumulus, cirro-stratus* –, baseando a sua leitura noutros fatores, que Goethe também utilizou, o da instabilidade, o da mudança e transição atmosféricas:

*Todos nós as reconhecemos quando elas se apresentam como rebanho de carneiros atrás uns dos outros, ou como flocos de algodão, em filas mais ou menos repetidas. Outras vezes, porém, o céu parece que foi varrido, e as faixas leves de nuvens não têm direcção precisa, mas atravessam de forma estranha e aleatória a atmosfera mais alta. Uma outra forma, mais rara, mas mais bela, surge quando uma grande parte do céu se apresenta como coberta por uma grelha. Todos estes casos correspondem à designação de cirrus, tal como aquelas nuvens que pairam levemente e se atravessam à frente da Lua.*³⁸⁷

Aliás, Goethe não é o único na época a utilizá-los, Constable, Turner e Friedrich também o fizeram, servindo-se das suas classificações como auxílio científico.

Goethe introduz uma nova visão *antropomórfica-biológica* (a respiração e a pulsação)³⁸⁸ das nuvens, baseada numa ideia de luta contínua entre as várias regiões atmosféricas e na constante metamorfose progressiva, criando uma visão poética de carácter individual expressivo. Deixa também claro que o seu interesse pela Meteorologia não é só teórico ou científico mas também filosófico – *estou cada vez mais convencido de que toda a obra humana deve ser apreciada de um ponto de vista ético.*³⁸⁹

João Barrento considera este estudo sobre as *nuvens* um movimento constante entre o simbólico e a *empírica*³⁹⁰:

*O poeta tem, por um lado, plena consciência da utilidade (mas também da insuficiência) das classificações de Howard, mas sente-se, por outro, desde logo impelido a interpretá-las e a transpô-las para o nível simbólico.*³⁹¹

Maria Filomena Molder vê a morfologia goethiana como uma “heurística viva”, em que Goethe, através do estudo das nuvens, encontra a sua mobilidade e instabilidade estudando a metamorfose das plantas: *A heurística confirma-se, na*

³⁸⁷ GOETHE – *O Jogo das Nuvens*, p. 37.

³⁸⁸ BARRENTO, João – “Prefácio: As formas do informe. Goethe e as nuvens”, in GOETHE – *O Jogo das Nuvens*, p. 18.

³⁸⁹ GOETHE, op. cit., pp. 29-30.

³⁹⁰ BARRENTO, João, op. cit., p. 11.

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 17-18.

verdade, pela procura de um esquematismo geral que reunisse a natureza e arte³⁹². A autora tece comentários sobre a dinâmica do estudo de Goethe, por apresentar um projeto morfológico entre a arte, o saber e a ciência, que resulta n'uma tentativa destinada a falhar, ainda que possamos prever que não possa ser levada a bom termo integralmente³⁹³, dado o facto de as suas obras terem levantado reticências³⁹⁴ durante algum tempo no mundo científico³⁹⁵. Segundo Maria Filomena Molder, a morfologia goethiana não se encontra nem na Filosofia nem na Ciência. Na filosofia, revela mesmo um *paradoxo*, por não apresentar “um pensar sobre o pensar”³⁹⁶.

Quanto à Ciência, as leituras, na *Metamorfoses das Plantas*, apresentam, não uma evolução mecanicista, mas uma tipologia da planta nas suas diversas partes. De facto, o estudo goethiano da cor, *Teoria da Cor*³⁹⁷ também levanta uma polémica por negar as teorias de Newton, apresentando, como argumenta Maria Filomena Molder, uma visão holística. Pehr Sallstrom³⁹⁸, um físico da cor, desenvolve o estudo deste paradigma a partir dessa polémica entre Goethe e Newton: enquanto Goethe descreve as manifestações da cor, Newton analisa a luz, o que obrigou Sallstrom a colocar uma nova questão sobre o que poderia ser a física da cor, acabando por considerar que não existe apenas uma correlação única entre o comprimento de onda e a cor, precisamente, por não ser o comprimento de onda *per se* que a determina, mas a *distribuição de energia sobre o raio visual dos comprimentos de onda*³⁹⁹, e, ainda, por não ser propriamente a distribuição que a define, mas a forma geral enquanto energia, porque a cor é também um refletor da coisa, enquanto propriedade “constante”.

Apesar das controvérsias existentes sobre as suas obras, a *Metamorfose das Plantas* e *O jogo das Nuvens*, por exemplo, Goethe defende a origem poética da ciência, sendo seu objetivo o encontro entre a ciência e a poesia, entre a ciência e a arte.

³⁹² GOETHE – *A Metamorfoses das Plantas*, p. 27.

³⁹³ *Ibidem*, p. 29.

³⁹⁴ MOLDER, M. F. – *O Pensamento Morfológico de Goethe*, 1995. Maria Filomena Molder verifica esta posição no campo da meteorologia, que, em *O Jogo das Nuvens*, foi cientificamente considerada nula, por ser tida como poética e pouco ou nada científica.

³⁹⁵ Maria Filomena Molder argumenta que a obra goethiana permaneceu durante algum tempo à margem do mundo científico biológico, no entanto, certos investigadores ainda se debruçaram na sua morfologia.

³⁹⁶ Expressão de Maria Filomena Molder, in MOLDER, M. F. – *O Pensamento Morfológico de Goethe*, 1995.

³⁹⁷ GOETHE – *Theory of Colours*. New York: Dover Publications, 2006.

³⁹⁸ Pehr Sallstrom é um autor que é mencionado e analisado na obra de Maria Filomena Molder (MOLDER, M. F.- *O Pensamento Morfológico de Goethe*, 1995, p. 296).

³⁹⁹ MOLDER, M. F. – *O Pensamento Morfológico de Goethe*, 1995, p. 296.

De facto, Goethe é reinterpretado atualmente pelo seu novo modo de “ver” científico, segundo Frederick Amrine⁴⁰⁰: “*way of seeing*”⁴⁰¹, em que verificamos que a versão do seu método apresentado na *Metamorfose das Plantas* e na *Teoria da Cor*, por exemplo, se constitui como a possibilidade de “ver” a transformação dinâmica fenomenológica. Seguindo este pensamento, encontramos também Ronald H. Brady⁴⁰², que determina que a “ideia” de Goethe é expressa pelo movimento orgânico da metamorfose, na medida em que ela é entendida como base de “*recognition*”⁴⁰³, uma vez que a convicção de Goethe quanto à metamorfose é a de esta ser dinâmica e orgânica:

*Here we see Goethe’s conviction that in metamorphosis the organism revealed the constant within change, which is a description of law even in organic sciences.*⁴⁰⁴

Neste sentido, constatamos que é o movimento das formas que constitui um modo de “ver” e também de “pensar”, o que leva Brady a considerar esta transitoriedade entre as formas, que são designadas de “*missing pictures*”⁴⁰⁵, de “*thinking*”⁴⁰⁶.

Goethe apresenta, na contemporaneidade, uma nova visão ecológica e um novo método fenomenológico, em que a unidade estabelecida entre a ciência e a arte é uma “*unity without unification*”⁴⁰⁷, a chave de compreensão do “*nature study*” *as a new ecological discipline in our time*⁴⁰⁸, como tratado por Hoffmann⁴⁰⁹, no seu ensaio *The Unity of Science and Art, Goethean Phenomenology as a New Ecological Disciplina*, 1998.

⁴⁰⁰ AMRINE, Frederick – “The Metamorphosis of the Scientist”, in SEAMON, David; ZAJONC, Arthur – *Goethe’s way of Science, A Phenomenology of Nature*, pp. 33-54.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 37.

⁴⁰² BRADY, Ronald H. – “The Idea in Nature. Rereading Goethe’s Organics”, in SEAMON, David; ZAJONC, Arthur – *Goethe’s way of Science, A Phenomenology of Nature*, pp. 83-111.

⁴⁰³ Ibidem, p. 104.

⁴⁰⁴ Idem: “Podemos ver aqui a convicção de Goethe de que, na metamorfose, o organismo revelou a constante dentro da mudança, que é uma descrição da lei mesmo em ciências biológicas.” [Tradução da autora da tese]

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 105.

⁴⁰⁶ Idem.

⁴⁰⁷ HOFFMANN, Nigel – “The Unity of Science and Art, Goethean Phenomenology as a New Ecological Discipline”, 1998, in SEAMON, David; ZAJONC, Arthur – *Goethe’s way of Science, A Phenomenology of Nature*, p. 168.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 129.

⁴⁰⁹ Nigel Hoffmann é um investigador e professor universitário que desenvolve o seu estudo no âmbito da filosofia ambiental, no programa das ciências ambientais, na Universidade de Newcastle, na Austrália. Utilizou o método de Goethe para o seu estudo ecológico da água ambiental, perto de Sydney, já citado atrás (cf. Cap. 3).

Esta contradição “*unity without unification*” advém do próprio pensamento goethiano, que revela um mesmo tratamento para os organismos e para a arte, sendo ambos “composições” em várias partes. Goethe compreende as partes individuais como sendo organismos que produzem vida, e que são equivalentes à alma, expressando um paralelismo equivalente no seu trabalho artístico – *is a spiritual creation, in which the details, as well as whole, are pervaded by one spirit, and by the breath of one life.*⁴¹⁰ Aliás, como afirma o Hoffmann:

*Goethe conceived of the universe as a dynamic, living whole and hence of the organic unity of nature and humanity.*⁴¹¹

Goethe considerava que a compreensão da arte e da ciência tem por base essencialmente uma fonte, que provém de um espírito existente numa das partes individuais ou nos aspetos da cultura e da personalidade que necessitam de se unificar, dando continuidade ao pensamento espinosiano, através do qual se pretendia unificar as substâncias. Algo que sabemos pelas leituras que fez, enquanto jovem, da *Ética* de Espinosa.

Este “espírito orgânico”⁴¹² é um fenómeno proveniente da dimensão da unidade, que não se pode caracterizar na sua abstração, mas através da sua ação e do diálogo constante que estabelece entre a ciência e a arte, entre a poesia e a pintura e entre a linguagem “científica” e a filosófica, algo para que muito Goethe contribuiu através da sua proposta de um novo método de “composição” de experiências:

*As I have already suggested, to think this unity we cannot remain discursive and abstract – our thinking needs to assume the character of a doing. It must become creative or intuitive (or fiery, in terms of the method I have used). It needs to participate in the creative emergence of the whole in the parts.*⁴¹³

Esta percepção de “*wholeness*” que Hoffmann exalta no pensamento de Goethe, em que a essência da unidade é dada pelo poder formativo, ou melhor, pelo “sopro da vida”, reflete-se nas suas diversas partes orgânicas que necessitam de se unificar, considerando incompreensível no pensamento goethiano, e mesmo uma leitura perigosa, a aproximação do seu pensamento “natural científico” de um caminho

⁴¹⁰ Ibidem, p. 168: “é uma criação espiritual, na qual os detalhes, tal como o todo, estão impregnados por um espírito e pelo sopro de uma vida.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁴¹¹ Idem: “Goethe concebeu o universo como um todo dinâmico vivo e assim a unidade orgânica da natureza e da humanidade.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁴¹² HOFFMANN, Nigel, op. cit, p. 168. Expressão apropriada de “*organic unity of nature and humanity*”.

⁴¹³ Idem: “como já antes tinha sugerido, para pensar esta unidade não podemos continuar a ser discursivos e abstratos – o nosso pensamento precisa de assumir o carácter de fazer. Temos de ser criativos ou intuitivos (ou apaixonados, nos termos do método que usei). Precisamos de participar na emergência criativa do todo nas partes.” [Tradução de Maria Consiglieri]

filosófico teórico e abstrato, por tratar-se de uma abordagem de um processo fenomenológico ecológico e de um “acordar” da percepção orgânica, revelada através do seu caráter poético, a existência de luz espiritual tanto no ser humano como na natureza. Esta noção de “wholeness” também pode ser associada à do “visionário”, como Michael Tucker ⁴¹⁴ apresenta no seu livro: *idea of ‘wholeness’ – or ‘healing’ – has recently acquired in art practice*⁴¹⁵. De facto, é por Goethe demonstrar possuir este caráter visionário que Whyte exalta o seu pensamento de revolucionário:

*The warning from Goethe is needed. Owing to the limitations of language, nearly all the finest Goethe critics have suggest that he sought to integrate knowledge or personality. That is wrong. If either nature or man is composed of ultimately separate parts man cannot integrate anything. But if nature and man are ultimately one – in some sense still to be understood – then man can learn to recognize and make effective that fundamental unity.*⁴¹⁶

Tal como Goethe, o fundador da Antroposofia Rudolf Steiner⁴¹⁷ pretendeu apresentar, na modernidade, a “unificação” entre a ciência e a arte, como complementos uma da outra, através dos seus “quadros pretos” pedagógicos que foram, mais tarde, direcionados para uma nova dinâmica no mundo artístico contemporâneo pelo artista alemão Joseph Beuys⁴¹⁸.

Steiner interessou-se pelo método de Goethe por revelar o “espírito cósmico” e a unidade na natureza e no ser humano – *In every colour-effect he experiences something that unites profoundly not only with the faculty of perception but with the*

⁴¹⁴ TUCKER, op. cit., p. 350. De facto, é uma leitura para a Arte Contemporânea, mas podemos salientar que esta perspetiva também é plausível neste contexto. Podemos mesmo argumentar que Goethe tem um caráter visionário, tal como o exaltamos mais adiante em relação a Whyte.

⁴¹⁵ Idem. “Ideia de ‘plenitude’ – ou ‘cura’ – adquirida recentemente na prática da arte.” [Tradução da autora da tese]

⁴¹⁶ WHYTE, L. L. (1949). “Goethe’s Single View of Nature and Man”, *apud* HOFFMANN, Nigel, op. cit, p. 169: “A advertência de Goethe é necessária. Devido às limitações da linguagem quase todos os críticos de Goethe sugeriram que ele procurava integrar o conhecimento ou personalidade. Isto está errado. Se tanto a natureza como o homem é composta de partes separadas, o homem não pode integrar nada. Mas se a natureza e o homem são no fundo um – em certo sentido ainda para ser compreendido – então o homem pode aprender a reconhecer e a tornar efetiva essa unidade fundamental.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁴¹⁷ Rudolf Steiner (1861-1925), cientista e filósofo austríaco. A Antroposofia constituía a base de um novo sistema de medicina holística, tocando também noutros campos, na educação, ciência e religião, acreditava que a estrutura e o funcionamento do organismo vivo do ser humano possuíam, para além do corpo físico, um corpo “astral”, um corpo etéreo, o “eu” ou o ego. Encetou estudos comparativos entre os românticos, nomeadamente, Goethe e Schiller, e a filosofia tradicional oriental, tanto no que respeita o conhecimento do ser humano como o do Universo. Promoveu a espiritualidade cristã como uma nova “força” de ação ética e de transformação do ser humano, e ,a partir da experiência de Cristo, estabelece um novo caminho de conhecimento e de liderança individual. Promove a pedagogia Waldorf.

Ver a sua influência na Parte III, Cap. 1, sobre Kandinsky, e Cap. 2, sobre Beuys.

⁴¹⁸ Cf. Parte III, Cap. 2, sobre Beuys.

*whole man*⁴¹⁹ –, bem como por se debruçar sobre a multiplicidade das manifestações da cor, que serviram de base para a sua teoria tripartida.

Remetemos, deste modo, para as palavras poéticas de Goethe e observamos a dimensão de “unidade” entre a arte e a ciência, enquanto modo ecológico e pensamento fenomenológico contemporâneo:

Cumulus

*E se em seguida a activa matéria
For chamada à mais alta atmosfera,
A nuvem paira alto, a acastelar,
Anunciando, firme, o seu poder;
E se a temeis, vossa intuição não erra:
Quando o céu ameaça, treme a terra.*⁴²⁰

Esta visão “cósmica” dos céus, em que a luz, as cores e a forma efémera são uma particularidade dessa energia que a natureza emana, acabou por influenciar as concepções pictóricas na pintura inglesa. As nuvens surgem como estudo científico carismaticamente com John Constable⁴²¹ e William Turner, o que deu origem a análises comparativas sobre ambos. Todavia, apenas Turner, por ter uma visão apocalíptica e por considerar que as manifestações lumínicas e efémeras dos céus proporcionam uma experiência análoga à de Goethe, anuncia através da procura da essência uma visão “holística” e “mística”, o que abriu caminho a uma outra leitura sobre as suas impressões pictóricas, a que é dada por Michael Tucker, que o considera uma “esperança” romântica para o “universo mágico”⁴²². Segundo este autor, existe a possibilidade de o pintor William Turner criar nas suas obras um “espírito” semelhante ao dos seus contemporâneos Novalis e Wordsworth, através da associação das suas linguagens que exaltam na poesia: “*act like a family or society, act and speak like a tribe.*”⁴²³ Todavia, é relevante estabelecer diferenças entre Constable, que valoriza a forma, e Turner, que expressa a fluidez da cor e do movimento, de modo a compreender-se melhor o carácter “orgânico” da cor de Turner.

⁴¹⁹ STEINER, Rudolf, op. cit., p. 144: “Em qualquer efeito-cor ele experimenta qualquer coisa que une profundamente não só a faculdade de percepção como o homem total.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁴²⁰ GOETHE, op. cit., p. 81.

⁴²¹ CONSTABLE, John (1776-1837), pintor inglês de paisagens. Constable é aqui posicionado em contraoposição a Turner. Fora, de igual modo, comparado com Turner, por ser mais “formalista e volumétrico” no tratamento da nuvem, enquanto Turner era “fluido e impressivo” através da cor.

⁴²² TUCKER, op. cit., pp. 12-13.

⁴²³ *Ibidem*, p. 12.

As nuvens de Constable, segundo Graham Reynolds⁴²⁴, eram observadas e valorizadas segundo a volumetria das formas tridimensionais, quase como se fossem esculturas a planar nos céus; o seu movimento era dado qual “corpos”⁴²⁵, de tal modo minucioso, que captasse apenas a “verdade”⁴²⁶ de uma cena rural: *O grande vício da atualidade é a bravura, uma tentativa de fazer algo além da verdade*⁴²⁷. Eram estes os motivos para as suas pinturas, consideradas como uma “arte de imitação”⁴²⁸, ou melhor, reconhecidas como sendo verdadeiras, embora existisse um sentimento em relação à natureza tanto moral como religioso. Por isso, Constable nomeou-as de “Arquitetura Divina”⁴²⁹, muito pelo facto de, nas suas pinturas, transparecer a imaterialidade das nuvens, manifestando a sua divindade e a particularidade de uma visão mística e espiritual. O pintor realizou estudos e esboços sobre as variações do céu e das nuvens, através das gravuras feitas por Alexandre Cozens, que conhecia bem as variações do céu inglês. Por outro lado, a “história natural dos céus”⁴³⁰ serviu-lhe de complemento para os seus estudos, como podemos observar nas suas palavras escritas abaixo:

*Les nuages s'accumulent en de très larges masses, et par suite de leur élévation semblent ne se mouvoir que lentement: sur ces grandes nuages apparaissent immédiatement de nombreux morceaux opaques qui ne sont que de petites nuages passant rapidement devant eux et qui sont faits de fragments isolés probablement détachés des plus grands.*⁴³¹

Os seus esboços são variadíssimos, sobretudo os realizados entre 1821 e 1822. A sua qualidade pictórica é notável, em que estes fragmentos, não mais do que detalhes dos céus, são “verdadeiros” microcosmos que sintetizam a expressão da totalidade da natureza, como se pode observar no *Estudo de Nuvens, Horizonte das Árvores*, de 1821, da coleção Royal Academy of Arts, de Londres, ou no *Estudo de Nuvens*, de 1822 (Imagem, nota 432), da coleção Mr e Mrs David Thomson.

⁴²⁴ REYNOLDS, Graham – *Turner*. London: Thames and Hudson, 1986. (World of Art).

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 174: “clouds as bodies”.

⁴²⁶ Expressão de Grombrich, in GROMBRICH – *A História da Arte*, p. 393.

⁴²⁷ GROMBRICH – *A História da Arte*, p. 393.

⁴²⁸ WAT, Pierre – *Constable Entre ciel et terre*. Paris: Éditions Herscher, 2002. p. 8: “art d’imitation”.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 12: “Architecte Divin”.

⁴³⁰ Howard publicou, em 1803, *On The Modification of Clouds*, na revista inglesa *Philosophical Magazine*, e também, em 1818-19, *The Climate of London*, em dois volumes.

⁴³¹ WAT, Pierre – *Constable Entre ciel et terre*, p. 40: “as nuvens acumulam-se em grandes massas, e pela sua elevação parecem não se mover senão lentamente: sobre estas grandes nuvens aparecem imediatamente numerosos bocados opacos que são apenas pequenas nuvens que passam rapidamente diante delas e que são feitas de fragmentos isolados provavelmente soltos das maiores.” [Tradução de Maria Consiglieri]



432

O estudo científico que desenvolveu sobre meteorologia como também sobre geologia e botânica – particularmente, estudos sobre os troncos – mostrou-lhe que a natureza era dada pela sua diversidade e espiritualidade divina, o que o levou também a preocupar-se com a questão de “como” e “o que”⁴³³ se vê na pintura partindo da perspectiva do espectador que contempla a natureza representada, num olhar percecional.

Em contrapartida, Turner, nos seus estudos sobre as nuvens, revela uma preocupação constante no que à cor e às suas nuances respeita, fruto da influência de Goethe sobre a teoria da cor e da luz, tendo, por isso, sido também considerado um “visionário”, como o definiu Ruskin.

A cor, para Goethe, na já referida obra *Teoria da Cor*⁴³⁴, apresenta-se em três modos, três espécies e três visões, dando uma multiplicidade de pontos de vista, a partir dos quais se pode perceber a manifestação dela, na medida em que o “*modo de aparecer* ou *ponto de vista*”, como afirmado por Maria Filomena Molder⁴³⁵, se manifesta em três cores – a fisiológica, a física e a química. As cores fisiológicas são efémeras, *aquelas que pertencem aos olhos, e dependem de uma ação e reação dos olhos*⁴³⁶; as físicas são passageiras, embora se apresentem com algum grau de permanência, são *cores percebidas em meios incolores ou através deles*⁴³⁷, por fim, as cores químicas, que são permanentes por pertencerem aos objetos ou por serem pensadas para tal.

⁴³² John Constable – *Estudo de Nuvens*, in <http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-7YYNF2>.

⁴³³ WAT, op. cit., p. 8.

⁴³⁴ GOETHE – *Theory of Colours*. New York: Dover Publications, 2006.

⁴³⁵ MOLDER – *O Pensamento Morfológico de Goethe*, p. 295.

⁴³⁶ Idem.

⁴³⁷ Idem.

Na verdade, Goethe estudou a cor não só como uma manifestação progressiva em muitos aspetos, como também a sua polaridade, descobrindo que a escuridão tem qualidades próprias e que a cor tinha algo de sombrio, bem como ainda que a ação recíproca entre a luz e a escuridão, para além da qualidade que se poderia observar no “turvo”, desenvolvendo a manifestação das cores através da mancha, do transparente e do semitransparente, num constante fluxo contínuo em transformação nas suas diversas partes:

É esse o Urphanomen da cor: de um lado a luz, a claridade, de outro as trevas, a obscuridade, entre ambos coloca-se das Trübe (o médium transparente ou semitransparente) e destes desenvolvem-se, pelas mediações referidas, as cores.⁴³⁸

Goethe exerceu influência imediata sobre os seus contemporâneos, Runge e William Turner, e, posteriormente, sobre outros artistas⁴³⁹, como Kandinsky, Klee, Beuys, sendo que Maria Filomena Molder coloca até a possibilidade da cor goethiana em Van Gogh⁴⁴⁰, por apresentar nas suas cartas ao irmão Theo, não a referência a Goethe, mas sim as diversas descrições análogas às nuances e passagens da luz para a escuridão como sendo inerentes à cor.



A pintura de Turner⁴⁴² reflete as diversas tonalidades lumínicas numa visão equivalente à holística da cor de Goethe que incrivelmente transparecem no nosso olhar, enquanto espectador da natureza, fundindo uma visão apocalíptica e

⁴³⁸ Ibidem, p. 298.

⁴³⁹ Maria Filomena Molder menciona também Delaunay e Joseph Albers, incluindo Van Gogh, mas não Beuys.

⁴⁴⁰ Van Gogh será analisado mais adiante (cf. Parte II, Cap. 4).

⁴⁴¹ Turner – *Começo da Cor*, de 1819, da coleção da Tate Galery, Londres, feito em aguarela, 22,5x28,6 cm (cf. BOCKEMUHL – *Turner*, p. 36).

⁴⁴² Estas leituras são apresentadas por Bockemuhl, in BOCKEMUHL – *Turner*, p. 36.

cosmológica, o céu, as nuvens e o mar. É carismaticamente o esboço *Começo da Cor*, de 1819, (cf. Imagem, nota 441) da coleção da Tate Gallery, em Londres, feito em aguarela, em que o artista desenvolve a preocupação da distribuição dos feixes de luz e de cor, sendo o movimento determinado pela cor, como se as nuvens se estivessem de facto a deslocar, formando-se e desagregando-se, em constante mutação e instabilidade atmosféricas. As primeiras aguarelas escocesas abrem caminho para as transmutações seguintes, apesar de não existir nelas ainda o conflito de tensões, apresentando uma impressão do movimento e a natureza estática. Apenas posteriormente se constrói o fenómeno do pôr do sol. Turner revela-nos, através dos seus estudos, o processo metamorfoseado da pintura e da cor, e que não se conforma com as conexões da representação realista, ainda que transpareça gradualmente uma capacidade de transmutação entre a pincelada e a rapidez que desempenha, criando uma intensidade apocalíptica da natureza. Tal como afirma Michael Bockemühl⁴⁴³ em relação à cor, *Turner lhes dá um sentido unificador*.⁴⁴⁴

Salientamos que os artistas Constable e Turner, embora tenham perspetivas muito diferentes, um, na “forma”, como se fosse “corpos”, o outro, na essência “holística”, como se fosse um “visionário”, ambos através dos seus esboços e “fragmentos” da natureza criaram novas “portas” de conceção artística contemporânea⁴⁴⁵, em que o Todo é visto num pormenor.

3.2.4 A nova visão ecológica de Thoreau e de Emerson

A natureza de Rousseau proporcionou uma nova visão que não está circunscrita apenas aos artistas e pensadores europeus, contemplando também artistas norte-americanos, como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Esta noção revolucionária da natureza está bem presente no artigo de Anthony Weston, “Beyond Intrinsic Value: Pragmatism in Environmental Ethics”⁴⁴⁶:

⁴⁴³ BOCKEMUHL – *Turner*, p. 79.

⁴⁴⁴ Idem.

⁴⁴⁵ Podemos afirmar que há, na Arte Contemporânea, pintores que seguiram esta linha do pormenor, nomeadamente, numa continuidade do “sentimento” do sublime na era pós-moderna, de que o artista português Miguel Branco é um bom exemplo.

⁴⁴⁶ WESTON, Anthony – “Beyond Intrinsic Value: Pragmatism in Environmental Ethics”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*, pp. 307-318.

*Revolution we have the romantic poets, landscape painting, Rousseau, Emerson, Thoreau; against factory farms we have the still compelling image of the solitary farmer close to soil.*⁴⁴⁷

Estes dois autores, Thoreau e Emerson, são os mais carismáticos pela sua visão da natureza se aproximar da “experiência” da cultura nativa. Têm ambos um “olhar” irreverente perante a natureza e o ser humano, que marcou o pensamento pós-modernista anglo-americano, o que se pode constatar nas palavras de Louise Westling, no seu artigo “Thoreau’s Ambivalence Toward Mother Nature”⁴⁴⁸, de 1993, numa análise da obra *Walden* de Henry Thoreau: *Is Thoreau ‘A man of Indian wisdom, a person-in-contact with wild nature, with the Great Mother’*.⁴⁴⁹ Ou também segundo o descrito por Killingsworth⁴⁵⁰, que equipara a linguagem de Emerson à de Whitman, por ambos desempenharem uma “experiência experimental da natureza”, similar à da cultura nativa norte-americana, pela linguagem do ser humano se fundir com a da natureza.

Henry David Thoreau⁴⁵¹ reverenciou a natureza também como uma fuga à sociedade, tanto urbana como rural, sendo, por isso, considerado um *herdeiro do pensamento optimista*⁴⁵² de Rousseau, especialmente, pela relação do ser humano com a natureza.

Thoreau é atualmente considerado um dos autores mais significativos do Transcendentalismo Norte-Americano, movimento religioso, que floresceu na Nova Inglaterra, em Concord, conhecido como Concord Cicle, fruto do impacto do idealismo transcendental pós-kantiano. Thoreau defendeu a existência divina no interior de cada ser humano, como também a consciência como guia moral, apresentando a natureza associada à experiência psicológica e espiritual individual,

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 314: “Revolução, temos os poetas românticos, pintura de paisagem, Rousseau, Emerson, Thoreau; contra a industrialização das quintas, temos a ainda interessante imagem do agricultor solitário agarrado à terra.” [Tradução da autora da tese] Weston, neste artigo, abarca a “experiência da natureza” pelo seu “poder” não se refletir somente no facto de ser fonte de recursos naturais, mas também por ser um “valor” e por estabelecer uma “relação” entre os pares, que se articula numa “vitalidade” do ser humano. Remete-nos para autores fundamentais: Leopold, Muir, Yeats, Wordsworth e mesmo Nietzsche, para além dos já referidos.

⁴⁴⁸ WESTLING, Louise – “Thoreau’s Ambivalence Toward Mother Nature”. In COUPE – *The Green Studies Reader*, pp. 262-266.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 262.

⁴⁵⁰ KILLINGSWORTH, M. J. – *Walt Whitman and the Earth*, pp. 24-25.

⁴⁵¹ THOREAU, Henry David (1817-1862), escritor e teórico americano, foi influenciado por Platão, pelos neoplatónicos, pela filosofia oriental – dando especial ênfase a Confúcio –, e pelos idealistas alemães. Teve maior impacto na Arte Contemporânea, sobretudo, na *land art*.

⁴⁵² CABRAL, Astrid - “Introdução”, in THOREAU – *Walden ou a Vida nos Bosques*. Tradução de Astrid Cabral. Lisboa: Antígona, 2009, p. 12.

configurando este pensamento numa nova concepção que se aproxima de uma “experiência religiosa”, como poderemos constatar na argumentação de Garrard: *the ‘ecological saint’ is but of his reincarnations*⁴⁵³. Impulsionado pelo seu espírito investigador, ultrapassou fronteiras do pensamento cultural tanto ocidental quanto oriental, desenvolvendo, assim, uma “cosmovisão”⁴⁵⁴ universal.

Autor dos livros *WALDEN; or life in the Woods*, de 1854, e de *Walking*, de 1861, revelou, numa concepção romântica, uma faceta política segundo a qual reivindicava o homem, em primeiro lugar, como parte e parcela da natureza, mais do que como membro da sociedade. *WALDEN; or life in the Woods*⁴⁵⁵ é considerado um ensaio sobre o ser humano e a natureza. Henry David Thoreau foi viver para uma quinta, nas margens do Lago Walden, onde escreveu acerca de aspetos económicos – por exemplo, como viver com muito pouco dinheiro – da arquitetura – a simplicidade da sua cabana –, revelando muitas vezes factos e elementos concretos de uma abordagem científica naturalista, desde a medição do lago, mudanças climatéricas, observações descritivas sobre as estações do ano, os animais e as plantas. Descreve, assim, o ambiente como um ecossistema em cadeia que vincula a sobrevivência dos seres e identifica-os, construindo uma ideia de unidade subjacente à natureza, em que a concepção desta é determinada por um elo que entrelaça as diversas formas de vida, regida por leis próprias, que não conseguem ser apreendidas na totalidade por meios intelectuais. Esta ideia de Unidade da Vida foi partilhada pelos ecologistas do pós-modernismo. Rachel Carson⁴⁵⁶, na obra *Silent Spring*, de 1962, compartilhava a mesma visão e comprovava que os biocidas eram uma ameaça para a humanidade, tal como a guerra nuclear, contribuindo, também, para o início do movimento ecológico contemporâneo.

Thoreau cria, num processo literário poético, a totalidade da natureza através da importância dos elementos orgânicos e inorgânicos, aproximando a ciência

⁴⁵³ GARRARD, Gred – *Ecocriticism*, p. 52: “o santo ecológico não é mais do que as suas reencarnações”. [Tradução de Maria Consiglieri]

⁴⁵⁴ CABRAL, Astrid op. cit., p. 9.

⁴⁵⁵ THOREAU, Henry David – *WALDEN; or life in the Woods*. New York: Dover Thrift Editions, Dover Publications, 1995.

⁴⁵⁶ Rachel Carson (1907-1964), naturalista e escritora, publicou artigos sobre a história natural e escreveu um livro sobre a importância catastrófica dos pesticidas e DDT na ecologia e no ecossistema. Verificamos que o texto de Rachel Carson é estudado por vários autores de várias áreas, por representar uma visão apocalíptica na natureza, nomeadamente, Greg Garrard: “Beginnings: Pollution”, in GARRARD – *Ecocriticism*, pp. 1-15; PALMER, Clare – “An Overview of Environmental Ethics”, in LIGHT, Andrew ; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics*, pp. 15-37.

moderna da tradição cultural do Oriente, especialmente de Confúcio⁴⁵⁷. Thoreau cita o naturalista Darwin para demonstrar a importância do calor vital interno nos seres humanos, por caracterizá-lo um problema social ocidental, questionando os luxos e o conforto como obstáculos à elevação da humanidade:

*Darwin, the naturalist, says of the inhabitants of Tierra del Fuogo, that while his own party, who were well clothed and sitting close to a fire, were from too warm, these naked savages, who were farther off, were observed, to his great surprise, “to be streaming with perspiration at undergoing such a roasting”. So, we are told, the New Hollander goes naked with impunity, while the European shivers in his clothes. Is it impossible to combine the hardiness of savages with the intellectualness of civilized man?*⁴⁵⁸

Poderemos afirmar que Thoreau estabelece este paradigma entre a nossa cultura e a dos orientais com o intuito de exaltar o modo de vida simples e despojado destes últimos, por contraste com a sua riqueza interior⁴⁵⁹. O autor apresenta este “despojamento” que perpetua na sua vida em *Walden* e através da compreensão da captura das “coisas” da natureza, tal como argumenta M. Jimmie Killingsworth⁴⁶⁰. Efetivamente, Thoreau evidencia a consciência do “mundo selvagem” como reação política e social, histórica e natural do ser humano e da natureza. Neste sentido, considera a natureza como uma religião, o que o levou à prática da meditação:

Yet the spirit can for the time pervade and control every member and function of the body, and transmute what in the form is the grossest sensuality into purity and devotion. The generative energy, which, we are loose, dissipates and makes us unclean, when we are continent invigorates and inspires us. Chastity is the flowering of man; and what are called Genius, Heroism, Holiness, and the like, are but various

⁴⁵⁷ Confúcio é citado várias vezes no seu livro, mas também recorre a outros pensamentos orientais, por exemplo aos *Vedas*.

⁴⁵⁸ THOREAU, Henry David, op. cit., pp. 7-8. Versão portuguesa: THOREAU, H. D. – *WALDEN ou a vida nos bosques*. Tradução de Astrid Cabral. 2.^a edição. Lisboa: Antígona, 2009, p. 27: “O naturalista Darwin conta que na sua equipa os homens bem vestidos sentiam frio sentados junto a uma fogueira, enquanto os selvagens da Terra do Fogo que se encontravam nus à distância, para surpresa geral, «suavam em bica padecendo tal churrasco». Diz-se também que o nativo da Austrália anda nu sem grandes problemas, ao passo que o europeu tiritia de frio nas suas roupas. Será impossível combinar a resistência física dos selvagens com a intelectualidade dos civilizados?”

⁴⁵⁹ Denota-se através do seu discurso um interesse pela cultura oriental que lhe era ainda desconhecida, sobretudo quanto à forma como os sábios adquiriam calor vital interior e natural, como ainda o fazem atualmente, por exemplo, os *yoguis*, através do controlo ritmado da respiração, *prānāyama*. Esta leitura sobre a respiração é estudada no livro de M. Eliade: ELIADE, M. – *Patañjali e o yoga*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000. Através das noções apresentadas de “respiração”, apercebemo-nos que esta prática ainda era desconhecida. A meditação era vista numa perspetiva poética.

⁴⁶⁰ Killingsworth compara-o a Whitman, particularmente por meio do poema “*This Compost*”, in KILLINGSWORTH, op. cit., p. 19.

*fruits which succeed it. Man flows at once to God when the channel of purity is open.*⁴⁶¹

Segundo Willard Johnson⁴⁶², a meditação ou determinados estados meditativos de Thoreau, à beira do Lago Walden, está intrinsecamente associado “às atividades” do poeta⁴⁶³, na medida em que não descreve a experiência da meditação, mas sim o que “determina o estado”⁴⁶⁴: *a sua experiência de viver no mercado solitário na periferia da sociedade comum*⁴⁶⁵. O que nos permite verificar que a meditação está também associada à prática de *walking*, muito referida nos seus livros, particularmente, em *Walking*, pelas suas descrições, que será analisado mais adiante, tal como nos livros do poeta de *Haiku*, do Japão, Matsuo Bashō⁴⁶⁶.

Devemos compreender que através da “experiência” na natureza, Thoreau acaba por ecoar o “sentido de existência” que já tinha sido determinado por Rousseau através das suas caminhadas, *Promenades*, as quais permitiam ao ser humano uma proximidade para com o “estado da natureza” devido às suas *rêveries* e meditação, embora esta “caminhada solitária” de Thoreau possibilitasse a abertura para o que ele designava de “o canal de pureza”⁴⁶⁷, descrito por Rousseau como “uma paz interior”:

To walk in a winter morning in a wood where these birds abounded, their native woods, and hear the wild cockerels crow on the trees, clear and shrill for miles over

⁴⁶¹ THOREAU, H. D., op. cit., p. 142.

Tradução da poetisa brasileira Astrid Cabral (THOREAU – *Walden, ou a vida nos bosques*. Tradução de Astrid Cabral. 2.ª edição. Lisboa: Antígona, 2009, p. 244): “Não obstante, o espírito pode por um tempo penetrar e controlar cada membro e função do corpo, transformando em pureza e devoção aquilo que parece a mais grosseira sensualidade. A energia geradora, que se dissipa e nos torna impuros quando somos devassos, revigora-nos e inspira-nos se adotarmos a continência. A castidade é o florescer do homem; e aquilo a que se chama Génio, Heroísmo, Santidade e coisas semelhantes são simplesmente os vários frutos que lhe sucedem. O homem flui imediatamente para Deus quando se abre o canal de pureza.”

⁴⁶² JOHNSON, Willard – *Do xamanismo à ciência, Uma história da meditação*. São Paulo: Cultrix, 1995. Professor de Estudos Religiosos da Universidade Estadual de San Diego, E.U.A.

⁴⁶³ Johnson também aborda o “êxtase meditativo” em “Walden, e as suas influências da literatura recém-chegada do Oriente”, in JOHNSON, Willard – *Do xamanismo à ciência, Uma história da meditação*, p. 131.

⁴⁶⁴ Poderemos verificar esses estados particulares também na sua descrição de sons da natureza, no capítulo “Sons”, in THOREAU, H. D. – *WALDEN ou a vida nos bosques*, 2009.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁶⁶ Johnson equipara-o a Thoreau, no entanto Angela Vattese, na obra conceptual do artista contemporâneo Hamish Fulton, constata esta continuidade de ambos, do poeta romântico e do japonês (ver mais adiante na Parte III, Cap. 3.2: Hamish Fulton).

⁴⁶⁷ O canal de pureza de que Thoreau fala é precisamente a relação espiritual do ser humano com a natureza – Deus. Thoreau entendia que através da meditação o ser humano se elevava. Segundo análise de Willard Johnson, a meditação de Thoreau é um “êxtase meditativo”.

*the resounding earth, drowning the feebler notes of other birds, – think of it! It would put nations on the alert.*⁴⁶⁸

Ambos os autores, Rousseau e Thoreau, têm algumas semelhanças, na medida em que descrevem os estados de meditação ou o êxtase na natureza. O primeiro, Rousseau, através da contemplação das águas do lago, dentro do barco; já Thoreau apresenta análogas descrições das águas do lago Walden. As *promenades* e *walkings* em *Walden* revelam proximidades também no modo literário, isto é, são apresentadas em determinados capítulos significativos, como se fossem a celebração do “estado na natureza”, em que a observação da natureza, das plantas e dos animais é retratada com cuidado entre o não-humano e o humano, levando à percepção, ao sentir e ao ouvir. Todavia, Thoreau abre novos horizontes na literatura ao apresentar uma prosa revolucionária no livro dedicado a este tema, *Walking*.

Em *Walking*⁴⁶⁹, ao descrever-nos o estado meditativo da peregrinação através da caminhada, esta é traçada como um meio de libertação espiritual que poucos conhecem:

*I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil – to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society. (...) I have met with but one or two persons in the course of my life who understood the art of Walking, that is, of taking walks – who had a genius, so to speak, for SAUNTERING, which word is beautifully derived “from idle people who roved about the country, in the Middle Ages, and asked charity, under pretence of going a la Sainte Terre”, to the Holy Land (...) They who never go to the Holy Land in their walks, as they pretend, are indeed mere idlers and vagabonds; but they who do go there as saunterers in the good sense, such I am.*⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ THOREAU, H. D. – *WALDEN* (versão original), p. 83; THOREAU, H. D. – *WALDEN ou a vida nos bosques*, 2009. Tradução da poetisa brasileira Astrid Cabral, op. cit., p. 147: “Imaginei sair numa manhã de inverno pelos bosques onde abundam essas aves, por serem os seus bosques nativos, e ouvir os galos selvagens cocoricando nas árvores, clara e agudamente por milhas e milhas sobre a terra ressoante, e assim abafando as notas mais fracas de outras aves. Isso poria as nações de alerta.”

⁴⁶⁹ THOREAU, H. D. – *Walking*. Rockville, Maryland: Arc Manor, Manor Classics, 2007.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 7: “Quero falar pela natureza, pela absoluta liberdade e aspeto selvagem, em contraste com uma liberdade e cultura meramente civil – olhando o homem mais como habitante ou uma parte e parcela da natureza do que um membro da sociedade. (...) Encontrei somente uma ou duas pessoas, no decurso da minha vida, que compreendiam a arte de Caminhar, isto é, de fazer caminhadas – que tinham um génio para caminhantes, uma bela palavra derivada de “pessoas ociosas que vagueavam pelo campo, na Idade Média, e pediam esmola, sob o pretexto de irem à Terra Santa (...) Aqueles que nunca iam à Terra Santa nas suas caminhadas, como pretendiam, eram na verdade apenas ociosos e vagabundos; mas os que iam lá eram caminhantes no bom sentido, tal como eu.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Neste excerto, refere-se à prática de caminhar como se de um ritual se tratasse, tal como a dos peregrinos que se libertam de qualquer laço de fisicalidade para o caminho da espiritualidade cristã:

*If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again – if you have paid debts, and made your will, and settled all your affairs, and are a free man – then you are ready for a walk.*⁴⁷¹

Neste sentido, o “caminhar” é uma experiência que está para além da percepção. É a vida, a elevação do espírito para a pureza energética natural e do corpo – tornando-o um templo⁴⁷² – como parte integrante da natureza, retornando, assim, ao desprendimento franciscano⁴⁷³, dissociando a ideia de Deus onipotente da ideia da natureza, na medida em que o ser humano não é um ser superior destinado a governar o mundo⁴⁷⁴. A visão da natureza de Thoreau é de uma tal reverência à “visão panteísta”⁴⁷⁵, que o torna um ecologista da vanguarda, em que o seu amor pela natureza se aproxima ao de um franciscano. Para além disso, contribuiu para a preservação do ambiente ecológico, ao descrever a natureza enquanto selvagem – *wildness* – como lugar espiritual, de regeneração moral, de compreensão cósmica, de unidade e de totalidade, e do senso da harmonia e da criação divina, designando *Wildness* como a compreensão do Universo:

*The West of which I speak is but another name for Wild; and what I have been preparing to say is, that in Wildness is the preservation of the World.*⁴⁷⁶

⁴⁷¹Ibidem, p. 8: “Se estás pronto para deixar pai e mãe, irmão e irmã, mulher e filhos e amigos, e nunca mais os ver – se pagastes as dívidas, fizestes o teu testamento, arrumaste todos os teus negócios e és um homem livre, então estás pronto para a caminhada.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁴⁷² Expressão empregue por Thoreau.

⁴⁷³ Astrid remete para o “amor franciscano”, in THOREAU – *Walden ou a vida nos bosques*, p. 10. No movimento de Ecologia Profunda, tal como argumenta Greg Garrard, S. Francisco de Assis é uma das figuras do cristianismo que estabelece uma nova noção espiritual e sistema religioso, que se assemelham ao pensamento nativo norte-americano, ao xamanismo e a outras dimensões religiosas análogas, incluindo as orientais (cf. GARRARD, op. cit., pp. 22-23).

⁴⁷⁴ Esta noção parte de uma leitura contemporânea, na medida em que a noção de Leopold, que designa de “*ecological conscience*”, é crucial para determinar nos pensadores pós-modernistas um valor ético e moral perante a natureza, tanto a nível espiritual como pragmático. Num outro seguimento, temos as ecofeministas Greta Gaard e Lori Gruen que desenvolveram, no seu artigo *Ecofeminism: “Toward Global Justice and Planetary Health”* (in LIGHT; ROLSTON, op. cit., p. 278), uma visão da natureza matriarcal, feminina, também numa exaltação de “*Mother Nature*”. Estas autoras mencionam Thoreau como sendo um bom exemplo desta “ideia” de igualdade entre os pares.

⁴⁷⁵ “Panteísta” é uma designação de Astrid, in THOREAU – *Walden ou a vida nos bosques*, p. 11.

⁴⁷⁶ THOREAU, H. D. – *Walking*, p. 26: “O Oeste de que falo é apenas outro nome para o selvagem; o que estou preparado para dizer é que é no Mundo Selvagem que está a preservação do Mundo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Thoreau apresenta, no seu ensaio *Walking*, o termo *gramática parda – tawny grammar*⁴⁷⁷ – não apenas como uma linguagem, mas como sendo ela mesma a cultura e a civilização, e a natureza – a “Grande Mãe”, através do exemplo dado por todas as mães – *a kind of motherwit derived from that leopard to which I have referred*.⁴⁷⁸ Esta noção de *tawny grammar* é atribuída a uma linguagem sutil existente no biológico e no orgânico, que revela a essência da complexidade do mundo “selvagem”, no qual o ser humano tem um lugar próprio, tal como argumenta Gary Snyder:

*The grammar not only of language, but of culture and civilization itself, comes from this vast mother of ours, nature.*⁴⁷⁹

Gary Snyder, nas suas leituras, apresenta uma visão antropológica da poesia e da prosa, conectando a expressão erudita da cultura ocidental com a tradição oral nativa norte-americana, o que permitiu desenvolver em Thoreau o paradigma da sua linguagem, segundo o qual esta é o próprio conhecimento da “*Mother Nature*”⁴⁸⁰. Por outras palavras, John Elder, no artigo “*Culture as Decay*”⁴⁸¹, demonstra a importância destas leituras antropológicas, que aproximam a comunidade com o “senso tribal” do ambiente e do mundo selvagem: *Snyder goes beyond this aspect of anthropological view, asserting that cycles of human life only achieve health and wholeness in a community which also includes the earth’s nonhuman process and entities*.⁴⁸²

Esta questão da “Grande Mãe” é um paradigma fundamental para o entendimento do que se considera um pensamento do “Novo Mundo”⁴⁸³, também desenvolvido por Louise Westling, que apela a uma abordagem da obra *Walden* segundo uma perspectiva feminina, a um “herói” que inclui a natureza feminina e erótica.⁴⁸⁴

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 40.

⁴⁷⁸ Idem: “Uma espécie de sexto sentido de mãe tal como o do leopardo a que já referi.” [Tradução de Maria Consiglieri] Este leopardo que Thoreau cita é numa continuidade do pensamento deste livro em que se baseou numa frase de Confúcio, como exemplo da natureza.

⁴⁷⁹ SNYDER, Gary – “Language goes two ways”, in COUPE – *The Green Studies Reader*, p. 129: “A gramática não apenas de linguagem, mas da cultura, da civilização, vem da nossa vasta mãe, a natureza.”

⁴⁸⁰ Idem.

⁴⁸¹ ELDER, J. – “Culture as Decay”, in COUPE – *The Green Studies Reader*, pp. 227-233.

⁴⁸² Ibidem, pp. 232-233: “Snyder vai além deste aspeto da visão antropológica, afirmando que os ciclos da vida humana somente alcançam a saúde e a totalidade numa comunidade que também inclua o processo não-humano da terra e as suas entidades.” [Tradução da autora da tese]

⁴⁸³ Greg Garrard estabelece estas noções de “Novo” e “Antigo/Velho” Mundo, considerando o primeiro de matriarcal ou de nativo e o segundo de patriarcal ou de acordo com a conceção pastoral Judaico-Cristã e Greco-Romana, in GARRARD, op. cit., pp. 60-61.

⁴⁸⁴ WESTLING, op. cit., p. 264.

Thoreau antecipa, por meio desta concepção ambiental, as preocupações pós-modernistas de nível científico, espelhadas pelos ecologistas e ambientalistas, como fora Rachel Carson⁴⁸⁵, a título de exemplo, e de nível filosófico-científico, através do movimento da ecologia profunda – *deep ecology movement*, tal como Killingsworth confirma no seu livro *Walt Whitman and the Earth*⁴⁸⁶, particularmente quando se refere a Whitman: *I attempt a sketch of Whitman's metaphysics as an emerging mysticism of earthly attachment, anticipating the "deep ecology" of the late twentieth century.*⁴⁸⁷ Reconhecemos que este “anúncio” foi valorizado também pela Ética Ambiental, por Michael P. Nelson, no artigo “An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments”⁴⁸⁸, já anteriormente referido, por propor a importância de um entendimento moral e da “verdade estética” na “natureza selvagem”:

*Transcendentalists, such as Ralph Waldo Emerson, Thoreau (...) went so far to claim that one could only genuinely understand moral and aesthetic truths in what they took to be a wilderness setting. For these thinkers, civilization only fragments and taints one's genuine moral and aesthetic understanding.*⁴⁸⁹

Efetivamente, esta noção “moral”, e mesmo a “experiência religiosa”, é designada por este autor de “*Cathedral Argument*”⁴⁹⁰, uma vez que o “mundo selvagem” é equiparado a uma Capela Sistina, pela “*celebration of creation – an essentially religious activity*”⁴⁹¹.

Aliás, não foi a única “revelação profética” de Thoreau, além do seu conhecimento da percepção extrassensorial⁴⁹², do seu amor pela natureza e pelo selvagem – *wildness* –, também nos apresenta uma utopia educacional:

⁴⁸⁵ Rachel Carson teve uma enorme influência no pensamento da “ética ambiental” norte-americana. Já citado atrás.

⁴⁸⁶ KILLINGSWORTH, op. cit., p. 11. Na *land art* e *environmental art*, também comparam as “ideias” de Thoreau versus a ecologia e a arte contemporânea, in KASTNER; WALLIS – *Land and Environmental Art*, pp. 34-35.

⁴⁸⁷ Idem: “Eu ensaio um esboço da metafísica de Whitman como sendo um emergente misticismo de ligação terrena, antecipando a “ecologia profunda” do final do século XX.” [Tradução da autora da tese]

⁴⁸⁸ NELSON, M. – “An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics*.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 420: “Os Transcendentalistas, como Ralph Waldo Emerson, Thoreau (...), foram tão longe em reivindicar que cada um poderia apenas genuinamente entender as verdades da estética e da moral, no que eles consideram um cenário selvagem. Para estes pensadores, a civilização apenas fragmenta as impurezas de uma genuína compreensão moral e estética.” [Tradução da autora da tese]

⁴⁹⁰ Idem: “Celebração da criação – uma atividade essencialmente religiosa.” [Tradução da autora da tese]

⁴⁹¹ Idem.

⁴⁹² *WALDEN; or life in the Woods*, de Thoreau, tem um capítulo dedicado apenas aos “Sons”, já referenciado atrás: os sons da floresta dados pelos pássaros e outros animais, o movimento que se sente e se ouve, no “mundo solitário” dos Homens. Neste sentido, o *ecocriticism* estabelece uma relação de linguagens em que o ser humano tem uma linguagem fluida refletindo a linguagem da natureza, segundo uma visão antropológica da literatura.

*Every man is the builder of temple, called his body, to the god he worship, after a style purely his own, nor can he get off by hammering marble instead. We are sculptors and painters, and our material is our own flesh and blood and bones. Any nobleness begins at once to refine a man's features, any meanness or sensuality to imbrute them.*⁴⁹³

Esta ideia de que *somos todos escultores e pintores, e o material é a nossa carne, sangue e ossos* “ecoou” nos artistas pós-modernos, precisamente em Joseph Beuys, ao reivindicar *every man is a plastic artist who must determine things for himself*⁴⁹⁴ na sua *social sculpture*⁴⁹⁵.

O apelo à harmonia social e ecológica manifesta em Thoreau uma preocupação consciente para a falta de ação social e de responsabilidade coletiva a que a época assistia, criando uma reação moral pacifista revolucionária e visionária, na medida em que a destruição da natureza estava ainda muito no início, tal como os valores materiais não tinham ainda sido excessivamente expandidos, atualmente determinados pela destruição ecológica e pelo vazio do consumismo da nossa era contemporânea. Nas suas obras, exalta precisamente a libertação da ansiedade e da tensão causada pela civilização, contrapondo-as a uma vida simples, livre e desprendida.

Tal como Thoreau, Ralph Waldo Emerson⁴⁹⁶ apresenta, nos seus escritos, a meditação e a necessidade de solidão como forma do ser humano se elevar através da natureza, apresentando uma nova leitura cosmológica e ecológica, não se convertendo apenas à conceção de que os fenómenos são *simples representações*⁴⁹⁷ do ser

⁴⁹³ THOREAU, H. D. – *WALDEN; or life in the Woods*, p. 144. Na versão portuguesa, Tradução da poetisa brasileira Astrid Cabral, p. 246: “Todo o homem é construtor de um templo, que é o seu corpo, para o deus a que adora; e segue um estilo puramente seu, não podendo desincumbir-se martelando, em vez de si mesmo, o mármore. Somos todos escultores e pintores, e o material é a nossa carne, seu sangue e ossos. Qualquer nobreza começa logo a refinar as feições de um homem, qualquer mesquinaria ou sensualidade a embrutecê-las.”

⁴⁹⁴ BEUYS, Joseph – “Not just a Few are Called, but Everyone”, in HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Edited by) – *Art in Theory 1900-1990*, p. 891: “Todo o homem é um artista plástico que deve determinar as coisas para si mesmo.” [Tradução de Maria Consiglieri]. Embora em Beuys a sua referência seja particularmente Novalis.

⁴⁹⁵ Cf. Parte III, Cap. 2.2.

⁴⁹⁶ EMERSON, Ralph Waldo (1803-1882), figura principal do Ciclo de Concord. Escritor, filósofo, poeta e pedagogo, sendo considerado a figura central e mais carismática da filosofia Transcendentalista Norte-Americana, passa, a determinada altura, a ser o líder do movimento. Cria uma nova postura religiosa, a de pastor, tal como o seu pai, e inicia a sua vida de sacerdócio que foi interrompida por divergências quanto às doutrinas sobre a eucaristia. Amigo de Whitman, leu e criticou alguns dos seus poemas.

⁴⁹⁷ KANT – *Crítica da Razão Pura*, p. 437. Esta obra de Kant foi a teve maior impacto no movimento Transcendentalismo norte-americano, segundo Jenny Beyer (cf. BEYER, Jenny – *The Transcendentalism Ralph Waldo Emerson and his critic Edgar Allan Poe*. German: Grin Verlag, 2010).

humano, mas sim convergirem para a “Unidade da natureza”⁴⁹⁸. É conhecido pelas suas ideias reformadoras transcendentalistas, que têm como base o idealismo pós-kantiano, que não são desenvolvidas de um modo linear⁴⁹⁹. Segue a noção da natureza de Espinosa, a de que somente existe uma única substância, que é absolutamente infinita, ou Deus, e, em certa medida, também reforma a noção religiosa cristã. Para Emerson, o espírito do ser é uma extensão do espírito da natureza⁵⁰⁰, uma “unidade”⁵⁰¹, em que as leis da natureza e do ser humano são as mesmas, desenvolvendo, tal como Thoreau, uma visão cosmológica e ecológica igualmente revolucionária e vanguardista, compreendendo o dinamismo e o orgânico do ecossistema. Laurence Coupe⁵⁰² apresenta Emerson como sendo um dos representantes que potencia tanto o “self”⁵⁰³ na comunidade como na divindade da vida em todas as “coisas” naturais.

Todavia, a obra de Emerson abarca igualmente um “espírito oriental”, desenhando-se como um novo revisitar da ancestralidade filosófica, abrangendo os diversos estudos⁵⁰⁴, o que tornou pertinente para determinados autores contemporâneos considerar que a obra do autor tem uma “luz” semelhante à do

⁴⁹⁸ Designação de Ralph W. Emerson, no ensaio “Natureza” (EMERSON, Ralph Waldo - “Natureza”, in *A Confiança em Si, A natureza E Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009. p. 95. Tem influência do pensamento goethiano, Novalis e Kant, mas também o dos orientais, particularmente o budismo e Confúcio (cf. BEYER, Jenny – *The Transcendentalism Ralph Waldo Emerson and his critic Edgar Allan Poe*, p. 4).

⁴⁹⁹ GERRARD, Richard G. – *The Spiritual Teaching of Ralph Waldo Emerson*. U.S.A.: Lindisfarne Books, 2001. Richard Gerrard analisa a obra de Emerson a partir das suas referências filosóficas ocidentais – particularmente Kant, mas também Platão e Rousseau, Goethe, Schiller; e literárias, por exemplo, Wordsworth, como também, o Orfismo grego e ideias orientais, através da menção às suas influências de Vedas hindus e Upanishads. Todavia, salientamos que o ensaio de Emerson sobre Montaigne (cf. “Montaigne, ou o Céptico”, in *A Confiança em Si, A natureza E Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009) é um repensar das concepções de Montaigne, para dar lugar a uma nova leitura do ser humano oitocentista. Tal como apresenta Greg Garrard, Montaigne e Rousseau são os dois pensadores europeus que contribuíram para um novo pensamento “ecológico” e “ambiental”, muito análogo ao que encontramos nos indígenas norte-americanos, uma nova abordagem do ‘primitivo’ (cf. GARRARD, G. – *Ecocriticism*, pp.124-125). Shakespeare e Montaigne são analisados segundo Harold Bloom (cf. “Introduction”, in BLOOM, Harold (Introduction by) – *Ralph Waldo Emerson*. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2008, p xii).

⁵⁰⁰ Garrard argumenta que a visão da cultura nativa norte-americana contempla a tradição matriarcal e “ecológica feminina”, algo que, por exemplo, se vê refletido na ideia de que os animais são respeitados como sendo “outras pessoas”: “*other-than-human-persons*”, in GARRARD, op.cit., p. 133.

⁵⁰¹ Goethe teve influência na teoria de Emerson, pela visão orgânica que este tinha da natureza, citando-o frequentemente nos seus ensaios, por exemplo, em “História”, in EMERSON, Ralph Waldo – *A Confiança em Si, A natureza E Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009, p. 132.

⁵⁰² COUPE – *The Green Studies Reader*, p. 13.

⁵⁰³ O termo «*self*» revela uma nova abordagem sobre o pensamento socrático quanto às novas perspetivas do pensamento humano oitocentista norte-americano.

⁵⁰⁴ Desde os textos sagrados do Egito, até aos textos pré-socráticos, do Orfismo e de Pitágoras, assim como Platão e o neo-platonismo, passando ainda pelos orientais, nas leituras de *Vedas* e de *Upanishads*.

filósofo Lao Tse⁵⁰⁵ – *é a convergência do Todo no sempre abençoado Um*.⁵⁰⁶ Richard Grossman, em *Tao of Emerson*⁵⁰⁷, apresenta um estudo e uma recolha comparativa⁵⁰⁸ entre Lao Tse, autor de *Tao Te Ching*, o ancião chinês de há 2500 anos, e Emerson, poeta e filósofo romântico do Ocidente, que caracteriza a natureza e o ser humano qual orientais. De facto, o autor afirma que a conexão entre ambos advém do espírito e da filosofia subjacente a cada um, isto é, através das ideias místicas rurais de Lao Tse e da espiritualidade da natureza que Emerson reflete na sua obra, pela sua essência, “*verbal equivalency*”⁵⁰⁹, ou melhor, *on ideas embedded in them*.⁵¹⁰ Emerson leu Confúcio⁵¹¹, o que lhe permitiu adquirir esta nova visão do mundo “cósmico”, a que chamou *the infinitude of Asiatic soul*.⁵¹² *The Method of Nature*, de Emerson, é um dos casos que é comparado pela sua visão cósmica ser uma “versão” do texto sagrado Taoísta; embora utilize termos e palavras diferentes, convergem para o mesmo espírito e princípios, como podemos verificar através das palavras de Emerson:

*The true order of nature beholds the visible
as proceeding from the invisible.
The rushing stream will not stop
to be observed;
So old and so unutterable,
It is inexact and boundless.
But all the uses of nature admit of being
summed in one.*⁵¹³

Através desta transcrição é-nos dado a conhecer o espírito ancião de Lao Tse, bem como o magnetismo do profundo entendimento da condição humana e da vida:

*We look at it, and we do not see it, and we name it the Equable.
We listen to it, and we do not hear it, we name it the Inaudible.
We try to grasp it, and we do not get hold it, and we name it the Subtle.
With these three qualities, it cannot be made the subject of description;
And hence, we blend them together and obtain The One.*⁵¹⁴

⁵⁰⁵ Lao Tse é um dos anciãos orientais que teve uma particular influência no artista Alberto Carneiro. Neste sentido, torna-se imperativo refletir sobre esta perspetiva inovadora entre o pensamento ocidental oitocentista e o oriental, para se compreender a leitura na pós-modernidade entre o pensamento de Alberto Carneiro e a influência que teve de Lao-Tse.

⁵⁰⁶ EMERSON, Ralph Waldo – “Confiança em Si”, in *A Confiança em Si, A natureza E Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009, p. 24.

⁵⁰⁷ GROSSMAN, Richard (edited, introduction) – *Tao of Emerson*. New York: Modern Library, 2007.

⁵⁰⁸ Como o autor afirma: *to do this I spend a great deal of time immersed the comparable thoughts I discovered in each* (GROSSMAN – *Tao of Emerson*, p. xxii).

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. xix.

⁵¹⁰ *Idem*.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. xxiv.

⁵¹² *Ibidem*, p. xxiv.

⁵¹³ *Ibidem*, p. xxi. (Optámos pela não tradução para não desvirtuar a *poiesis* original.)

⁵¹⁴ *Idem*.

A “Unidade da natureza”⁵¹⁵, apresentada por Emerson no ensaio “Natureza”, participa na transformação do ser humano elevando-o espiritualmente, para um sentimento ético, produzindo a harmonia entre o ser humano e a natureza:

*Transformo-me num globo ocular transparente; não sou nada; vejo tudo; as correntes do ser Universal circulam em mim; sou parte integrante de Deus.*⁵¹⁶

Considera que o ser humano tem dificuldade em “ver” a natureza: *poucos adultos sabem ver a natureza*⁵¹⁷, apenas a criança e o amante da natureza conseguem ver. O amante da natureza, segundo o autor, é aquele que manteve o espírito infantil mesmo na idade adulta, apresentando um ajustamento perfeito das sensações exteriores e interiores, numa harmonia dada entre umas e outras.

Nesta noção ética da natureza, no texto “Nature”⁵¹⁸, de 1836, a totalidade da natureza, *il piu nell’uno* (a diversidade na unidade)⁵¹⁹, é dada através da Beleza. A natureza proporciona aos homens uma transformação – *sentem-se de novo homens*⁵²⁰ – restaurando a sua energia, o que lhes permite usufruir, através da sua percepção das formas naturais, de um deleite ou êxtase.

A virtude é a marca da beleza que Deus deposita no Homem:

*Um homem virtuoso está em uníssono com as obras da natureza e forma a figura central da esfera visível. Homero, Píndaro, Sócrates, Fócio associam-se e ajustam-se na nossa memória à geografia e ao clima da Grécia.*⁵²¹

A expressão do universo não consegue ser captada apenas pelo intelecto, mas pelo espírito do ser humano, a que define como as cores do sentimento, a graça universal. O “Todo”⁵²² é a expressão do universo e a natureza é um perfeito mediador e unificador, exaltando a música, como uma lei da harmonia da unidade do universo⁵²³.

⁵¹⁵ EMERSON, Ralph Waldo, op. cit., p. 95.

⁵¹⁶ GROSSMAN, Richard, op. cit., p. 77.

⁵¹⁷ EMERSON, Ralph Waldo, op. cit., p. 76.

⁵¹⁸ EMERSON, Ralph Waldo – “Natureza”, in *A Confiança em Si, A natureza E Outros Ensaios*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 84. (Original em itálico, o sublinhado: *il piu nell’uno*)

⁵²⁰ Ibidem, p. 80.

⁵²¹ Ibidem, p. 83.

⁵²² Ibidem, p. 84.

⁵²³ Verificamos que este espelho do pensamento de Emerson é um eco do pensamento pré-socrático, particularmente, de Pitágoras, que determinara o cosmos como “música das esferas” (cf. Início do Cap. 3.2).

Por outro lado, Emerson reclama na sua teoria uma “nova linguagem” baseada na natureza⁵²⁴, que, segundo James C. McKusick⁵²⁵, designou de “*ecolinguistic*”⁵²⁶, em certa medida, o “veículo” do pensamento “orgânico”:

1. *As palavras são sinais de fenômenos do pensamento;*
2. *Os fenômenos naturais específicos são símbolos de fenômenos espirituais específicos.*
3. *A natureza é o símbolo do espírito.*⁵²⁷

Killingsworth considera esta noção da linguagem uma base crucial para os princípios do “*ecocriticism*”, na medida em que *language can lead human being to the discovery of spiritual significance in nature.*⁵²⁸

Salientamos em Emerson aquilo que afirma no seu texto “*Self-Reliance*”⁵²⁹, de 1841: que o ser humano não deve fugir de si próprio, da sua própria “natureza”; deve sim respeitar a sua liberdade individual e não se sujeitar aos costumes sociais e ao estatuto de bens materiais, criando novos parâmetros espirituais do ser humano e dos objetos naturais. Isto é, *Self-Reliance* é uma reformulação da identidade do ser humano ocidental.

Ele recusa que o ser humano seja apenas um objeto da sociedade e que tenha apenas um valor económico. Segundo James C. McKusick⁵³⁰, Emerson rejeita o modelo capitalista de “*commodity*”, para dar lugar a uma conceção de “*global commodities*”, isto é, antecipa a visão da ecologia moderna, em que a conceção da sua natureza é também determinada pelo complexo dinâmico do ecossistema, rejeitando, deste modo, a visão cartesiana:

*Emerson evokes all the global “commodities” that can never be owned by individual, or never by nations, as private property: air, ocean, stars, climates, seasons.*⁵³¹

Assim, determina que a necessidade da identidade individual esteja em harmonia com a sua “natureza”, o que leva a um autoconhecimento e a uma necessidade de transformação, evidenciando um conhecimento da condição humana que se aproxima da

⁵²⁴ Killingsworth constata com os três momentos definidos por Emerson (KILLINGSWORTH M. J. – *Walt Whitman and the Earth*, p. 25).

⁵²⁵ McKUSICK, James C. – *Green Writing. Romanticism and Ecology*. New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Date, 2000, p. 124.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 124.

⁵²⁷ EMERSON, Ralph Waldo, op. cit., p. 85.

⁵²⁸ KILLINGSWORTH, op. cit., p. 25.

⁵²⁹ EMERSON, Ralph Waldo – *Self-Reliance and Other Essays*. Dover-Thriet Editions,

⁵³⁰ McKUSICK, James C. – *Green Writing. Romanticism and Ecology*. pp. 122-135.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 122: “Emerson evoca todos os ‘produtos’ globais que nunca podem ser tomados por particulares, nem por Nações, como sendo propriedade privada: ar, oceano, estrelas, climas, estações.” [Tradução da autora da tese]

tradição filosófica socrática. *Self-Reliance* é também a revelação da consciência através da espiritualidade. De certo modo, esta nova noção de ser humano que se unifica com a natureza e lhe possibilita o conhecimento, deu origem aos conceitos de *self-realization*⁵³² e de *ecological self*⁵³³ do movimento da ecologia profunda, iniciada pelo filósofo e cientista Arne Naess. O conceito *self-realization* é uma valorização do ser humano e de respeito pelo que é, não uma relevância do “ego”, antes o respeito pela “potencialidade” do ser humano, pelo “amor-próprio” e suas capacidades. *Ecological self* é uma noção de relação humana e social, segundo a qual se valoriza o altruísmo e o respeito pelo outro e a comunidade encontra a harmonia pela diferença, não se tratando apenas de uma relação construtiva entre seres humanos, mas de todos os seres.

Este voltar à natureza é precisamente o apelo à consciência ética do ser humano, como ser individual e ser social/coletivo, começando por nos transformar e harmonizar com o mundo, anunciando, assim, uma visão ecológica da natureza e do ser humano da era pós-moderna, que se preocupa com o multipluralismo do ambiente e dos membros minoritários da comunidade ocidental.

3.2.5. *Cosmic mode* em Whitman e em Wordsworth

Tal como Thoreau e Emerson, os poetas Walt Whitman e William Wordsworth apresentam uma preocupação de viver conscientemente como um ser cosmológico, social, humanista e ecológico, criando ambos na poesia um *cosmic mode*⁵³⁴. Moores argumenta que tanto Whitman como Wordsworth são poetas que invocam a consciência de uma performance xamânica, dada pela “unidade” e pela “*form of tribal cement*”.⁵³⁵

⁵³² Termo “*Self-realization*” é desenvolvido e estudado por Naess (NAESS, Arne – “Self-Realization: An Ecological Approach to Being in the World”, 1995, in DREGSON, A. & INOUE, Y. (eds.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*. Berkeley, California: North Atlantic Books, pp. 13-30. Analisado mais adiante (cf. Cap. 5).

⁵³³ O termo “*ecological self*” é desenvolvido e estudado por Bill Devall (DEVALL, Bill – “The Ecological Self”, in DREGSON, A. & INOUE, Y. (eds.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*, pp. 101-123. Analisado mais adiante (cf. Cap. 5).

⁵³⁴ Expressão utilizada por D. J. Moores (MOORES, D. J. – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman. A Transatlantic Bridge*. Supplement 11. Leuven, Paris, Dudley: Peeters, 2006. (Studies in Spirituality)).

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 55. Para mais informação sobre Moores, consultar Parte I, Introdução).

A poesia de Walt Whitman⁵³⁶ é considerada a mais notável contribuição para uma poesia ecológica da América do século XIX. Relacionando a cosmologia com o pensamento nativo norte-americano, Whitman revela um “espírito xamânico”⁵³⁷.

Segundo Killingsworth⁵³⁸, Whitman expressa o mundo indígena norte-americano, não só através da recorrência dos nomes e lugares, como também através da própria cultura espiritual indígena. Esta leitura baseia-se numa interpretação pioneira da crítica literária de George Hutchinson, segundo o qual o poeta, através dos seus “Cânticos”, ritmos e repetições linguísticas, que designa de “*dizzing gyre*”⁵³⁹, apresenta uma transformação social e ecológica semelhante à da cultura nativa norte-americana. Aliás, segundo este autor, o poeta, tal como se fosse um xamã⁵⁴⁰, numa “expressão” linguística de *poiesis*, determina a importância da consciência ambiental ecológica, a qual, posteriormente, Killingsworth intitula de “*ecopoetic*”⁵⁴¹. Verificamos isso através de George Hutchinson quando designa o poeta de “*healer*” e de profeta, particularmente em dois carismáticos poemas, *Song of Myself*⁵⁴² e *The Sleepers*, argumentando pela presença de uma “linguagem visionária”, numa comunicação próxima do ritual xamânico, que considera uma nova versão “épica” da poesia⁵⁴³. Aliás, as suas leituras não se restringem apenas à particularidade destes poemas, estando presentes noutros, como, a título de exemplo, *For You O Democracy*⁵⁴⁴, de 1860, que celebra a capacidade de “unidade” social.

O Cantar do poeta é uma reivindicação política da cosmologia e do ser individual e coletivo, como parte integrante da natureza e da sociedade; o poeta canta, assim, a

⁵³⁶ Walt Whitman (1819-1892), poeta, teve variadíssimas profissões, desde tipógrafo, professor, jornalista, operário agrícola, enfermeiro, empregado de escritório. Foi um poeta que exerceu um profundo fascínio em Fernando Pessoa, que lhe dedicou a *Saudação a Walt Whitman*.

⁵³⁷ Em Killingsworth, Moores e George Hutchinson, pioneiro deste pensamento, já citado na Introdução da Parte I.

⁵³⁸ KILLINGSWORTH, M. J. – *Walt Whitman and the Earth. A study in Ecopoetics*. Killingsworth é professor de Inglês em Texas A&M University, com várias publicações nesta área, a título de exemplo, a obra *The Grow of “Leaves of Grass”*, já mencionado (cf. Introdução, Parte I).

⁵³⁹ HUTCHINSON, *Ecstatic Whitman. Literary Shamanism and the Crisis of the Union*, p. 71. Verificamos que, segundo Hutchinson, Whitman cria um efeito rítmico na sua poesia, particularmente em *Song of Myself*, a que designa de “*polyrhythmic*”, equiparando esta “modelação fónica” ao que se encontra também no jazz.

⁵⁴⁰ Hutchinson baseia-se em Eliade para a sua interpretação do êxtase de Whitman.

⁵⁴¹ KILLINGSWORTH, M. J. – *Walt Whitman and the Earth. A study in Ecopoetics*.

⁵⁴² Na versão portuguesa, é “*O Canto de mim mesmo*”. (cf. WHITMAN, Walt – *Folhas de Erva*. Tradução de José Agostinho Batista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003; WHITMAN, Walt – *Canto de Mim mesmo*. Tradução de José Agostinho Batista. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.)

⁵⁴³ HUTCHINSON, *Ecstatic Whitman*, p. 68.

⁵⁴⁴ *Ibidem* p. 117. Hutchinson cita usando os termos “Democracy” – “ma femme”, da frase “O Democracy, to serve You ma femme!”, do poema *For You O Democracy*, que pertence à série de *Cálamo*.

natureza, as cidades, os barcos, os espaços, os operários, os trabalhadores, os soldados, as mulheres, os índios, a democracia e a liberdade.

Whitman, na sua grande obra *Folhas de Erva*⁵⁴⁵, publicada pela primeira vez em 1855, ressalta o paradigma do poeta que observa a natureza e, por sua vez, a Humanidade, criticando politicamente a democracia e a guerra, de modo a exaltar a necessidade de uma renovação, do Novo Mundo, para as gerações seguintes. Foi considerado um dos maiores poetas revolucionários por defender a abolição da escravatura, os direitos das mulheres e dos índios, o “amor cósmico” – *cosmic love*⁵⁴⁶ –, o pacifismo e a ecologia⁵⁴⁷.

*O traço definitivo de todo o poeta é sempre o espírito com que observa a natureza e a Humanidade, o temperamento a partir do qual contempla a matéria. Com que têmpera e com que fé se comunicam estas coisas? A que época se molda o canto? Quais as ferramentas do poeta, o seu engenho peculiar, os seus matizes?*⁵⁴⁸

Segundo Killingsworth⁵⁴⁹, *This Compost*, poema da edição de *Folhas de Erva*, de 1856, anuncia a conjuntura da ciência, do ativismo e da espiritualidade que surge com a “ecologia profunda” da era nuclear da segunda metade do século XX e que começa a reintegrar a visão cosmológica do sujeito e do objeto, do humano e do não-humano, apelando ao conhecimento intrínseco da palavra, da autonomia e do poder “mais-do-que-humano”, considerando, portanto, a não-palavra, ou o silêncio, como possibilidade de comunicação através da natureza, o que é referenciado por “*things*” (coisas). “Coisa” em Whitman é vista por esta leitura de “*ecocriticism*”, e não no seguimento ontológico do pensamento filosófico kantiano, em que a “coisa” é determinada segundo um juízo de perceção contemplativa do sujeito, ou seja, uma representação interior dos fenómenos, segundo o próprio Killingsworth. Aliás, este autor propõe uma alternativa à tradição de Heidegger, por considerá-la: “*hermeneutics of suspicion*” is at the core of ‘post modern

⁵⁴⁵ WHITMAN, Walt – *Folhas de Erva*. Tradução de José Agostinho Batista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

⁵⁴⁶ MOORES, op. cit., pp. 46-51.

⁵⁴⁷ KILLINGSWORTH, M. J., op. cit., pp. 134-135. Killingsworth analisa todas estas perspectivas de Whitman; a Guerra e a cidade contrapõem-se com a natureza, a Ecologia e o cosmos, a que Davis intitula de “*epic*” e “*archaic*”(cf. DAVIS, Robert L. - *Whitman and the Romance of Medicine*. Berkeley: University of California Press, 1997). Todavia, Também existem leituras sobre a posição pacifista no poeta Wordsworth, nos seus poemas *Lyrical Ballads*, contra a Revolução Francesa (cf. MOORES – *Mystical Discourse*, pp. 54-55).

⁵⁴⁸ KILLINGSWORTH, M. J., op. cit., p. 400.

⁵⁴⁹ Este autor, num capítulo intitulado “Things of the Earth”, considera “This Compost” e a série “Cálamo” as obras poéticas mais carismáticas da “experimentação” ecológica, na medida em que o poeta a determina de acordo com a cultura nativa indígena norte-americana.

*literary theory (or any other version of theory the begins with the prefix post-)*⁵⁵⁰. Apresenta, assim, uma leitura que se baseia, por um lado, em Jonathan Bate⁵⁵¹, pelo seu pragmatismo norte-americano, e, por outro, na “ressonância da comunicação ecológica” de Luhmann⁵⁵².

Todavia, relembrando Kant, a “coisa” ou a “coisa da natureza” é uma relação entre o sujeito-objeto, na medida em que a mais alta representação que é possível experimentar é um objeto da nossa experiência. Heidegger, que desenvolveu a sua análise a partir de Kant, revela a “coisa” e distingue a coisa-em-si: “*para nós mesmos, um mero X*”⁵⁵³.

Em contrapartida, poderemos salientar que a “coisa” de Whitman é uma ressonância do pensamento nativo norte-americano na ecologia, não pretendendo haver um juízo de percepção, pelo facto de não ser determinada pela imagem, mas sim, pelo fluxo energético, aspirando ao leitor uma “poética elétrica”. A poética de Whitman é um ato de negação, associando a “não-fala” à *thing* – à coisa –, explorando a teoria da comunicação ecológica pela “experimentação poética”. Não se trata de uma “demonstração poética”⁵⁵⁴ filosófica, tal como argumenta Killingsworth, mas sim a vivência intrínseca da experiência da natureza que nos é dada pelo uso da negação poética, através do cântico e da meditação, tal como acontecia na prosa de Thoreau ou de Emerson, considerando este último a palavra um sinal de factos naturais, ou um símbolo do espírito, ou sinal da unidade da natureza.

Presenciamos a “coisa” no poema *Estas Coisas Cantando na Primavera*⁵⁵⁵:

*Estas coisas cantando na Primavera, guardo-as para os amantes,
(Pois quem senão eu os entenderia e a todas as suas dores e alegrias?
E quem senão eu seria o poeta dos companheiros?)
Com todas estas coisas atravesso o jardim do mundo, passo os portões,
Estou agora junto ao lago e sem temor aventuro-me na água,*

⁵⁵⁰ KILLINGSWORTH, op. cit., p. 7: “Hermenêutica da suspeita” é o cerne da ‘teoria literária pós-moderna (ou qualquer outra versão da teoria que começa com o prefixo pós-).’ [Tradução da autora da tese]

⁵⁵¹ BATE, Jonathan – *A Song of the Earth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

⁵⁵² LUHMANN, Niklas – “Ecological Communication”. Trans. J. Bednarz jr. Chicago: University of Chicago Press, 1989. *Apud* KILLINGSWORTH, *Walt Whitman and the Earth. A study in Ecopoetics*.

⁵⁵³ HEIDEGGER – *Que é uma coisa?* Lisboa: Edições 70, 2002. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea), p. 129.

⁵⁵⁴ KILLINGSWORTH, op. cit., p. 24. Este autor remete para Bate, por argumentar que a obra de Whitman é “a poetic demonstration of transcendentalism doctrine” (in KILLINGSWORTH, op. cit., p. 24).

⁵⁵⁵ WHITMAN, Walt, op. cit., p. 153. Poderemos encontrar uma série de poemas com esta “temática” ou “experiência”. Todavia, esta escolha advém da existência da tradução da Assírio&Alvim, na medida em que Killingsworth considera ser a série *Cálamo* a que melhor representa esta sua noção de “consciência ecológica”.

Estou agora junto às estacas da paliçada onde se amontoaram as antigas pedras
 dos campos,
 (As flores silvestres, as ervas daninhas e as trepadeiras sobem pelas pedras e
 cobrem-nas parcialmente, eu deixo-as para trás),
 Avançando para longe, muito longe através da floresta ou, mais tarde,
 vagueando pelo Verão sem saber aonde ir,
 Solitário, aspirando o odor da terra, detendo-me de vez em quando a meio do
 silêncio,
 Pensando estar a sós, mas subitamente há um grupo que me rodeia,
 Alguns caminham ao meu lado, outros atrás e outros tomam-me o braço ou os
 ombros,
 Eles, os espíritos dos meus amigos queridos, mortos ou vivos, são cada vez mais,
 formam uma multidão à minha volta,
 Colho, reparto e, cantando, vagueio com eles,
 (...) ⁵⁵⁶

Este poema, que pertence à série *Cálamo*, é também uma ressonância de um espírito xamânico nativo norte-americano, para além de revelar a experiência da natureza através do silêncio, da não-palavra e da coisa, criando uma antilinguagem pela experiência da natureza e desenvolvendo uma linguagem experimental.

É neste sentido que George Hutchinson sustenta que a obra de Whitman é uma espécie de “performance” espiritual xamânica⁵⁵⁷, que produz no mundo ocidental uma equivalente função de xamã na sociedade – *that the powers that control the world are near and can be invoked*.⁵⁵⁸, restabelecendo a unidade de grupo e uma reivindicação política antigovernamental. Criando, deste modo, o que Hutchinson designa de “cosmic Democracy’s”⁵⁵⁹.

Voltando a *Cálamo*, integrante da obra *Folhas de Erva*, de Whitman, começamos por ler a sua descrição: *Trata-se de uma erva ou juncácea aromática de grande porte que cresce nas zonas pantanosas dos vales*.⁵⁶⁰ Utiliza o seu caráter etéreo e refinado, por ter o caule maior e mais duro, um aroma fresco, aquático e forte. Deparamo-nos com o mesmo interesse pela botânica, como outros românticos, de modo a integrar o ser humano na natureza. Nesta série de poemas *Cálamo*, Whitman recorre à poética de negação – *thing* – numa crítica moral e social da incapacidade humana, a própria “desmembração”⁵⁶¹ do ser humano que persiste no mundo urbano. No poema *Separando*

⁵⁵⁶ Idem.

⁵⁵⁷ Podemos comprovar nas palavras de Hutchinson: “*Progression of an ecstatic performance (which may, indeed, be energized by unconscious conflict, like any ritual)*.” Cf. HUTCHINSON, *Ecstatic Whitman: Literary Shamanism and the Crisis of the Union*, p. 59.

⁵⁵⁸ MOORES, op. cit., p. 54.

⁵⁵⁹ HUTCHINSON, *Ecstatic Whitman: Literary Shamanism and the Crisis of the Union*, p. 105.

⁵⁶⁰ MOORES, op. cit., p. 145.

⁵⁶¹ Designação contraposta de Deleuze, quando se refere à sua obra “*Unionisme*”, mencionado mais à frente.

a *Erva dos Prados*, o poeta exalta a espiritualidade como último apelo para a transformação:

*Separando a erva dos prados, aspirando o seu raro aroma,
Dela reclamo a espiritualidade,
(...)*⁵⁶²

A espiritualidade é a necessidade de reagir à agressividade e ao progresso do mundo urbano ocidental. O poema *Também nós fomos muito tempo enganados* desenha-se como um manifesto antiguerra e antiurbano:

*Agora, transfigurados, escapamo-nos velozmente como a natureza escapa,
Nós somos a natureza, muito tempo estivemos ausentes, mas agora regressamos,
Tornamo-nos plantas, troncos, folhagens, raízes, cascas,
Deitamo-nos no chão, somos rochas,
Somos carvalhos, crescemos nos espaços abertos, lado a lado.*⁵⁶³

A sua vívida experiência da crueldade dos mercados de escravos da cidade de Nova Orleães e da sua passagem pelos hospitais da Guerra Civil e Mexicana teve um enorme impacto na sua obra como poeta, da qual o expoente máximo é a série de poemas *Drum-Taps*, como expõe Killingsworth⁵⁶⁴. Com esta série de poemas, o poeta atinge o entendimento pós-modernista da natureza e da cidade, revisitando uma perspetiva ambientalista dando ênfase ao “lugar sagrado”, em que a vida se move através da experiência incorporada de um espírito nativo indígena norte-americano:

*Life moves indoors; outdoor life becomes an occasion or something to be “weathered” and endured. Instead of very medium of existence, the earth becomes first Nature – the mysterious and unpredictable godlike force, at times benign, at times hostile – and then the “environment”, the indifferent setting of life, the place of resources and nonhuman objects.*⁵⁶⁵

Surgem nomes indígenas de “lugares sagrados”⁵⁶⁶ nos seus poemas, tais como “Mannahata”, para Nova Iorque, e “Paumanok”, para Long Island, com o intuito de honrar o espírito de um povo, reconhecendo as suas raízes, a marca geográfica da terra que o representa para que as gerações posteriores as relembrem. Por outro lado, exalta a unidade de grupo, celebrando a conexão e a invocação entre os espíritos humanos,

⁵⁶² Ibidem, p. 165.

⁵⁶³ WHITMAN, op. cit., p. 135.

⁵⁶⁴ KILLINGSWORTH, op. cit., pp. 132-135.

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 137: “A vida move-se para dentro de casa; a vida ao ar livre torna-se uma ocasião ou qualquer coisa que tem de ser suportada. Em vez de verdadeiro meio de existência, a terra transforma-se primeiro em natureza – a força divina misteriosa e imprevisível, umas vezes benigna, outras hostil – e depois em ambiente, o cenário indiferente da vida, o lugar de recursos e objetos não humanos.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁵⁶⁶ São analisados tanto em Killingsworth como em Moores. Em paralelo, na Arte Contemporânea, temos uma outra leitura de Suzi Gablik, que analisa estes paralelismos da arte com a cultura nativa, segundo uma perspetiva “*mythopoeisis*”, que iremos analisar na Parte III, partindo das artistas Edelson e Shaffer.

criando, assim, o que Killingsworth intitula de “*global tribe*”⁵⁶⁷, plasmado no seu poema *Passage to India*, uma previsão profética da concepção de Marshall McLuhan⁵⁶⁸ do século XX, por este ter apelidado “*the global village*” à sociedade contemporânea.

Whitman determina através do “fragmento” da História e da natureza a totalização da unidade e da coletividade dada através da meditação. Estabelece uma relação nova entre o ser humano e a natureza, a qual não se apresenta apenas na interioridade do ser humano do Todo, mas no movimento com o exterior e do exterior para o interior, e, por sua vez, constrói o mesmo gênero de movimento no que respeita ao ser humano, criando uma relação entre ser humano com outro ser humano através do termo «camaradagem» entre os seres humanos que apela à democracia, tal como argumenta Deleuze: *non pas un totalisme ou totalitarisme, mais un «Unionisme», comme dit Whitman.*⁵⁶⁹

Este “*Unionisme*”, de Deleuze, também é concebido como “*cosmic love*”, de Moores, por transportar o ser humano para uma relação humana erótica, pela expansão individual de sentimentos, que atravessa as fronteiras do físico e do cósmico. Trata-se, portanto, de um ritual de união, em que o corpo é o próprio *kosmos*:

*Ward Paul Welty argues that when Whitman referred to himself as a ‘kosmos’, he was designating the microcosmic aspects of the macrocosm, the large whole. While I agree with such a reading, it is important to remember that the persona as kosmos is only one of many in Leaves.*⁵⁷⁰

A partir do *cosmic mode* de William Wordsworth⁵⁷¹, reconhece-se o ser humano como extensão da natureza cosmológica e ecológica, sendo considerado atualmente por alguns teóricos, nomeadamente, Raymond Williams ou Jonathan Bate⁵⁷², “*green romanticism*” pela sua expressa afeição pelo ambiente.

⁵⁶⁷ Ibidem, p. 76.

⁵⁶⁸ MCLUHAN, Marshall – “‘Introduction’ and ‘Challenge and Collapse: the emesis of Creativity’ from Understanding Media”, in HARRISIN, C.; WOOD, P. – *Art in Theory. 1900-1990*, pp. 738-741

⁵⁶⁹ DELEUZE – *Critique et Clinique*, p. 80.

⁵⁷⁰ MOORES, op. cit., p. 59: “Ward Paul Welty argumenta que, quando Whitman se referia a ele próprio como “Kosmos”, estava a referir-se aos aspetos microcosmos do macrocosmos, o todo. Embora eu concorde com esta leitura, é importante lembrar que o persona como cosmos é apenas um dos muitos em *Folhas*.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁵⁷¹ Já citado no Cap. 3.1.4: ver a sua influência nos artistas contemporâneos, por exemplo, na Parte III, cap. 4.2, sobre Long.

⁵⁷² Raymond Williams analisa “the Green Language” na obra de Wordsworth, em comparação com outros poetas, por exemplo, Coleridge e Gray (in COUPE, op. cit., pp. 50-58). Desenvolvendo a “natureza selvagem” e “o “ser solitário” no poeta, Bate tem uma leitura associada mais a Byron e a Keats, apresentando-os como sendo “ecossistemas” e de líderes espirituais (cf. BATE – “The Ode ‘To Autumn’ as Ecosystem”, in COUPE, op. cit., pp. 256-261).

A sua poesia baseia-se na observação sazonal, no movimento cíclico da morte e do renascimento, na energia natural, na “música cósmica” – *cosmic sound* –, que contribui para divulgar um mundo histórico ancestral perdido, recuperando o sentido da natureza associada ao espírito ancestral celta do mundo místico e oculto dos druidas, e também nos sonhos visionários e proféticos, que nos fazem lembrar o mundo do xamã.

No seu oitavo livro *The Prelude*, segundo Jonathan Bate, o poema *Retrospect – Love of Nature Leading to Love of Making* apresenta a essência do “lugar”, enquanto “casa”/home, no sentido original do termo grego ecologia, *oikos* e *logos*, isto é, Bate⁵⁷³ argumenta que na poesia de Wordsworth o ser humano encontra a sua “casa”/home, na natureza, onde o “lugar” é o encontro com a “unity” ou “wholeness”:

*With deep devotion, Nature, did I feel
In that great City what I owed to thee,
High thoughts of God and Man, and love of Man,
Triumphant over all those loathsome sights
Of wretchedness and vice; of our human life
Not satisfied, must read the inner mind.*⁵⁷⁴

Verificamos também que, numa outra leitura, *oikos* é estudado especificamente nas relações entre o ambiente e os organismos biológicos, o que, na Antropologia, se estende ao interesse equivalente da relação entre a cultura e a natureza, pelo que Kroeber⁵⁷⁵, já referido anteriormente, define a cultura como «superorgânico» e o «orgânico» como a natureza.

Em contrapartida, surge uma perspetiva teórica sobre Wordsworth, nomeadamente em Michael Tucker⁵⁷⁶, que revela o amor⁵⁷⁷ pela natureza, evoca o espírito do sonho e a metafísica de influências celtas, um equivalente do “espírito xamânico nativo”⁵⁷⁸.

Tal como Whitman, Wordsworth também reconhece a necessidade de comunicação “alternativa”⁵⁷⁹ ou a “não-fala”, do silêncio através de uma “poética energética” dada pelas caminhadas na natureza, considerado por Moores uma antilinguagem dada por ambos os poetas, embora haja diferenças nas suas conceções de

⁵⁷³ BATE, Jonathan – *Romantic Ecology*, p. 103.

⁵⁷⁴ WORDSWORTH, W., op. cit., p. 252. (sem tradução, para não desvirtuar a *poiesis* original).

⁵⁷⁵ Kroeber *apud* Bernardo Bernardi (Cf. BERNARDI, B. – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, p. 26). Já mencionado anteriormente (cf. “Introdução”, Parte I).

⁵⁷⁶ TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*, p. 64. Theodore Roszak determina o “*loving power*” apresentado nos sonhos, nos “grandes” Românticos, Goethe e Blake, e Wordsworth, como sendo “*intelectual rapsódia*”, *apud* TUCKER, op. cit., p. 64.

⁵⁷⁷ Verificamos geralmente, na análise em *The Prelude*, paralelismos da noção de amor – *cosmic love* e *cosmic unity* – que evocam leituras inovadoras que são apresentadas por Moores, por exemplo.

⁵⁷⁸ TUCKER, M. – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*, p. 178.

⁵⁷⁹ MOORES, op. cit. p. 125.

experiências “cósmicas”. Como afirma André Comte-Sponville: *C’est ce que j’appelle le silence, qui est l’absence non de bruits mais de mots – non de sons, mais de sens. Silence du vent. Silence du sage, même lorsqu’il parle.*⁵⁸⁰ O silêncio permite a comunicação com a natureza, através da meditação e da não-palavra. Há uma integração e uma fusão que une o interior com o exterior, o ser com o todo. A fusão surge na poesia de Wordsworth entre o humano e não-humano e aproxima-se da ideia de fusão do Zen: *Come forth into the light of things.*⁵⁸¹

John Rudy equipara o solipsismo de Wordsworth à interpretação do “eu” segundo os termos do Zen. Para este autor, o poeta aniquila o ego de um modo muito equivalente ao praticado pelos seguidores do Zen, destruindo o centro de consciência – *at any moment in his poetry he is without conscious center.*⁵⁸² Através desta experiência, transpõe-nos para o “*cosmic self*” que Moores desenvolve no seu ensaio, em que não existe a dicotomia sujeito/objeto, ou ser humano/natureza, mas sim a unidade e o espírito de amor – *cosmic love*.

Todavia, a noção *cosmic love* que Moores⁵⁸³ designa, em Wordsworth não tem a mesma relação humana e individual/coletiva do que se apresenta em Whitman através da “camaradagem”. O primeiro poeta tem apenas uma visão de unidade e de “amor” direcionada para o solitário na natureza e para um sentimento de solidão perante a comunidade. Em Whitman, por haver uma relação muito especial entre os seres humanos, sustentada pela troca de energia e de “amor”, o “*cosmic love*” é erótico. Já em Wordsworth, o “amor” é um amor sexual espiritual, na sua sensualidade espiritual, mas não erótico, celebrando a união da natureza através de um olhar sensual inocente.

Frequentemente, na sua poesia, Wordsworth concebe a natureza segundo a perspectiva de *cosmic love*. Em *The Pedlar*, segundo Moores⁵⁸⁴, vê o amor na terra e no mar e observa-o através do silêncio das nuvens:

*Oh! Then what soul was his when on the tops
Of the high mountains he beheld the sun
Rise up, and they world in life. He looked;*

⁵⁸⁰ COMTE-SPONVILLE, André – *L’Esprit de l’athéisme, Introduction à une spiritualité sans Dieu*, p. 179: “É o que chamo de silêncio que é a ausência não do ruído mas das palavras – não de sons, mas de sentidos. O silêncio do vento. O silêncio do sábio, mesmo quando fala.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁵⁸¹ COUPE, Laurence – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, p. 121: “Dirige-se para a luz das coisas.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁵⁸² RUDY – *Wordsworth and the Zen mind, The poetry of self-emptying*. Albany: SUNY, 1996. p. 40: “Em qualquer momento da sua poesia, ele está sem um centro de consciência.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁵⁸³ MOORES, op. cit., p. 48.

⁵⁸⁴ Ibidem, p. 49.

*The ocean and the earth beneath him lay
 In gladness and deep joy. The clouds were touched
 And in their silence faces did he read
 Unutterable love. Sound needed none,
 Nor any voice of joy: his spirit drank
 The spectacle; sensation, soul, and form
 All melted into him; they swallowed up
 His animal being: in them did he live,
 And buy them did he live: they were his life.
 In such access of mind. In such high hour
 Of visitation from the living God,
 Thought was not. In enjoyment it expired.
 No thanks he breathed, he proffered no request;
 Rapt into still communion that transcends
 The imperfect offices of prayer and praise,
 His mind was a Thanksgiving to the Power
 That made him: it was blessedness and love.⁵⁸⁵*

O sentimento de unidade de Wordsworth é dado pela conjunção da dinâmica entre a consciência espiritual e a reestruturação do elo de si mesmo, tanto no espaço quanto no tempo. Richard Maurice Bucke relaciona esta interconexão da experiência das coisas recorrendo ao termo «*cosmic consciousness*», em que a sua evolução dá lugar à “*self consciousness*”, como afirma o próprio autor:

A consciousness of the cosmos, that is, of the life and order of the universe (...) illumination which alone would place the individual on a new plane of existence – would make him almost a member of a new species.⁵⁸⁶

É precisamente no Prefácio das *Lyrical Ballads* que observamos a proposta poética de consciência cósmica, bem como as “*primary laws*”, que sustentam a natureza humana e não-humana:

What then does the Poet? He considers man and the objects that surround him as acting and re-acting upon each other, so as to produce an infinite complexity of pain and pleasure; he considers man in his own nature and his ordinary life as contemplating this with a certain quantity of immediate knowledge, with certain convictions, intuitions, and deductions which by habit become of the nature of intuitions.⁵⁸⁷

As “*primary laws*” estabelecem uma visão religiosa e espiritual da natureza contribuindo para um espírito ecológico que determina o respeito e o amor que William Wordsworth

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 49 (sem tradução, para não desvirtuar a *poiesis* original).

⁵⁸⁶ BUCKE – *Cosmic Consciousness*, p. 16: “Uma consciência do cosmos, isto é, da vida e ordem do universo (...) uma iluminação que apenas ela poderia colocar o indivíduo num novo plano de existência – o que o tornaria quase um membro de uma nova espécie.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁵⁸⁷ COUPE, op. cit., pp. 19-20: “O que é que faz então o poeta? Considera o homem e os objetos que o rodeiam como ação e reação entre cada um deles, de modo a produzir uma complexidade infinita de dor e prazer; considera o homem na sua própria natureza e na sua vida normal contemplando isto com uma certa quantidade de conhecimentos imediatos, certas convicções, intuições e deduções que, por hábito, se tornam a da natureza das intuições.” [Tradução de Maria Consiglieri]

tem pela natureza. O poeta “comunica” com as montanhas, as árvores, as águas, os rios, as nuvens, as pedras, as estrelas, estabelecendo uma relação entre dois seres, numa verdadeira conversação, num discurso natural de um Novo Mundo. Neste sentido, Jonathan Bate⁵⁸⁸ argumenta que, em Wordsworth, a inovação está sobretudo na relação que estabelece entre o não-humano e o humano, e não tanto naquilo que a natureza é para si próprio.

O poeta exalta a natureza, interiorizando-a contendo a dissolução do “eu”, numa experiência espiritual de unificação. É, de facto, o conhecimento da união e do amor na *poiesis* que é designada atualmente como “literatura cósmica”.

Wordsworth e Whitman abraçam uma linguagem revolucionária para a sua época, como modos de mudança e “*forma de rebelião*”, como afirmou Derrida⁵⁸⁹, ou como “*hierarquia total de conhecimento*”, segundo Foucault⁵⁹⁰, ou ainda como “*cosmic rhetoric*”, por Moores⁵⁹¹.

Criando novas linguagens pelas suas expressões de antilinguagens, ambos os poetas fizeram colapsar as anteriores concepções cartesianas, que se baseavam na dicotomia entre sujeito/objeto, entre corpo/mente, privilegiando a transformação da consciência do leitor para uma nova concepção, não propriamente religiosa, mas espiritual cósmica, entre o indivíduo e os outros, que tanto podem ser outros seres humanos, como não-humanos, transcendendo a religiosidade e o pensamento romântico, indeterminado pela transversalidade da espiritualidade entre o Ocidente e o Oriente, entre o cristianismo e o paganismo.

⁵⁸⁸ GARRARD, op. cit., p. 43.

⁵⁸⁹ MOORES, op. cit., p. 17.

⁵⁹⁰ Ibidem, p. 2.

⁵⁹¹ Ibidem, p. 16.

3.2.6. O eterno retorno e *O convaléscente* de Nietzsche

No seguimento desta leitura designada de “espírito xamânico”, o pensador e escritor germânico Friedrich Nietzsche⁵⁹² foi um dos maiores precursores da dimensão “*mythopoiesis*” na Arte Moderna e Contemporânea do século XX⁵⁹³. Michael Tucker, na sua obra *Dreaming With Open Eyes*⁵⁹⁴, já referida anteriormente, apresenta a obra *Assim Falou Zaratustra*⁵⁹⁵ de Nietzsche, reconhecendo nesta uma dimensão poética e uma consciência cósmica pré-Cristã e arcaica, numa reação ao pensamento darwiniano⁵⁹⁶.

Nietzsche, em *Assim Falou Zaratustra*, desenvolve numa escrita poética e “mítica” arcaica, uma conceção de natureza cosmológica dionisíaca⁵⁹⁷. Esta leitura de Nietzsche que abarca os “antigos”⁵⁹⁸ é revigorada por meio de um complexo pensamento metafísico, que, como poderemos constatar, deu lugar a muitas leituras filosóficas e antropológicas. Em *Zaratustra*, expõe um cruzamento complexo de noções, de entre as

⁵⁹² Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1849), filósofo, escritor e poeta germânico. Nietzsche é o autor e poeta que mais influenciou o pensamento artístico contemporâneo, a partir dos anos 1960. Em Portugal, essa influência dá-se, especialmente, nos anos 1970, pelas suas teorias serem demasiado pessimistas. José M. Miranda Justo cita a importância da personagem Zaratustra num dos seus artigos sobre Arte Contemporânea portuguesa, ao debruçar-se sobre Ernesto de Sousa. Zaratustra, é, de facto, uma obra incontornável no pensamento contemporâneo.

⁵⁹³ Muitos pensadores e artistas basearam-se no seu trabalho, tais como Munch, Kandinsky, Paul Klee, Herman Hesse, Thomas Mann e Joseph Beuys.

⁵⁹⁴ TUCKER, M. – *Dreaming With Open Eyes. The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992.

⁵⁹⁵ NIETZSCHE – *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de M. de Campos. Mem Martins: Publicações Europa-América, [s.d].

⁵⁹⁶ Nietzsche reage contra Darwin, de um modo muito hostil e agressivo, chamando-lhe medíocre. Tem uma perspetiva muito diferente de Darwin, especialmente, determinados conceitos não são utilizados e interpretados do mesmo modo, como se poderá observar na obra de John Richardson (cf. RICHARDSON, J. – *Nietzsche's New Darwinism*. Oxford: University Press, 2004). A seleção natural de Darwin parte de uma leitura muito diferente da de Nietzsche: enquanto em Darwin a competição e a concorrência vital elimina os “fracos” em favor dos “fortes”, tratando-se de uma seleção biológica; em Nietzsche, sobressai a *experiência da vida como vontade de poder* (in CASANOVA, M. A. – *O Instante Extraordinário*, p. 263). Casanova argumenta que “a vontade de poder” de Nietzsche é uma designação que desconstrói a tradição do “poder”, na medida em que deixa claro que “a vontade humana precisa de ser caracterizada através da liberdade” (in *ibidem*, p. 266).

⁵⁹⁷ A natureza Dionisíaca exalta a expressão cósmica dada por uma explosão de forças desordenadas e, simultaneamente, o retornar eternamente a si. A obra de Nietzsche, no seu todo, apresenta o dualismo Dionísio versus Apolo, algo mais presente na sua obra *O Nascimento da Tragédia*. Em *Zaratustra*, segundo Hollinrake, apresenta a conceção dionisíaca (cf. HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*, p. 216).

⁵⁹⁸ “Os antigos” é uma expressão geralmente utilizada relativa à filosofia grega pré-socrática, à ciência de Pitágoras e ao platonismo. Foi, especialmente, Heraclito e os filósofos estoicos que influenciaram a sua obra, algo que é mais evidente em *Zaratustra* e *Ecce Homo*, e também Empédocles, através da referência à metempsicose no poema *Purificações*, também regularmente citada em *Zaratustra* (cf. Cap. 3.2, nas notas de rodapé.) Todavia, “os antigos” também podem englobar os orientais, tal como argumenta Deleuze.

quais se destacam mais o “renascer/ressurreição”⁵⁹⁹ do ser humano, pela transformação do ser niilista num pós-niilista, e expõe ainda a teoria do eterno retorno, em tom de uma “missão profética”.

As suas teorias do eterno retorno tiveram um grande impacto no pensamento contemporâneo, pela sua originalidade e por recriar uma nova visão, que, posteriormente, foi desenvolvida pelos artistas do pós-Grande Guerra, que pretenderem inverter completamente a tendência das correntes iniciadas pelos deterministas⁶⁰⁰.

O eterno retorno “dionisíaco” de Zaratustra é a eterna criação de si⁶⁰¹ e a eterna destruição de si⁶⁰². Nietzsche apresenta a necessidade do devir cósmico, que se repete⁶⁰³ e se aceita a si mesmo, podendo tanto destruir o ser humano como exaltá-lo. O espírito de Dionísio é o espírito do universo cosmológico, mesmo antes de o ser, o que leva o ser humano à sua superação, em que o devir cósmico é a “vontade de reafirmação”⁶⁰⁴. Tal como afirma Nicola Abbagnano: “Dionísio é o símbolo divinização desta aceitação, e Zaratustra o seu profeta.”⁶⁰⁵

Todavia, segundo Marco Antônio Casanova⁶⁰⁶, é no livro *A Gaia Ciência*⁶⁰⁷, de Nietzsche, que este apresenta pela primeira vez o eterno retorno, numa pequena passagem do aforismo 341, no final do livro quarto, “O pesado mais pesado”, através da fala de um demónio:

A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e

⁵⁹⁹ “Renascer” pode provir de uma perspectiva teórica da arte, mas, segundo uma leitura judaico-cristã, também pode ser designado de “ressurreição”. Esta ligação é estabelecida por Tucker ao cruzar o pagão (grego) com o cristão.

⁶⁰⁰ Certos autores que estudam Nietzsche chegam a esta leitura, nomeadamente, Tucker e Hollinrake. John Richardson analisa estas duas posições e o facto de serem completamente distintas (cf. HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*; RICHARDSON – *Nietzsche’s New Darwinism*. Oxford: University Press, 2004).

⁶⁰¹ A criação de si está também associado ao “espírito de Apolo”. O “espírito de Apolo e o “espírito de Dionísio” são apresentados n’*O Nascimento da Tragédia*.

⁶⁰² A destruição de si ou o abismo é uma leitura que parte do “espírito de Dionísio”. São duas forças opostas, mas produzem o movimento. Todavia, Dionísio representa a criação e a destruição.

⁶⁰³ Casanova defende que a obra de Nietzsche apresenta uma nova dinâmica do mundo, apesar de este não ter a mesma posição de Deleuze, por considerar que o eterno retorno se repete e volta ao mesmo, enquanto Deleuze considera o “eterno retorno” seletivo.

⁶⁰⁴ ABBAGNANO, Nicola – *História da Filosofia*, volume XI, p. 107. Abbagnano considera, como outros autores, com exceção de Deleuze, que o eterno retorno é cíclico.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁰⁶ CASANOVA, Marco Antônio – *O Instante Extraordinário: Vida, História e Valor na Obra de Friedrich Nietzsche*, pp. 217-218. Hollinrake também concorda com o facto de Zaratustra ser uma continuidade da *Gaia Ciência*, que é esboçada na teoria do eterno retorno. Embora Casanova não utilize esta citação, mas uma mais reduzida, salientamos a visão do próprio Nietzsche através da conversação com o demónio.

⁶⁰⁷ NIETZSCHE – *A Gaia Ciência*. Tradução Alfredo Margarido. 6.ª edição. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. (Coleção Filosofia & Ensaaios)

*de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras!*⁶⁰⁸

E responde a este demónio:

*Se este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse; havias de perguntar a propósito de tudo: «Queres isto? E quere-lo outra vez? Uma vez? Sempre? Até ao infinito?» E esta questão pesaria sobre ti com o peso decisivo e terrível! Ou então, ah!, como será necessário que te ames a ti próprio e que ames a vida para nunca mais desejar outra coisa além dessa suprema confirmação!*⁶⁰⁹

Assim, a doutrina de Nietzsche sobre o eterno retorno é desenvolvida mais tarde no livro *Assim falou Zaratustra*⁶¹⁰:

*Regressarei eternamente para esta mesma vida idêntica a si própria, nas coisas grandes como nas pequenas – a fim de ensinar de novo o eterno regresso de todas as coisas.*⁶¹¹

A cosmologia cíclica de Nietzsche, segundo Hollinrake⁶¹², é vista como uma demonstração de facto, que foi considerada, durante algum tempo, apenas de uma teoria tendo a sua importância sido avaliada pela sua aceitação. Atualmente, discute-se tal posição, o que leva a refutar Diego Sánchez Meca, por considerar que *Nietzsche no se refiera nunca al eterno retorno como «teoria», sino que habla siempre de «doutrina», o también de «profecia» o de «anuncio»*.⁶¹³

Uma vez que Nietzsche sustenta o processo cíclico como inevitável e predominante, leva-o a afirmar a repetição da totalidade da experiência, em que todas as relações de bem e mal, alegria e dor, sim e não, são compreendidas como irrestrita anuência. A teoria de eterno retorno é quase indistinguível de um imperativo moral, traçando “novas tábuas”⁶¹⁴ da lei que definem os conceitos morais, e transcende o “bem” e o “mal”.

⁶⁰⁸ Ibidem, p. 219.

⁶⁰⁹ Ibidem, pp. 219-220.

⁶¹⁰ NIETZSCHE – *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de M. de Campos. Mem Martins: Publicações Europa-América, [s.d].

⁶¹¹ Ibidem, p. 221.

⁶¹² HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

⁶¹³ MECA, Diego Sánchez – *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, p. 295.

⁶¹⁴ HOLLINRAKE, Roger, op. cit., p. 131.

*Onde viver não é senão uma eterna repetição do já vivido, a existência perde o seu carácter de decisão criativa: nenhuma configuração é capaz de alterar as configurações futuras e todas permanecem presas ao presente em sua absoluta vacuidade.*⁶¹⁵

Os seres humanos estão condenados a si próprios e ao seu “apedrejamento”. O mestre do eterno retorno, Zaratustra, procura ultrapassar-se, alcançando o seu mais alto pensamento, mas o seu inimigo mortal puxa-o para baixo e obriga-o a curvar-se ao peso deste pensamento. Tudo é vão e Deus morreu. Com a Sua morte, foram suprimidos todos os limites para a extensão temporal da realidade. Assim, o seu ponto de partida é a supressão total da cisão entre o mundo verdadeiro e o mundo aparente. Deus morreu e com Ele desapareceram todos os destinos conhecidos.

*Viver é navegar em direcção à descoberta de novos mundos, sem nenhuma carta previamente demarcada indicando a rota a ser seguida. Para que possamos nos entregar à busca de novos mundos, precisamos nos distanciar de todas as antigas orientações e nos entregar francamente à conseqüente sensação de total desorientação. Precisamos transformar a nós mesmos no caminho desta descoberta, assim como precisamos de coragem para não fugirmos desta sensação.*⁶¹⁶

Em *Zaratustra*, a ideia impõe-se às suas descobertas; a liberdade autêntica e a criatividade ocupam a maior relevância na criação do seu estilo enquanto poeta ou escritor.

*Uma vez mais, a ideia é enunciada, recorrendo à imagem de um relógio obliquamente, como visão espontânea de ser hipotético, o mais apaixonado, energético e assertivo dos homens, que reconcilia o eterno retorno com o temporal como uma proeza de tremendo vigor super-homem.*⁶¹⁷

Hollinrake considera a teoria de eterno retorno de Nietzsche a mais difícil de todas, por ser inegavelmente ambígua e a sua premissa “científica” ter sido vista mais como uma “fantasia metafísica”⁶¹⁸. Por outras palavras, este autor reconhece a “incompreensão” deste livro *Zaratustra* pelos seus contemporâneos, embora o seu estudo se centre na comparação de Nietzsche com Wagner e outros da mesma época.

Pelo contrário, Deleuze⁶¹⁹ considera que o eterno retorno de Nietzsche não se encontra nos antigos – nem nos Gregos nem no Oriente, por crer tratar-se de um

⁶¹⁵ CASANOVA, Marco Antônio, op. cit., p. 225.

⁶¹⁶ Ibidem, p. 224.

⁶¹⁷ HOLLINRAKE, op. cit., p. 25.

⁶¹⁸ Ibidem, p. 27.

⁶¹⁹ Deleuze tem uma posição completamente nova perante o “eterno retorno” de Nietzsche, considerando-o “seletivo”, isto é, o “eterno retorno” não volta ao mesmo, mas evolui como se fosse uma espiral, ao

pensamento novo e prodigioso. No sentido de Nietzsche, o eterno retorno é o eterno retorno seletivo. Não é só um pensamento seletivo, mas também o ser seletivo. Não é um ciclo, que retorna ao mesmo, nem o retorno ao mesmo. O retorno é a repetição, mas que seleciona. A repetição que salva. É o segredo prodigioso de uma repetição libertadora e selecionante. Permite, assim, a transmutação, que implica e produz o super-homem. Exemplifica toda esta controvérsia, afirmando:

*O que se passou quando Zaratustra estava convalescente? Apenas resolveu suportar o que não suportava há momentos? Aceita o eterno Retorno, aprende a sua alegria. Trata-se apenas de uma mudança psicológica? Evidentemente que não. Trata-se de uma mudança na compreensão e na significação do próprio eterno Retorno.*⁶²⁰

O eterno retorno rejeita e expulsa o que o ser humano é na sua essência, um ser reativo que combina as suas forças com o niilismo, produzindo um super-homem⁶²¹. Segundo Hollinrake, o super-homem é uma concepção antidarwiniana, na medida em que *os interesses dos poucos são favorecidos a expensas dos muitos; a força do espírito substitui a fraqueza; a saúde do espírito substitui a doença; a guerra do espírito substitui a paz.*⁶²² Aliás, determina-o como arqui-inimigo de Zaratustra, o “espírito nivelador da gravidade”.

Em contrapartida, numa leitura antropológica, segundo Michael Tucker, as manifestações dadas pela personagem Zaratustra – especialmente os sonhos, as canções, a transmutação de valores e *o Convalescente* – são consideradas *shamanic-like flights of the imagination*⁶²³. Também considera os Mistérios de Zaratustra, que para Jung⁶²⁴ são “crenças” com origem numa penetração sexual e espiritual, designando-o “*une sorte divine érotique*”⁶²⁵, em que Zaratustra é interpretado como uma “representação psíquica do inconsciente”⁶²⁶.

contrário de certos autores, como Hollinrake e Casanova, que o entendem como “cíclico”, ou seja, que se repete e volta sempre ao mesmo.

⁶²⁰ DELEUZE – *Nietzsche*, p. 37.

⁶²¹ Devemos salientar que “super-homem” tem aqui uma outra leitura, a de ser pós-niilista, como argumenta Diego S. Meca, ou seja, um novo ser “transmutado”, “curado”, que “transvaloriza a doença” para *la posibilidad de una transformación de la actual situación espiritual y psicológica de Europa* (in MECA, Diego Sánchez – “Conjeturas sobre la Salud”, in *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, p. 245.

⁶²² HOLLINRAKE, op. cit., p. 24.

⁶²³ TUCKER, op. cit., p. 109: “Os voos da imaginação à maneira xamânica” [Tradução da autora da tese]

⁶²⁴ JUNG – *Métamorfoses de l’âme et ses symboles*. Paris: Georg Editeur, Livre de Poche, 2009. (Collection Références Psychologie) pp. 625-626.

⁶²⁵ Ibidem, p. 624.

⁶²⁶ Ibidem, p. 628.

Nietzsche relembra os ensinamentos dos Mistérios⁶²⁷, através dos temas de regeneração e renascimento. Zaratustra, nos seus diversos discursos, transmite uma impulsividade antagônica que trata diretamente da passagem da morte para a ressurreição. Esta ideia divina de “morte e de renascer”⁶²⁸ é apresentada em Zaratustra em forma de convergência entre Dionísio e a “ressurreição” cristã, nesta ambivalência própria do autor germânico em transmitir uma noção “histórica”⁶²⁹ do “inconsciente coletivo”⁶³⁰, isto é, uma imagem primordial de evocar a si mesmo um “*healer*”⁶³¹ ou um “líder”.

Esta ideia de morte e ressurreição aparece em *O Adivinho*⁶³², na parte II, em que Zaratustra sucumbe à melancolia induzida por um adivinho e sonha com algo extremamente enigmático:

*Ouvi, pois o sonho que tive, meus amigos, e ajudai-me a encontrar o sentido!
É ainda um enigma, este sonho; o sentido está escondido nele e permanece
imóvel, não voando ainda livremente.*

*Eu tinha renunciado a toda a vida, segundo o meu sonho. Tinha-me tornado
guarda da noite e guarda dos túmulos, lá abaixo, na montanha solitária do castelo da
morte.*

*Era lá que eu velava pelos seus caixões: as abóbadas sufocantes estavam
cheias destes troféus de vitória. Através dos caixões de vidro, a vida, vencida, olhava
para mim.*

*Respirava o odor de eternidades cheias de pó: a minha alma estava lá
sufocada e carregada de pó. E quem poderia em semelhante lugar arejar a sua alma!*

*A claridade da meia-noite estava sempre à minha volta e ao lado dela
aninhava-se a solidão; e junto de nós um silêncio de morte, cheio de ralos, o mais
terrível dos meus amigos.*

*Comigo trazia chaves, as mais ferrugentas de todas as chaves; e delas me
soube servir para abrir a mais pesada de todas as portas.*

*Semelhante a um grasnar terrível, o som estendia-se pelos longos corredores
quando os batentes da porta se abriam: gritava com toda a força este pássaro, que
não gostava que o acordassem.*

*Mas era ainda mais terrível e o meu coração mais se apertava quando tudo se
calava, o silêncio caía e eu ficava sozinho, imerso neste silêncio pérfido.*

(...)

⁶²⁷ Os Mistérios de que Nietzsche fala são um redescobrir da religião dos mistérios dos primórdios da filosofia grega, no século VI a.C. Esta religião remonta ao culto de Dionísio, ao culto de Deméter, que celebra os mistérios em Elêusis e, sobretudo, ao orfismo, que também se dedicava ao culto de Dionísio.

⁶²⁸ TUCKER, op. cit., p. 111.

⁶²⁹ Poderemos mesmo afirmar que “histórico” também nos remete para Zoroastro, uma celebração do seu triunfo (cf. HOLLINRAKE, op. cit.).

⁶³⁰ JUNG, op. cit., p. 628.

⁶³¹ Segundo Tucker, Nietzsche apresenta-se pela personagem carismática de Zaratustra com intuito de ser um líder xamânico, na medida em que morre para renascer numa nova consciência. Como poderemos constatar, no mundo xamânico arcaico ou mesmo nativo, esta “morte” é considerada um símbolo de “mudança”. Tal como argumenta Tucker, a essência das canções e das falas com os animais também remete para o mundo xamânico arcaico, mais adiante explicado.

⁶³² HOLLINRAKE, op. cit., p. 102.

*Alto! Gritei. Quem traz a sua cinza para a montanha? Alto! Alto!
Quem traz a sua cinza para a montanha?*

(...)

Assobiando e dando gritos estridentes, o caixão partiu-se e atirou contra mim mil risadas.

Mil rostos grotescos de crianças, de anjos, de corujas, de loucos e de borboletas grandes como crianças riam, zombavam e injuriavam-me.

*Fiquei tomado por um medo terrível, que me atirou por terra. E gritei de susto, como nunca tinha gritado.*⁶³³

Zaratustra presencia a sua própria morte, o seu sepultamento através das cinzas e a sua ressurreição despertada através do eterno retorno. Os sonhos e as canções de Zaratustra reportam-nos ao mundo arcaico do xamanismo⁶³⁴, que também é sugerido pelas conversações dos animais e pela descida ao abismo em busca da revelação e da profecia.

Para compreendermos melhor esta questão do mundo dos “sonhos” e das “canções” arcaicas⁶³⁵, devemos salientar a perspectiva de Tucker, dado que reinterpreta Nietzsche numa visão antropológica das artes, considerando que as canções e os sonhos de Zaratustra são imagens de solidude e de sofrimento, em que o “*ecstasy and flight*”⁶³⁶ evocam uma dimensão arcaica do xamanismo, isto é, a personagem Zaratustra passa a ser uma personagem “mítica”. Em última instância, Nietzsche recria o êxtase de Dionísio pré-cristão⁶³⁷, através de uma consciência cósmica, como se fosse um novo “*healer*” xamânico arcaico, um “profeta”.

Não é apenas Michael Tucker que valoriza esta leitura de proximidade com o pensamento xamânico arcaico. Casanova também realça esta posição na “incompreensão do sonho” em Zaratustra, constatando que: *Em eras de uma cultura arcaica rudimentar, o homem acreditava que tomava contato no sonho com um segundo mundo real; aqui está a origem de toda a metafísica.*⁶³⁸ Aliás, Casanova reforça a ideia afirmando que “*a metafísica também é, com isto, uma forma de ilusão.*”⁶³⁹ No entanto, segundo este autor, a ilusão é a descoberta da “verdade”. Em certa medida, também é o que Tucker argumenta na sua leitura: Zaratustra é um “líder”

⁶³³ NIETZSCHE – *Assim falou Zaratustra*, pp. 132-133.

⁶³⁴ TUCKER, op. cit., pp. 111-112.

⁶³⁵ Mais adiante, no capítulo sobre o xamanismo, verifica-se que estas características se apresentam no “mundo xamânico”.

⁶³⁶ TUCKER, op. cit., pp. 111-112.

⁶³⁷ Moores também constatou, no seu recente livro *Wild Poets of Ecstasy*, a dimensão de *Dionysian ecstasy* em Nietzsche. Desenvolveu esta perspectiva desde a antiguidade até à Modernidade. A abordagem é feita a partir da noção de Apolo, enquanto Deus “racional” e “cerebral”, e de Dionísio, enquanto “*god of ecstatic*” (cf. MOORES – *Wild Poets of Ecstasy*, p. 46).

⁶³⁸ CASANOVA, op. cit., p. 65.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 65.

que ensina através de conversações com os animais, de viagens ao desconhecido e mesmo à solitude, numa dimensão do “*Dioysion ecstasy*”⁶⁴⁰, em que este percorre uma descida ao abismo para ser um “arquétipo da transformação da consciência”⁶⁴¹. O autor analista Robert A. Johnson, na sua obra *Ecstasy: Understanding The Psychology of Joy*, sugere que o *Dioysion ecstasy* é encontrado em *sensuous world*, nos poetas, nos artistas e nos sonhadores: *life of the spirit as seen through the senses*.⁶⁴²

Neste sentido, a personagem Zaratustra, ao percorrer as profundezas do ser humano e ao conseguir estabelecer, através de um mundo de “sonhos”, uma “consciência cósmica”, tal como mencionámos atrás, leva Deleuze à seguinte reinterpretação: *Mudança na compreensão e na significação do próprio eterno Retorno*.⁶⁴³

Voltando à teoria do eterno retorno, ela é personificada em *O Convalescente*, havendo um constante embate entre ele e o seu inimigo mortal, entre ele e o *espírito do peso*, entre ele e o seu demónio, como se fosse um monstro sobrenatural que Zaratustra combatesse. Esta recorrência à mitologia⁶⁴⁴ em Nietzsche, do combate entre o mal e o bem, e a própria eliminação daquele, isto é, entre a elevação e a descida do peso mais pesado, que o atrai para o interior do abismo, é a preparação necessária para o ensino do voo, em que o profeta exige como seu Alfa e Ómega⁶⁴⁵ que *tudo o que é pesado se torna leve, todo o corpo um dançarino, todo o espírito um pássaro*.⁶⁴⁶ Por isso, Gaston Bachelard considera Nietzsche o exemplo do psiquismo ascensional, mostrando, através da sua obra, imagens dinâmicas, que representam uma dinâmica aérea de

⁶⁴⁰ TUCKER, op. cit., p. 111.

⁶⁴¹ Tucker, embora utilize equivalente designação, é importante compreender que existe uma adaptação neste contexto.

⁶⁴² JOHNSON, R. A. – *Ecstasy: Understanding the Psychology of Joy*, p. 12: “A vida do espírito, vista através dos sentidos” [Tradução da autora da tese]. Tucker analisa esta perspetiva em termos gerais. Já Moores apresenta uma leitura direcionada ao culto extático de Dionísio, relacionando-o com as outras culturas orientais, através da expressão extática do corpo, que se revela de sexual e de erótica, feminina e fértil, sendo por isso caracterizada essencialmente de um “estado selvagem”.

⁶⁴³ DELEUZE – *Nietzsche*, p. 37.

⁶⁴⁴ A personagem principal ancestral é Zoroastro, pelas suas características também apocalípticas e especialmente pelo seu dualismo da conceção humana. Todavia, a mitologia de Nietzsche, para além da grego-romana, teve também influências do revivalismo dos heróis das lendas medievais, o que se manifesta entre o herói e o dragão, o bem e o mal, através de Wagner.

⁶⁴⁵ Esta dualidade também provém da influência oriental em Nietzsche, que surge do interesse de Schopenhauer pelos *Upanishads* e pela filosofia de neobudismo, e também de Wagner por se atrair pelo bramismo e pelo budismo. Por exemplo, na obra de Schopenhauer *Sobre o Sofrimento do Mundo*, o autor refere-se aos hindus, para atingir a felicidade: *é libertar-nos e redimir-nos da vida, como é diretamente declarado na primeira frase do Sankhya Karika* (edição Coisas de Ler, p. 44).

⁶⁴⁶ HOLLINRAKE, op. cit., p. 121.

Nietzsche: *Quando tivermos visto melhor que o cosmos nietzschiano é um cosmos das alturas, compreenderemos também que o ápice dessa água apaziguadora é o Céu.*⁶⁴⁷

O *Convalescente* de Zaratustra é o segredo de todo o eterno retorno de Nietzsche, em que o eterno retorno passa a ser o centro da gravidade do ser humano superior, criando um super-homem, como garantia da sua saúde, propondo, assim, a transvalorização como terapia das enfermidades e da doença⁶⁴⁸. Nietzsche acreditava que o eterno retorno é o centro da gravidade que assegura o equilíbrio e dá saúde ao ser humano pós-niilista⁶⁴⁹.

Foi precisamente através da personagem Zaratustra que Nietzsche influenciou o pensamento da Arte Contemporânea, a partir dos anos 1960, a nível internacional, e dos anos 1970, em Portugal, a partir da exposição *Alternativa Zero*, comissariada por Ernesto de Sousa. José M. Miranda Justo, no artigo “Espessuras do pensar. Ernesto de Sousa e o Círculo de Kierkegaard”, cita a importância da personagem Zaratustra, como sendo uma obra incontornável no pensamento da Arte Contemporânea portuguesa, dando continuidade às intervenções estéticas e artísticas feitas por Ernesto de Sousa, que rompe com um passado proclamando a *possibilidade de pensar a diferença do mesmo, a transformação da repetição, a coexistência dos diversos momentos do tempo na “eternidade” do “desejo”*⁶⁵⁰. Segundo este autor, a imagem do pensar da circularidade encontra-se tanto em Zaratustra como em Duchamp, sendo que neste último essa imagem é dada pelos *ready-mades*, em que, *integrado na sequência do tempo, é estruturalmente igual a qualquer outro instante de instituição de um outro ready-made*⁶⁵¹, considerando a infinitude do tempo circular pela espera de um novo instante que só será preenchido por outro *ready-made*, em que a liberdade existe pela imprevisível resposta. Este instante não se trata de uma sequência linear de tempo, mas sim da origem.

O paralelismo de Nietzsche e de Duchamp é dado pela importância do eterno retorno no pensamento contemporâneo Ocidental, que se reflete de um modo muito

⁶⁴⁷ BACHELARD, Gaston – *O Ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 131.

⁶⁴⁸ Esta noção da terapia na doença é apresentada na leitura de Diego Sánchez Meca, em que o doente é aquele que não tem liberdade e está preso à cultura e à sociedade, ou seja, o fraco é o ser niilista, para o qual a saúde e a liberdade são a sua transmutação para o ser pós-niilista (cf. MECA, *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*).

⁶⁴⁹ Leitura de Diego Sánchez Meca (cf. MECA, D. S., “Conjeturas sobre la salud” (subcapítulo), in *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, pp. 245-306).

⁶⁵⁰ JUSTO - “Espessuras do pensar. Ernesto de Sousa e o Círculo de Kierkegaard”, in FREITAS, Maria Helena de, WANDSCHNEIDER, Miguel – *Ernesto de Sousa/ Revolution My Body*. Lisboa: F.C.G., C.A.M., 1998. p. 31.

⁶⁵¹ Idem.

sugestivo na Arte Contemporânea, especialmente, a partir dos anos 1960, na conceptualidade na Arte e numa nova visão do espaço-temporal – a relação entre arte e a cosmologia.

4. A revolução ou a consciência coletiva

Na Arte Contemporânea, a literatura romântica tem grande influência na geração dos artistas plásticos do século XX, especialmente dos anos 1960 e 1970, e do século XXI, tanto pelo seu lirismo ideal, como pelo seu romantismo anárquico, dado através de uma atitude ecológica e anti-industrial, como também política e social. Nos EUA, o escritor Henry David Thoreau⁶⁵² foi o mais influente, especialmente pelo seu livro *A Desobediência Civil*, enquanto, na Europa, tiveram maior influência o filósofo Jean-Jacques Rousseau e o poeta inglês William Wordsworth.

Thoreau, na sua obra *A Desobediência Civil*⁶⁵³, de 1849, defendeu a liberdade e a felicidade como um privilégio individual que não necessita da ajuda dos governos:

*Não poderá, então, haver um governo em que caiba à consciência, não às maiorias, decidir virtualmente o que seja certo ou errado? Em que as maiorias decidem apenas aquelas questões às quais se aplique a regra de conveniência? Deve o cidadão, mesmo por um momento, ou em caso extremo, abdicar de sua consciência em favor do legislador? Então, para que serve a consciência do indivíduo? Penso que devemos ser homens, em primeiro lugar, e só depois súditos.*⁶⁵⁴

Thoreau não se limitou a ser idealista e naturalista, tendo antes aplicado a sua postura política na sua própria vida. Durante o período em que viveu em Walden, passou uma noite na cadeia por ter recusado pagar os impostos, por considerar que o dinheiro dos contribuintes era mal gasto ao ser utilizado, na altura, para financiar a escravatura e a guerra de expansão imperialista no México⁶⁵⁵.

Embora os seus impostos fossem pagos por outrem⁶⁵⁶, a sua rebeldia levou a defini-lo como “o rebelde de Concord”, de que resultou um episódio no ensaio *A Desobediência Civil*, e também o ensaio *Um Apelo em Prol do Capitão John Brown*⁶⁵⁷, no qual defende um abolicionista anarquista condenado à morte, realizando

⁶⁵² Já analisado anteriormente (cf. Parte I, Cap. 3.2.4).

⁶⁵³ THOREAU, Henry David – *A Desobediência Civil*. Seleção, Tradução, Prefácio e Notas de José Paulo Paes. S. Paulo: Cultrix, 1993.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 19

⁶⁵⁵ Poderemos verificar que o poeta Walt Whitman também tinha a mesma posição, bem como William Wordsworth, em relação à Revolução Francesa.

⁶⁵⁶ Por uma tia de Thoreau, segundo afirma José Paulo Paes no prefácio d’*A Desobediência Civil*.

⁶⁵⁷ Este ensaio exerceu influência política e ética especialmente em Gandhi e Martin Luther King, tal como argumentam Durozoi e Roussel, no livro *Dicionário de Filosofia*: “Encontra, no plano filosófico, o

um manifesto antiviolença, político e ético. Tornou-se uma referência carismática, quer para a geração *beats* e para o movimento *hippie*, especialmente pela rejeição da sociedade dita civilizada, pela resistência pacífica contra a guerra do Vietnam, pela luta passiva de Mahatma Gandhi na sua campanha de libertação da Índia, quer para os artistas contemporâneos⁶⁵⁸ – nomeadamente *land art* e *art in nature* – por se caracterizarem numa ação de rejeição em relação ao mundo “meramente civil”⁶⁵⁹.

Posteriormente, o pensamento revolucionário de William B. Yeats⁶⁶⁰, de caráter político e social imbuído de grande misticismo, a que poderíamos chamar de “espírito xamânico”⁶⁶¹, revela-se na sua afirmação: *In dream begins responsibility*⁶⁶². Teve repercussões acentuadas na literatura modernista e contemporânea, pelo forte nacionalismo na literatura irlandesa, especialmente em James Joyce⁶⁶³, e na arte do pós-Grande Guerra.

As suas escolhas de teor provocativo abalaram a própria religião Católica, de que é exemplo o poema *Lead and the Swan*, por ser considerado obsceno e anti-Católico, dado o conteúdo de cariz sexual:

*A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.*

*How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?
(...)⁶⁶⁴*

otimismo político dos pais fundamentais da democracia americana” (in DUROZOI; ROUSSEL – *Dicionário de Filosofia*, p. 371).

⁶⁵⁸ O teórico John Beardsley apresenta esta constatação, na medida em que os artistas da *land art* seguiram o seu pensamento de rejeição do “meramente civil” de Thoreau.

⁶⁵⁹ A expressão é de Thoreau: “*merely civil*” (in *Walking*, p. 7): *I wish to speak a word for Nature for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil – to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society.*

⁶⁶⁰ William B. Yeats (1865-1939), escritor, dramaturgo e poeta irlandês. Na sua obra, Yeats conjuga elementos astronómicos e hermenêuticos com variadíssimas influências, da filosofia pré-socrática, de Platão, William Blake, Bohme e Swedenborg, como também dos *Vedas* e dos *Upanishads*, para criar uma nova visão poética e literária, sendo uma das suas obras mais carismáticas *Uma Visão*.

⁶⁶¹ Michael Tucker evidencia este paralelismo em Yeats, em que a responsabilidade começa nos sonhos, para estabelecer uma reinterpretação da obra de Kurosawa, por as suas “imagens” serem uma missão, na medida em que proporcionam uma *mythopoiesis* xamânica na comunicação cinematográfica.

⁶⁶² YEATS, W. B. – *The Collected Poems of W. B. Yeats*, p. 81.

⁶⁶³ James Joyce torna-se o expoente máximo da literatura revolucionária irlandesa, produzindo, por sua vez, na modernidade, por as suas referências entrelaçarem o catolicismo com o mundo ancestral céltico, bem como também pela carga política subjacente, uma nova visão “mítica”, que influenciou o artista contemporâneo alemão Joseph Beuys.

⁶⁶⁴ YEATS, W. B., op. cit., p. 182. (Optámos pela não tradução para não desvirtuar a *poiesis* original.)

Yeats desenvolveu outras obras de âmbito político com o intuito de reclamar o seu destino:

*Politically, while contributing strong to Irish cultural nationalism, Yeats maintained his nostalgia for traditional of the Anglo-Irish Protestant gentry and nobility.*⁶⁶⁵

O poeta passa a ter uma ação política entre a cosmologia e o ser humano social e recupera a cultura ancestral céltica, como ação política de caráter nacionalista, tal como Wordsworthy, que era conhecido segundo a seguinte expressão: *the great and simple affections of our nature*⁶⁶⁶. Estas posturas ecoam mais tarde no artista contemporâneo alemão Beuys⁶⁶⁷ e nos britânicos Hamish Fulton⁶⁶⁸ e Andy Goldsworthy⁶⁶⁹, entre outros.

Deste modo, exalta-se na arte uma força libertadora, como já havia acontecido nas obras de Wagner:

*A questão diz portanto respeito à arte e à sua própria essência. Mas não é de definições abstractas da arte que aqui nos ocuparemos. Trata-se tão-somente de procurar os fundamentos da arte enquanto resultado da vida social, de conhecer a arte enquanto produção social.*⁶⁷⁰

É a procura do espírito da humanidade livre que Wagner considerava que a arte deveria conter em si, como a única força desencadeadora da revolução.

A partir dos anos 1960, a arte é caracterizada pela necessidade de transformação política, social, cultural e humana.

*Foi o caso de Maio de 68. As discussões que se travavam em torno do teor do movimento são a este respeito significativas: revolução ou happening? Luta de classes ou festa urbana? Crise da civilização ou charivari?*⁶⁷¹

A revolução era personalizada, tendo em conta as necessidades da altura: necessidade de libertação do indivíduo das mil alienações quotidianas a que estava

⁶⁶⁵ YEATS, op. cit., p. 9: “Politicamente, enquanto contribuía fortemente para o nacionalismo cultural irlandês, Yeats manteve a sua nostalgia pela história tradicional da aristocracia e da nobreza protestantes anglo-irlandesas.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁶⁶⁶ WORDSWORTH, op. cit., p. xxii.

⁶⁶⁷ Cf. Parte III, Cap. 2, Joseph Beuys.

⁶⁶⁸ Cf. Parte III, Cap. 3.2.

⁶⁶⁹ Cf. Parte III, Cap. 4.4.

⁶⁷⁰ WAGNER, Richard – *A Arte e a Revolução*, p. 35.

⁶⁷¹ LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio*, p. 202. Existem outras leituras sobre esta época contestatária, sendo uma delas a de Ernesto de Sousa, que caracteriza o meio português nos seus diversos textos (in FREITAS, Maria Helena de, WANDSCHNEIDER, Miguel (Comissariado) – *Ernesto de Sousa / Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1998.; e ALVES, Isabel, JUSTO, José Miranda (organização e apresentação) – *Ernesto de Sousa. Ser Moderno...em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

exposto, através da comunicação, da liberdade de expressão, da contestação, levando à ordem política e social aspirações subjetivas, da existência e da vida. No entanto, a revolução de Maio de 68 humaniza-se por uma ideologia utópica e flexível, portadora de valores críticos e políticos.

O vazio com que se deparam os artistas manifesta-se para a maioria da população através da falência do capitalismo e de governos ditatoriais ou corruptos. Até mesmo a Grã-Bretanha, que apresentava prosperidade, acabou por descartar a sua postura imperial. De facto, parece-nos que a arte política era um meio de preencher o vazio social e estético.

Aspira-se a uma liberdade total que permita uma maior vivacidade artística contemporânea e os artistas respondem politicamente à crise implantada nos EUA ou na Europa através das suas ações, *performances*, atividades e instalações. Todos os artistas foram influenciados pelas correntes socioculturais do seu tempo: emancipação política, regeneração espiritual, libertação sexual, estilos de vida alternativos, produção ecológica, instituições artísticas anti-instituições e antimercado artísticos que não mais serviam a liberdade do indivíduo. Por isto mesmo, muitos destes artistas tornaram-se ativistas ecológicos e críticos sociais, partilhando a convicção de que uma obra também podia viver fora das instituições e museus. Assim, foram representados em galerias e patrocinados por mecenas com acesso aos recursos do mundo da Arte Contemporânea. Ao localizarem as suas obras em espaços físicos, tradicionalmente não-artísticos, perpetuaram a herança histórica do romantismo, ao mesmo tempo que cortaram dramaticamente com ela, procurando outros autores que exaltavam a revolta para ultrapassar a angústia do vazio da era pós-moderna.

Esta nova exigência artística era motivada por uma necessidade de começar do zero e, efetivamente, é quase utópica. Mas era a única possibilidade entrevista para se sair da morte da arte e da crise ocidental, caracterizada por uma consciência subjetiva do indivíduo e das suas raízes – a noção de corpo, o indivíduo e o coletivo, a angústia e a necessidade de a ultrapassar são estruturas fundamentais para o homem no mundo. A necessidade de transformação coletiva apela ao artista a nova relação de líder visionário com o público, tendo um papel de «guia espiritual», tal como afirmava Grotowski⁶⁷².

⁶⁷² Grotowski teve uma forte influência na Arte Contemporânea italiana, na *arte povera*, em que os materiais pobres refletiram num novo “prisma” (cf. Parte I, Cap. 4.3).

4.1 A estética da angústia e a necessidade da revolta

A Arte Contemporânea, caracterizada pela sua complexidade filosófica, procura uma saída tanto no pensamento romântico como no Existencialismo.

O Existencialismo europeu é, de todas as correntes filosóficas contemporâneas, a que contribuiu para um clima cultural mais abrangente, desde a Filosofia à Literatura, devido ao que a permite designar de crise do otimismo romântico.

O conceito de angústia é, de certo modo, uma recuperação do pensamento de Soren Kierkegaard⁶⁷³, segundo o qual a relação do ser humano com o mundo é estabelecida pela incerteza e dúvida, inerentes à sua natureza e modo de ser que lhe são próprios. A angústia da incerteza de Kierkegaard é uma característica da existência e, por sua vez, uma relação oculta com Deus. Através da fé, do cristianismo, revela a própria substância da existência.

*A angústia é a fase psicológica que precede o pecado, que dele se aproxima o mais possível, tão ansiosamente quanto pode, sem, no entanto, explicar o pecado que só irrompe no salto qualitativo.*⁶⁷⁴

A escolha é a possibilidade que o homem tem para uma estabilidade e continuidade que a vida ética exclui para si. Assim, *a angústia é o possível da liberdade e só essa angústia forma, pela fé, o homem, no sentido absoluto da palavra, devorando todas as finitudes, pondo a descoberto todas as ilusões.*⁶⁷⁵

O Existencialismo reagiu ao reconhecimento de um princípio infinito que constituía a substância do mundo, que garantia os seus valores fundamentais, que os determinava como um progresso falível, considerando o homem como um ser finito e abandonado ao determinismo deste mundo e, por sua vez, incansavelmente obrigado a uma luta sem fim para dominar as situações que encontra.

Foi precisamente esta experiência de angústia da existência humana e a necessidade radical de voltar para o mundo, que levaram os artistas contemporâneos do

⁶⁷³ KIERKEGAARD, Soren (1813-1855), filósofo dinamarquês. O seu livro mais relevante: KIERKEGAARD, Soren – *O conceito de angústia*. Porto: Editorial Presença, 1962.

⁶⁷⁴ Ibidem, p. 140.

⁶⁷⁵ Ibidem, p. 232.

minimalismo, da arte conceptual, do *fluxus*, da *arte povera*, da *land art* e da *body art* a responsabilizarem-se pela ação política, pela liberdade e revolta na Arte como alternativa social, como anteriormente propuseram Camus e Sartre, considerando, assim, esta possibilidade de ação uma transformação na consciência coletiva do mundo ocidental.

Albert Camus⁶⁷⁶ foi o existencialista que mais impacto teve no pensamento conceptual artístico, devido às suas reflexões sobre a condição humana, a liberdade e a necessidade da revolução.

Camus sofreu uma predominante influência de Kafka, que criou parábolas desconcertantes que refletem a angústia do ser humano perante o absurdo e ilustrou o sentido negativo e paralisante das possibilidades de escolha do ser humano, mostrando que toda a existência humana está sob o peso de uma condenação iminente, uma ameaça que se interrompe e se conclui na morte (cf. *O Processo*), ou transformada num enorme inseto, condição que terá de aceitar como absurda e inevitável (cf. *A Metamorfose*), ou num apelo incessante por uma realidade estável e segura, constantemente prometida, que, no entanto, lhe escapa sempre (cf. *O Castelo*). O Homem Absurdo de Camus reflete bem o quanto Kafka o influenciou e em que moldes.

N' *O Mito de Sísifo*⁶⁷⁷, o herói mitológico simboliza o absurdo da existência humana, que hesita entre a infinidade das suas aspirações e a finitude das suas possibilidades, o que resulta num esforço sistematicamente em vão.

*É durante este regresso, esta pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que sofre tão perto das pedras já é, ele próprio, pedra! Vejo esse homem descer outra vez, com um andar pesado mais igual, para o tormento cujo fim nunca conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que regressa com tanta certeza como a sua desgraça, essa hora é a da consciência. Em cada um desses instantes em que ele abandona os cumes e se enterra a pouco e pouco nos covis dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte do que o seu rochedo.*⁶⁷⁸

Esta obra remete-nos para a questão até então nunca colocada, senão apenas enquanto fenómeno social: *a vida vale a pena ser vivida?* É nesta relação entre o absurdo e o suicídio que Camus constrói a sua reflexão sobre a vida. Primeiro, no âmbito dos sentimentos; depois, no campo das reflexões racionais. Assim, há para Camus um duplo absurdo, o do sentimento e o do espírito, existindo sempre a confrontação entre a ação

⁶⁷⁶ CAMUS, Albert (1913-1960), escritor existencialista.

⁶⁷⁷ CAMUS, Albert – *O Mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d].

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 114.

humana e a realidade. Decide-se, não pelo suicídio, mas pela revolta, pela sua liberdade e pela sua paixão. *Trata-se de saber se a vida devia ter um sentido para ser vivida. (...) Viver é fazer viver o absurdo. (...) Uma das posições filosóficas coerentes é assim a revolta.*⁶⁷⁹

De facto, para Camus, a revolta é a escolha, pois o suicídio arrasta-o para a morte que não é uma solução. Matar-se é confessar que se é ultrapassado pela vida e não que a compreendemos. A revolta e a consciência são as recusas que dão ânimo à vida. Por isso, o homem absurdo tem de se esgotar até ao extremo. *Tiro assim do absurdo três consequências que são a minha revolta, a minha liberdade e a minha paixão.*⁶⁸⁰

Em *O Homem Revoltado*⁶⁸¹, de 1951, descreve a revolta nas suas variantes metafísicas, o que constitui o símbolo de um novo individualismo, leva-nos à recusa da salvação pela fé e apela à revolta e revolução sociais, através da arte:

*Em arte, a revolta termina e perpetua-se na verdadeira criação e não na crítica ou no comentário. Por seu lado, a revolução só pode afirmar-se numa civilização e não no seio do terror ou da tirania. As duas perguntas que daqui em diante o nosso tempo formula a uma sociedade que se encontra num beco sem saída – É possível a criação? É possível a revolução? – fundem-se numa só, que diz respeito ao renascimento de uma civilização.*⁶⁸²

Assim, é na necessidade da liberdade do indivíduo que reside a revolução. Jean-Paul Sartre⁶⁸³, através d'*A Náusea*⁶⁸⁴, encontra a permanente alternativa entre a náusea e a liberdade do indivíduo e entre a necessidade de escape e a prisão às situações da vida. Aliás, como é citado:

*E sem nada formular nitidamente, compreendida que tinha a chave da existência, a chave das minhas náuseas, da minha própria vida. De facto, tudo o que pude em seguida surpreender, se reduz a esta palavra; absurdidade fundamental.*⁶⁸⁵

A Náusea de Jean-Paul Sartre contém grande parte das suas posições filosóficas. O seu herói, Antoine Roquentin, revela os sentimentos de repugnância em relação ao

⁶⁷⁹ Ibidem, p. 56.

⁶⁸⁰ Ibidem, p. 65.

⁶⁸¹ CAMUS, Albert – *O Homem Revoltado*. Introdução e Notas de Jean Sarocchi; Tradução de Virgília Motta. Lisboa: Livros Brasil, 2003. (Coleções Miniatura Nova Série).

⁶⁸² Ibidem, p. 325.

⁶⁸³ SARTRE, Jean-Paul (1905-1980), escritor, dramaturgo e filósofo francês.

⁶⁸⁴ SARTRE, Jean-Paul – *Náusea*. Lisboa: Livros de Bolso Europa-América, [s.d].

⁶⁸⁵ Ibidem, p. 169.

mundo material, inclusive, pela consciência de seu próprio corpo⁶⁸⁶. Verificamos esta leitura através da seguinte citação de Sartre: *A Náusea não está dentro de mim: sinto-a além, na parede, nos suspensórios, em toda a parte à minha volta.*⁶⁸⁷ Nada lhe importa, nem os outros homens, nem ele mesmo, e descobre o mistério metafísico do ser: o mundo não tem nenhuma razão de existir e é absurdo que exista. Verificamos que Roquentin é considerado um anti-herói por Françoise Châtelet⁶⁸⁸, na medida em que é abandonado num mundo sem perspectiva, o que se torna também a problemática do ser, do absurdo e da angústia.

Sartre, marcado pela Fenomenologia e por Heidegger⁶⁸⁹, evidencia o ser que está “condenado a ser livre” e considera a liberdade como um fundamento do “ser no mundo”: o homem é descrito como um ser cuja existência é um combate moral entre a liberdade e a sua recusa, a fuga para si mesmo, graças à má-fé⁶⁹⁰, o que desenvolve na sua maior obra: *O Ser e o Nada*⁶⁹¹. O ser é trabalhado na multiplicidade das consciências concretas e das suas intersubjetividades, repensando a história. De facto, já não se trata de captar o mundo das coisas como realidade objetual, mas enquanto matéria numa estrutura económica, embora ignorasse o marxismo, o que foi muito debatido por Lukács⁶⁹².

Assim, totalmente livre, indiscernível do período cujo sentido escolhi ser, tão profundamente responsável pela guerra como se eu mesmo a houvesse declarado, incapaz de viver sem integrá-la à minha situação, sem comprometer-me integralmente nessa situação e sem imprimir nela a minha marca, devo ser sem remorsos nem pesares, assim como sou sem desculpa, pois, desde o instante de meu surgimento ao

⁶⁸⁶ Poderemos verificar que “a existência se encontra colocada no centro da filosofia (...) Eu existo” (in CHÂTELET, Françoise (direcção) – *História da Filosofia: Ideias, Doutrina, Século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.)

⁶⁸⁷ SARTRE, op. cit., p. 34.

⁶⁸⁸ CHÂTELET, op. cit., p. 184.

⁶⁸⁹ Martin Heidegger (1858-1927), filósofo alemão, olha para a história filosófica da ontologia, com ênfase inicialmente em Kant, e analisa, posteriormente, o ser e o tempo na sua existência como expressão do ser no mundo. Autor de inúmeras obras filosóficas que são notáveis para o pensamento ocidental, sendo a mais carismática *O ser e o Tempo*, embora, no pensamento artístico, *Que é uma Coisa?* ou *A Origem da Obra de Arte* sejam as mais determinantes. Sartre reinterpreta constantemente os conceitos desenvolvidos em *O ser e o Tempo* numa perspectiva existencialista, no seu livro *O Ser e o Nada*.

⁶⁹⁰ Poderemos verificar este pensamento em Châtelet (in CHÂTELET, Françoise (direcção) – *História da Filosofia: Ideias, Doutrina, Século XX*, pp. 184-185.

⁶⁹¹ SARTRE, Jean-Paul – *O Ser e o Nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. 12.ª edição. Brasil, Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

⁶⁹² Lukács introduz o debate entre o marxismo e o existencialismo, que Sartre tenta ultrapassar, mas Simone de Beauvoir argumenta, afirmando que: “*Anticapitalista mas não marxista, exaltávamos os poderes da pura consciência e, no entanto, éramos anti-espiritualistas*” (in CHÂTELET, F. – *História da Filosofia, Ideias, Doutrinas, Século XX*, p. 189.

*ser, carrego o peso do mundo totalmente só, sem que nada nem ninguém possa aliviá-lo.*⁶⁹³

contemporâneos pelo seu humanismo: *nada pode ser para nós sem ser para os outros*⁶⁹⁴.

O interesse pelos “outros” e pela guerra tornou-se cada vez mais um tema de discussão teórica, filosófica e artística nas gerações seguintes, especialmente, a partir dos anos 1970. A concepção de “outros” passou a ser matéria central no debate filosófico e da Ética Ambiental – na Ecologia, nos defensores do Movimento de Ecologia Profunda, no Ecofeminismo e na Teoria da Literatura, com o “ecocriticismo”, na medida em que representa a relação entre humanos e não-humanos, por isso, nas Artes Plásticas contemporâneas, as noções de identidade, de sexualidade, de género e etnia passaram para a ribalta artística.

Esta abordagem filosófica do “outro”⁶⁹⁵ tem repercussão numa nova visão “tolerante”⁶⁹⁶ perante a sociedade ocidental, que inclui o problema ecológico – cada vez mais debatido na esfera ética ambiental e no “ecocriticismo” –, na medida em que o “outro” se refere não só ao apelo aos seres humanos minoritários, desde culturas étnicas até à identidade e à individualidade da mulher, como também à exaltação do “outro”, como sendo o mundo animal ou selvagem. Isto é, no seguimento de *self-reliance*, de Ralph W. Emerson, procura-se uma nova visão ética do “outro”, em que o “eu” parte de uma relação de “maior confiança em si”⁶⁹⁷ e da prática do “desprendimento”⁶⁹⁸. Querendo seguir estas passadas dos românticos norte-americanos, como Whitman ou Thoreau, o ser humano relaciona-se com o “outro” de um modo igualitário⁶⁹⁹, no sentido de abolir uma hierarquia dominante e patriarcal e numa nova relação com a natureza, para abraçar um novo “humanismo”, que abrange o ser humano e o “não-humano” natural: *arguments for the intrinsic value*

⁶⁹³ Ibidem, p. 680.

⁶⁹⁴ SARTRE – *O Existencialismo é um Humanismo*, pp. 25-26.

⁶⁹⁵ Como iremos compreender, esta concepção do “outro” de Sartre tem uma ressalva devido à “liberdade do eu”, pois o seu projeto tem como raiz a “liberdade”. O “outro”, portanto, é ilustrado no plano existencial pela análise do “olhar”. Neste sentido, há uma dependência que expressa a negação da liberdade. Isto é, o “outro” é revisto para contribuir para uma visão mais otimista e “humanista” entre as partes.

⁶⁹⁶ Greta Gaard e Lori Gruen desenvolvem esta leitura de “*founded on sense of continuity and self-in-relationship*”, in GAARD; GRUEN – “Ecofeminism: Toward Global Justice and Planetary Health”, in LIGHT; ROLSTON III – *Environmental Ethics*, p. 279.

⁶⁹⁷ EMERSON, R. – *A Confiança em si, A Natureza e outros ensaios*, p. 28.

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 27.

⁶⁹⁹ MINTEER, B. A.; MANNING, R. E. – “Pragmatism in Environmental Ethics: Democracy, Pluralism, and the Management of Nature”, in LIGHT; ROLSTON III – *Environmental Ethics*, pp. 319-330.

*of nonhuman nature, were embraced by respondents, especially “organicism/animism”, “humanitarianism (new)”, and “natural rights”.*⁷⁰⁰

O pós-Segunda Grande Guerra permitiu o aparecimento de manifestações artísticas e estéticas que exaltaram a revolução dos seus valores tradicionais, sendo uma delas a liberdade e a necessidade da identidade da mulher:

*The American woman has from the first been more emancipated than her European sister.*⁷⁰¹

*This activity of women in public life raised a difficult problem: what should be woman’s role in family life? During a whole period means had been sought to free her domestic bonds.*⁷⁰²

Esta afirmação citada na obra *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir, determina uma nova visão feminina, o que a torna de grande relevância pelo impacto que teve na sociedade ocidental, ao querer transformar a consciência social do papel da mulher e do feminino, nas suas diversas perspetivas, antes determinadas usualmente e vistas de acordo com padrões estabelecidos masculinos e patriarcais: biológico, histórico, sociológico, literário, psicanalítico e mitológico, o que se tornou um clássico moderno pela sua revelação filosófica, como podemos observar através de Lucy R. Lippard: *Because women’s traditional arts have always been considered utilitarian*⁷⁰³, *feminists are more willing than others to accept the notion that art can be aesthetically and socially effective at the same time.*⁷⁰⁴

Um bom exemplo nas Artes que reflete uma reação ao papel tradicional da mulher na sociedade ocidental é o da artista norte-americana minimalista Eva Hesse, através das suas próprias palavras nas Cartas a *Ethelyn Honing*, em 1965:

⁷⁰⁰ Ibidem, pp. 319-330: “Argumentos a favor do valor intrínseco da natureza não-humana foram abraçados pelos entrevistados, especialmente o “organicismo/animismo”, o “(novo) humanitarismo” e “direitos naturais.” [Tradução da autora da tese]

⁷⁰¹ BEAUVOIR, Simone de – *Le Deuxième Sexe*, Versão inglesa: BEAUVOIR, Simone de – *The Second Sex, her world-famous study of women*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972. P. 155: “A mulher americana foi desde o princípio mais emancipada do que a sua irmã europeia.” [Tradução de Maria Consiglieri] BEAUVOIR, Simone de (1908-1986), escritora e filósofa existencialista francesa.

⁷⁰² Ibidem, p. 158: “Esta atividade da mulher na vida pública levantou um grave problema: qual seria o papel da mulher na vida familiar? Durante um grande período foram pensados meios para a livrar dos trabalhos domésticos.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁷⁰³ KASTNER, Jeffrey, p. 14: “Porque a arte tradicional das mulheres tem sido sempre considerada como utilitária”. [Tradução de Maria Consiglieri]

⁷⁰⁴ Idem: “As feministas estão mais preparadas para aceitar a noção de que a arte pode ser ao mesmo tempo estética e socialmente eficaz.” [Tradução de Maria Consiglieri]

I wonder if we are unique, I mean the minority we exemplify. The female struggle, not in generalities, but our specific struggles. To me is insurmountable to achieve an ultimate expression, requires the complete dedication seemingly only man can attain. A singleness of purpose no obstructions allowed seems a man's prerogative. His domain. A woman is sidetracked by all her feminine roles from menstrual periods to cleaning house to remaining pretty and "young" and having babies. If she refuses to stop there she yet must cope with them. She's at disadvantage from the beginning... She also lacks conviction that she has the "right" to achievement. She also lacks the belief that her achievements are worthy. Therefore she has not the steadfastness necessary to carry ideas to the full developments: There are handfuls that succeeded, but less when one separates the women from the women that assumed the masculine role. A fantastic strength is necessary and courage. I dwell on this all the time. My determination and will is strong but I am lacking so in self esteem that I never seem overcome. Also competing all the time with a man with self confidence in his work and who is successful also.

*I feel you have similar problems which is also evident in your work. Are we worthy of this struggle and will we surmount the obstacles. We are more than dilettantes so we can't even have their satisfactions of accomplishment. The making of a "pretty dress" successful party pretty picture does not satisfy us. We want to achieve something meaningful and to feel our involvements make of us valuable thinking persons.*⁷⁰⁵

Eva Hesse é uma das poucas artistas que apareceu na Arte Contemporânea Minimalista a tornar-se uma das figuras femininas mais relevante na arte ocidental por lutar como mulher pelo seu trabalho artístico num mundo essencialmente masculino. Um outro caso, Mary Beth Edelson, artista da *land art*, reivindica o feminino, a sua identidade psicológica e biológica, enquanto ser individual e coletivo, e procura na Arte Contemporânea a ancestralidade matriarcal, dada pela sua obra *Goddess Mother*, o que fez com que o movimento *land art* fosse considerado o mais igualitário de todos. Há

⁷⁰⁵ HESSE, Eva – “Letter to Ethelyn Honing”, in STILES, Kristine; SELZ, Peter (eds.) – *Theories and Documents of Contemporary Art, A source book of artists' writings*. California: University of California Press, 1996. pp. 594-595: “Pergunto-me a mim mesma se somos únicas, quero dizer, a minoria que exemplificamos. A luta das mulheres, não na generalidade, mas as lutas específicas para mim insuperáveis para alcançar uma última expressão, requer a dedicação completa que aparentemente só o homem pode atingir. Uma simplicidade de objetivos, não se permitindo nenhuns obstáculos, parece ser uma prerrogativa masculina. O seu campo de ação. Uma mulher é desviada do seu propósito por todas as suas funções femininas, desde o período menstrual até à limpeza da casa, conservar-se bela e “jovem” e ter bebés. Mesmo que ela recuse parar, tem de arcar com elas. Está em desvantagem desde o princípio... Também lhe falta convicção de que tem o “direito” de se realizar. Também lhe falta a crença de que as suas realizações são importantes. Logo, não tem um carácter decidido necessário para levar as suas ideias avante em seu pleno desenvolvimento. Há muitas que tiveram sucesso, mas menos quando separamos as mulheres daquelas que assumiram um papel masculino. Uma força fantástica é necessária e coragem. Eu lido com isto a toda a hora. A minha determinação e vontade são fortes mas falta-me amor-próprio que parece que nunca conseguirei ultrapassar. Também a competição a toda a hora com o homem autoconfiante no seu trabalho e bem-sucedido.

Eu sinto que você tem problemas semelhantes que também se evidenciam no seu trabalho. Se formos merecedoras desta luta e vontade, ultrapassaremos os obstáculos. Nós somos mais que dilettantes e assim não podemos ter as mesmas satisfações delas. O fazer um “bonito vestido”, nas festas de sucesso, e belos filmes não nos satisfaz. Nós queremos perceber seriamente e sentir que os nossos envolvimento nos tornam em valiosas pessoas pensantes.” [Tradução de Maria Consiglieri]

que salientar, em Portugal, Clara Menéres, de entre as suas contemporâneas, dado ter também a sua cota-parte na desconstrução de padrões pré-estabelecidos no mundo artístico, pelas suas referências feministas e por questionar o feminino numa sociedade que olha para o papel da mulher de forma conservadora. Estas artistas, pelo seu radicalismo de linguagem plástica feminina e pela liberdade de exaltação de uma consciência coletiva da necessidade de transformar o papel da mulher na sociedade ocidental, foram uma inspiração para a geração seguinte, a qual prosseguiu numa linguagem feminina na arte.

Por outro lado, o radicalismo político e a revolução como meio de transformar a consciência coletiva levam esta geração de artistas da arte conceptual, arte minimalista, *land art*, *arte povera*, *body art*, *fluxus* e *performance* a interessar-se por Artaud, Beckett e Grotowski, tal como argumenta Caroline Christov-Bakargiev⁷⁰⁶, os quais, por se manifestarem através de uma conceção estética e filosófica de *arte de recusa*⁷⁰⁷, servindo-se da autodestruição como reflexo crítico à estética do passado e da sequência do ritual sacrificial das *performances*, rapidamente incorporaram a tradição rejeitada pelo teatro do absurdo, apelando à revolução e à liberdade do ser humano.

Os artistas contemporâneos vão-se basear nas palavras citadas por Artaud:

*O teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que correspondem à agitação e ao desassossego característicos da nossa época.*⁷⁰⁸

Esta “agitação” e “desassossego” que Artaud manifesta foram uma mais-valia para o pensamento contemporâneo, não só para criar ações políticas e contestatárias, como também na própria noção de que a arte é a vida:

*Quem passou pelo electrochoque do Bardo, e pelo Bardo do electrochoque, não volta a levantar-se das suas trevas e a vida baixa-lhe o furo.
Sofri moleculações destas, sopro atrás de sopro do arquejo dos moribundos autênticos.*⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ CHRISTOV-BAKARGIEV, Caroline— *Arte Povera, Themes and Movements*. London: Phaidon, 1999. p. 25: Antonin Artaud ‘*Theatre of Cruelty*’, Judith Malina and Julian Beck’s ‘*The Living theatre*’, and Jerzy Grotowski’s ‘*Poor Theatre*’ returned theatrical performance to its origins cathartic ritual and collective representation.

⁷⁰⁷ Expressão utilizada pela autora Rosetta Brooks, quando analisa as influências da arte conceptual britânica (cf. BROOKS, Rosetta – “Uma arte de recusa”, in *Live in your Head*, pp. 32-34).

⁷⁰⁸ ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução de Fíama Hasse Pais Brandão Lisboa: Fenda, 1996, p. 119.

⁷⁰⁹ ARTAUD – *EU, Antonin Artaud*. Tradução e Notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988, p. 81

Artaud reconhece a necessidade de uma revolução no mundo ocidental para que se dê o encontro entre a consciência e o espírito, unificando *toutes les manifestations de la nature que l'homme rythme de sa pensée*.⁷¹⁰

A angústia e o vazio marcam a necessidade das atitudes políticas e revolucionárias dos artistas contemporâneos, que surgiram numa época em que a contestação, como reflexão teórica e filosófica perante os problemas económicos, sociais e humanos do mundo ocidental, era essencial para toda a reforma do processo de autoconsciência do homem do mundo pós-moderno:

*It was suggested earlier that the growth of human self-consciousness has result in two great synthesizing efforts of the imagination: the so-called higher religions and socio-political, historical consciousness.*⁷¹¹

⁷¹⁰ ARTAUD – *Messages Révolutionnaires*, France: Gallimard, 2007. (Collection Folio/Essais).p. 34: “Todas as manifestações de natureza que o homem cadencia do seu pensamento.” [Tradução da autora da tese]

⁷¹¹ TUCKER, op cit., p. 28: “Anteriormente foi sugerido que o desenvolvimento da autoconsciência humana resultou em dois grandes esforços sintetizados da imaginação: as chamadas grandes religiões e a consciência histórica sociopolítica.” [Tradução de Maria Consiglieri]

4.2 O caráter revolucionário de Artaud

A necessidade de transformação coletiva e a vontade de que a arte se fundisse com a vida levam os artistas contemporâneos, cuja obra plástica é a própria *performance* do artista, numa ação ativista ecológica, humanista e social, a procurarem em Antonin Artaud⁷¹², e no seu teatro, a nova noção de relação entre o corpo do ator e do espectador ou público, segundo a qual o corpo não é regido pela percepção, mas pela experiência vivencial do ator e do espectador, o que faz de Artaud um dos primeiros dramaturgos a ter uma visão antropológica.

Por outro lado, Artaud desencadeou um sentimento demasiado pessimista na Arte Contemporânea, pela sua conceção do Teatro da Crueldade. Este sentimento extremamente radical perante a sociedade influenciou uma geração de artistas dos anos 1960, como também outros escritores franceses anteriores, nomeadamente, os existencialistas. Nas Artes Plásticas, esse sentimento deve-se essencialmente às influências feitas a partir da investigação de Artaud sobre a repetição do gesto dos *mudras* nas danças Balineses⁷¹³, que simbolizam as próprias regras do cosmos, e sobre o ritual do peiote⁷¹⁴ dos índios Tarahumaras⁷¹⁵, do México, uma vez que a sua reflexão sobre o teatro abarca também os princípios cósmicos orientais⁷¹⁶.

As origens do teatro de Artaud são procuradas nos princípios orientais: na cabala⁷¹⁷ e no pensamento chinês do *yin* e do *yang*⁷¹⁸, baseadas em leis precisas,

⁷¹² ARTAUD, Antonin (1896-1940), dramaturgo e escritor surrealista francês.

⁷¹³ *Acerca do teatro de Bali* pp. 53-67; *O teatro Oriental e o teatro Ocidental*, pp. 67-76, in ARTAUD – *O Teatro e o Seu Duplo*. Tradução de Fiamá Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, 1996.

⁷¹⁴ Peiote é uma bebida que é utilizada em rituais cerimoniais em algumas culturas nativas, por exemplo, nos índios Tarahumaras.

⁷¹⁵ ARTAUD, A. – *Os Tarahumaras*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

⁷¹⁶ O estudo de Artaud, através da sua influência dos princípios orientais, algo que podemos encontrar nas suas obras. Todavia, Guy Scarpetta e Erika Fischer-Lichte estudam essas influências, possuindo o primeiro autor uma visão da “ciência do teatro” (SCARPETTA, Guy. – “Brecht e Artaud”, in CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Seleção e Tradução) – *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 107). Já o segundo autor estabelece várias leituras, sendo uma delas a do “teatro como ritual” (in FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002. p. 294).

⁷¹⁷ Cf. “Um atletismo da afetividade”, in ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*. pp. 129-136. Cabala é atribuída a um conjunto de ideias místicas judaicas que foram transmitidas secretamente por via oral. Tem dois ramos, o prático – a oração – e o especulativo – dado pelo mistério. Zoar, ou o Livro do Esplendor, é o texto principal da Cabala, em que foram introduzidos novos rituais e descritas as dez *sefiroth*, que são atribuídos a Deus e a partir dele se criou o cosmos. As dez *sefiroth* são frequentemente encaradas como ramos de uma árvore, a árvore da vida: a Coroa, a Sabedoria, a Compreensão, o Amor, o Juízo, a Beleza, a Eternidade, o Esplendor, o Alicerce e o Reino.

científicas, que determinam o trabalho do ator, o quadro das combinações e da localização da respiração: *Os tempos da respiração têm uma designação que nos é ensinada pela Cabala; são estes tempos que dão ao coração humano uma forma e, aos movimentos da paixão, um sexo.*⁷¹⁹

O teatro de Artaud não tem um caráter místico, sendo que o dramaturgo também não adere à espiritualidade oriental, antes ao seu caráter orgânico⁷²⁰: *Mas, sem dúvida, ficaria estupefacto se lhe revelassem que estes poderes que têm uma trajectória material, não só através, mas também dos órgãos, existem na realidade, pois nunca teve consciência de que pudessem existir de facto.*⁷²¹

A noção de teatro puro, no Ocidente, segundo Artaud, não passa de uma teoria que, no caso do Oriente, é uma prática que se manifesta por uma linguagem própria: música, gesto, movimento e palavra. O teatro puro é composto por acontecimentos imperceptíveis de matéria labiríntica e por uma nova noção no domínio das formas e da matéria, da cor e do espaço. O fascínio de Artaud pelo teatro de Bali⁷²² está bem presente nos gestos rituais que se efetuam repetidamente num rigor matemático, que geralmente seguem o pensamento e não o ritmo da música, em passos compassados que resultam da capacidade de sugestão do espírito e que têm a solenidade do rito sagrado. O espetáculo proporciona-nos uma complexidade de imagens puramente cénicas com gestos ritmados e repetidos, criando sinais no espaço qual operação mágica.

*E não posso deixar de referir que, quando esta abstração, que provém dum edifício cénico maravilhoso para de novo regressar ao pensamento, encontra na sua passagem impressões do mundo da natureza, sempre delas se apodera na precisa ocasião em que as reuniões moleculares estão a surgir: um gesto, por um triz, nos separa do caos.*⁷²³

⁷¹⁸ Yin e Yang, no pensamento chinês, são duas qualidades opostas, que só existem por relação mútua. São inseparáveis e o ritmo do mundo é o próprio ritmo da sua alternância. Yin representa o feminino, o acolhedor e fértil. Yang representa o masculino, ativo, forte. Ambos necessitam de atuar em harmonia, portanto nunca se opõem de forma absoluta, pois há sempre um período de mutação que permite a continuidade, com a sua dupla possibilidade de evolução e involução. Por sua vez, são imagens representativas espaço-temporais.

⁷¹⁹ ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*, p. 130.

⁷²⁰ SCARPETTA, Guy – “Brecht e Artaud”, in CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Seleção e Tradução), *Teatro e Vanguarda*, Lisboa: Editorial Presença, 1970. pp. 81-108. A partir deste autor, entendemos a designação de “ciência” no teatro, expressa também como “ciência do teatro” (p. 107), que Artaud propõe na sua pesquisa, por refletir as “bases orgânicas” do corpo (pp. 102-103).

⁷²¹ ARTAUD, op. cit., p. 130.

⁷²² ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*.

⁷²³ *Ibidem*, p. 63.

Artaud, quando escreveu sobre a viagem aos Tarahumaras⁷²⁴, mostrou o rito do sol negro, que foi para ele a mais autêntica realização do teatro da crueldade, criando as peças *O Teatro da Crueldade*, *O Teatro de Séraphin* e *As «quimeras» de Nerval*. *O Teatro da Crueldade* é um ritual, valoriza o gesto e o objeto, que abandona o seu papel de intermediário decorativo. A palavra e o gesto passam a ser o verdadeiro sentido da linguagem comunicativa, remetendo para as origens do ritual.

O ritual nas sociedades nativas está intrinsecamente relacionado com os mitos que regem as suas próprias culturas. Lévi-Strauss esclarece o problema do mito nas sociedades nativas, no seu estudo sobre os trópicos⁷²⁵. A repetição é uma constante no ritual para o enraizamento cultural, social e ontológico de uma sociedade, que parte de um cerimonial fixo. Assim, o ritual tornou-se um processo fundamental na prática do teatro ocidental e, mais tarde, nas práticas artísticas das *performances*, procurando uma identidade performativa e a sua relação com a comunidade, marcando uma relação do presente com o passado e o futuro.

Através da análise de Erika Fischer-Lichte⁷²⁶, deparamo-nos com a importância do teatro como ritual, numa nova conceção que estabelece no teatro propriedades “mágicas”:

*In taking theatre back to its pre-logic, pre-rational, pre-individualistic origins, the theatre will be transformed into a magical ritual which will initiate a process of healing in the spectator.*⁷²⁷

Estas propriedades formam uma “recriação” da vida e da “humanidade”⁷²⁸ no espectador, de modo a revelar uma nova conceção de “estado de consciência”. Isto é, o teatro “ganha” propriedade de “*healing*”⁷²⁹, na medida em que o ser humano age segundo a “vivência do hieróglifo”. Artaud cria uma série de “símbolos” corporais, numa “criação hieroglífica” de caracteres, em que o corpo passa a ser uma “escrita”, tendo por objetivo corromper a palavra:

O teatro é precisamente o lugar onde esta respiração mágica pode ser repetida à nossa vontade. (...) a única lei é a energia poética que vai dum silêncio sufocado até à

⁷²⁴ ARTAUD, A. – *Os Tarahumaras*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d’Água, 2000.

⁷²⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude – *Tristes Tropiques*. Lisboa: Edições 70, 1993.

⁷²⁶ Professora de Investigação de Teatro, em Freie Universität Berlin, na Alemanha. Presidente da International Federation of Theatre Research. Algumas publicações: *The Show and Gaze of Theatre: A European Perspective* (1997); *Semiotics of Theatre* (1992); FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.

⁷²⁷ FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*, p. 295.

⁷²⁸ Segundo FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*, p. 295.

⁷²⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, op. cit., p. 295.

*representação impetuosa dum espasmo, e da fala individual, mezzo voce, até à tempestade pesada e rressonante dum coro, a aumentar lentamente o volume.*⁷³⁰

Mais tarde, Samuel Beckett, Grotowski e os artistas plásticos contemporâneos seguiram esta conceção de teatro de Artaud. No entanto, nas Artes Plásticas, o ritual responde à genuína necessidade do artista, não só na reconstrução da sua identidade, à revisão cultural e histórica da arte ocidental, como permite estabelecer também uma relação interativa com o público. Ao contrário do que se possa entender, a “crueldade” de Artaud é uma “consciência”, na medida em que *“elle est la conscience du meurtre.”*⁷³¹, tal como argumenta Derrida. Todavia, também revela o inconsciente através do “sonho”, num discurso que é determinado por uma forma de “poder de iniciação”.⁷³² Derrida defende que o teatro de Artaud: *est bien un théâtre du rêve mais du rêve cruel*⁷³³, o que define como uma “magia moderna da psicanálise”⁷³⁴. Por isso, o sonho é muito mais do que um sonho, é um *“rêve calculé, dirigé, par opposition à ce qu’Artaud croyait être le désordre empirique du rêve spontané”*⁷³⁵, ao que chama de “magia moderna”⁷³⁶.

Artaud reforça bem esta questão, ao afirmar:

*Grito em sonho,
mas sei que sonho,
e nos DOIS LADOS DO SONHO
faço reinar a minha vontade.*⁷³⁷

*Ao ventre é que a respiração desce
e faz o vazio
de onde ela volta a atirá-la até AO CIMO DOS PULMÕES.*⁷³⁸

Restitui ao teatro ocidental o destino original, de criação autónoma e pura, através do medo e da alucinação coletiva. Verificamos que Artaud estabelece o ritual:

⁷³⁰ ARTAUD, op. cit., p. 110.

⁷³¹ DERRIDA, Jacques – “Le Théâtre de la Cruauté et la Clotture de la Representation”, capítulo VIII, in DERRIDA, Jacques – *L’écriture et la différence*. France: Points, Éditions du Seuil, 1967, p. 356: “Ela é a consciência do assassinato”. [Tradução da autora da tese]

⁷³² Ibidem, p. 355.

⁷³³ Ibidem, p. 354: “É um teatro de sonhos, mas do sonho cruel”. [Tradução da autora da tese]

⁷³⁴ Idem.

⁷³⁵ Ibidem, p. 355: “Sonho calculado, dirigido, por oposição ao que Artaud acreditava ser a desordem empírica do sonho espontâneo.” [Tradução da autora da tese]

⁷³⁶ Idem.

⁷³⁷ ARTAUD – *EU, Antonin Artaud*. Tradução e Notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988. p. 45.

⁷³⁸ Ibidem, p. 46.

“the theatre, thus, as rite de passage - as a magical cleansing ritual or exorcism”⁷³⁹, como se o teatro fosse um “rito de passagem”⁷⁴⁰.

É notável o seu estudo sobre o teatro de Bali, onde a representação teatral vive da música, da dança, do canto, da pantomima e, ainda que de modo reduzido, tal como o entendemos no Ocidente, do caráter psicológico. A ideia de teatro puro desenvolvida por Artaud remete para o gesto do ritual oriental.

Esta questão da conceção da relação entre o papel do ator e do teatro encontra-se na leitura de Deleuze⁷⁴¹, a partir do qual podemos refletir sobre a repetição no teatro:

*A síntese do tempo constitui aqui um futuro que afirma ao mesmo tempo o carácter incondicionado do produto em relação à sua condição e a independência da obra em relação ao seu autor ou actor. O presente, o passado e o futuro revelam-se como Repetição através das três sínteses, mas de modos muito diferentes. O presente é o repetidor, o passado é a repetição, mas o futuro é o repetido.*⁷⁴²

A repetição é um ato inerente ao ritual, indo ao encontro da origem do teatro puro estudado por Arnaud, que está associada ao conceito de eterno retorno desenvolvido por Nietzsche: *A repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente.*⁷⁴³ Por outras palavras, a repetição seleciona e transforma a ação.

Deste modo, Artaud impulsionou a rutura⁷⁴⁴ no teatro, rompendo violentamente com toda a ideologia da representação ou da expressão: a materialidade formal do teatro (a cena e o corpo) deixa de ser secundária e torna-se o elemento fundamental de todo o espetáculo. O dramaturgo procura acabar com a psicologia e, também, com a submissão ao texto e revela permanentemente o sentido anterior e organizador que a palavra contém. O teatro começa, assim, a definir-se pela constatação da importância que a palavra tem antes da construção da cena. A encenação torna-se o trabalho primordial, aplicando as leis precisas de que os corpos se regem e se movimentam. O texto é colocado em causa. Não se trata de abolir a palavra, mas sim de mudar radicalmente a sua função, dando-lhe um novo sentido, o sentido oculto que antes permanecia recalçado e que Artaud realça através da importância que a palavra tem nos sonhos. A palavra deixa de ter a conotação de «origem» para se inscrever como um elemento de

⁷³⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, op. cit., p. 296: “O teatro, por conseguinte, como rito de passagem – como um ritual mágico de limpeza ou exorcismo”. [Tradução da autora da tese]

⁷⁴⁰ Idem.

⁷⁴¹ DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. (Prefácio de José Gil)

⁷⁴² Ibidem, p. 174.

⁷⁴³ Ibidem, p. 100. Aliás, como analisou em Nietzsche, o eterno retorno também pode ser seletivo, não volta ao mesmo, mas transforma e, sendo assim, seleciona.

⁷⁴⁴ SCARPETTA, Guy, op. cit., p. 94.

um jogo que se ultrapassa e se transforma. Está intimamente ligada ao gesto e ao corpo na sua linguagem e deve ser considerada na sua materialidade e na sua atividade, intimamente ligada ao corpo que a produz.

*Solicita-se a esta linguagem que se dirija não só ao espírito como também aos sentidos e, através destes, que atinja regiões ainda mais ricas e fecundas da sensibilidade em pleno movimento.*⁷⁴⁵

A noção de público ganha uma nova perspectiva perante esta noção de desaparecimento da mensagem a transmitir. Para Artaud, o público deve estar no interior do espetáculo, no centro, e não no exterior, passando a ser um elemento do próprio jogo, de modo que as noções de palco e de plateia deixam de existir e o corpo passa a desempenhar uma função essencial para todo o mecanismo do espetáculo, sendo o meio mais importante para a ação. O corpo deve ser “cultivado” e “refletido”⁷⁴⁶, para que o ator o possa assimilar com o maior “rigor”, tal como argumenta Derrida: “*On entrevoit ainsi le sens de la cruauté comme nécessité et rigueur.*”⁷⁴⁷

Artaud apela a uma ciência do teatro e da produção teatral, que marca a inserção do trabalho e do corpo e elimina a ideologia vigente. Foi um dos primeiros a destruir o teatro burguês, com o intuito de realizar a “cena ativa”⁷⁴⁸. O episódio que Anais Nin conta mais tarde no seu Diário é um bom exemplo disso, quando Artaud fez uma conferência sobre as Ideias Novas na Sorbonne, a cargo do Dr. Allendy, propondo ao público *O Teatro e a Peste*, em 6 de abril de 1933.

Artaud declarou então que não retratava a peste, mas só a mostrava, encarnando o sofrimento do empestado, contorcendo-se até cair ao chão; e foi de tal forma chocante que esvaziou o auditório:

Uma sala da Sorbonne.

Allendy e Artaud sentados atrás de uma grande secretária. A sala estava apinhada. O quadro negro era um estranho pano de fundo. Gente de todas as idades. O público das conferências de Allendy sobre as Ideias Novas.

(...)

Tinha o rosto em convulsões de agonia e os cabelos ensopados em suor. Os olhos dilatavam-se, enrijava os músculos, os dedos lutavam para conservar a flexibilidade. Transmitia-nos a secura e o ardor da sua garganta, o sofrimento, a febre, o fogo das

⁷⁴⁵ ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*, p. 117.

⁷⁴⁶ SCARPETTA, Guy, op. cit., p. 103.

⁷⁴⁷ DERRIDA, Jacques – *L'écriture et la différence*. France: Points, Éditions du Seuil, 1967. p. 350. “Podemos, então, ver bem o significado da crueldade como necessidade e rigor.” [Tradução da autora da tese]

⁷⁴⁸ SCARPETTA, Guy, op. cit., p. 107.

entranhas. Estava em plena tortura. Berrava. Delirava. Representava a sua própria morte, a sua própria crucificação.

As pessoas começaram por ficar de respiração cortada. Depois desataram a rir. Toda a gente ria! Assobiava. Por fim, as pessoas foram saindo uma a uma, no meio de um grande ruído, a falar alto, a protestar. Ao saírem, batiam com a porta. Os únicos que não se mexeram foram Allendy, a sua mulher, os Lalou, Marguerite. Protestos. E vaias também. Mas Artaud continuava, até ao último suspiro. E lá ficou. Depois, quando a sala se esvaziou e só restava um pequeno grupo de amigos, veio direito a mim e beijou-me a mão. Pediu-me para ir com ele a um café.⁷⁴⁹

Artaud considera a “crueldade” a própria vida, para que seja possível acentuar a extensão, a espessura, o peso e a matéria, o mal e tudo quanto seja inerente ao mal e ao espaço, que culminam num estado de consciência e de sofrimento agudo, num estado de consciência em pleno sofrimento. *Esta vida que avança sempre, e se exerce pela tortura e pelo espezinhar de tudo, este sentimento puro e implacável é justamente a crueldade.*⁷⁵⁰

Nas *Cartas Acerca da Crueldade*, de 1932, o autor explica o significado da escolha do título do «Teatro da Crueldade», em que não cultiva o horror, mas sim o sentido lato da palavra, regressando às origens etimológicas da língua. *Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta.*⁷⁵¹ Considerar que a crueldade está apenas associada à tortura ou ao derramamento de sangue e à carne martirizada não passa de um aspeto extremamente insignificante no que diz respeito ao significado da palavra crueldade no teatro, o que é comprovado pela própria designação que Artaud apresentou: Teatro da Crueldade. Há um determinismo mais elevado do que o carrasco-torturador; acima de tudo, a crueldade é lúcida e não se situa fora da aplicação da consciência. A consciência confere um sentido à consumação de todos os atos da vida, *pois não nos resta dúvidas de que a vida é sempre a morte de alguém.*⁷⁵²

A respeito da morte, Artaud não deixa de manifestar a condição humana alienada pela sociedade que a leva ao suicídio. Quando escreve sobre Van Gogh, é exatamente este fator que exemplifica:

*Van Gogh não morreu de um estado de delírio seu
mas por ter sido corporalmente campo de um problema à*

⁷⁴⁹ ARTAUD, Antonin – *Eu, Antonin Artaud*, pp. 18-19. Com um texto de Marc Ardouin – “Alto lá com isto”, pp 9-14.

⁷⁵⁰ ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*, p. 111.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 100.

⁷⁵² *Idem*.

volta do qual se debate desde as origens o espírito iníquo desta humanidade.

O da predominância da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre um e outra.

E neste delírio onde fica o lugar do eu humano?

Durante toda a vida Van Gogh procurou o seu com energia e determinação estranhas,

E não se suicidou num ataque de loucura, no transe de lá não chegar,

Pelo contrário, acabava de lá chegar e descobrir o que era e quem era quando a consciência geral da sociedade, como castigo de ele se ter extirpado dela,

o suicidou.⁷⁵³

De certo modo, Artaud considera o suicídio de Van Gogh um crime coletivo: *A Sociedade, disse Freud, repousa sobre um crime cometido colectivamente*⁷⁵⁴, embora expresse que seja mais uma vítima de bruxaria unânime:

Além da bruxaria de feiticeiros de província há grandes passes de bruxaria global onde toda a consciência alertada periodicamente actua. Por isso a consciência unânime é interrogada e se interroga durante uma guerra, uma revolução, uma agitação social no ovo ainda, e também faz o seu julgamento. Pode ainda acontecer que seja provocada e projectada para fora de si mesma a propósito de vários e retumbantes casos individuais. Por isso se deu aquela bruxaria unânime a propósito de Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Höderlin, Coleridge, e de igual forma a propósito de Van Gogh.⁷⁵⁵

O “crime cometido coletivamente” remete para a postura antropológica de Artaud de que não foi aceite durante a sua vida, especialmente, depois da sua estadia no México, que permitiu associar a sua experiência mística e religiosa dos índios Tarahumaras à tradição judaico-cristã – a religião católica.

Grande parte da sua obra foi escrita quando estava internado. Artaud elaborou uma série de cartas e textos sobre as *Quimeras de Nerval* e *Os Tarahumaras*, em que se considera “um suicidado da sociedade”:

O Bem e o Mal, dizem os sacerdotes de Ciguri e mais tarde voltaram a dizê-lo os Místicos de Jesus Cristo, não já por sensações e visões, mas com a prova do martírio e a experiência das suas chagas, o Bem e o Mal não são tecidos opostos e dois princípios, o Bem é aquilo que existe e o Mal o que não existe, não viverá e deixará de existir. O Eu do homem não há-de acreditar sempre nele. Mas uma tal ciência tem de conquistar.

⁷⁵³ ARTAUD, Antonin – *Van Gogh, O Suicidado da Sociedade*. Tradução e Notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 15.

⁷⁵⁴ Idem.

⁷⁵⁵ ARTAUD – *Eu Antonin Artaud*, p. 56.

*E bem parece que à origem da Dança do Peyotl, Rito sentencioso dos ensinamentos da Planta oferecida ao homem por Jesus Cristo, o objectivo seria convidar o ser humano a ganhar a sua consciência. Porque sem ajuda não se decide fazê-lo.*⁷⁵⁶

No entanto, foi a ida à Irlanda, por querer fazer uma peregrinação aos lugares da antiguidade celta e tendo o intuito de restituir aos irlandeses uma vara de «treze nós» que pertencera a S. Patrício⁷⁵⁷, segundo o próprio, que provocou o seu internamento, a 2 de setembro de 1937, depois de ter estado no México.

A sua atuação mística e religiosa foi considerada escandalosa e demente. Expulsaram-no do Jesuit College e devolveram-no às autoridades francesas que o internaram à força. Nunca mais recuperou. Artaud culpou os médicos pelos seus tratamentos de eletrochoques, o que o levou à renúncia da religião católica. Durante os últimos dez anos da sua vida esteve internado de asilo em asilo em Le Havre, Ruão, Sainte-Anne em Paris, de Ville Évrard, Chezal-Benoît, Rodez e Ivry:

*Sucede apenas que desde Setembro de 1937 até hoje tenho estado preso, meteram-me na prisão em Dublin, fui deportado para França, internado em Le Havre para Ruão, de Ruão para Saint-Anne em Paris, de Saint-Anne para Ville-Évrard, de Ville-Évrard para Chezal-Benoît e de Chezal-Benoît para Rodez.*⁷⁵⁸

(...)

Quanto aos meus manuscritos, à saída de Dublin é que os vi pela última vez. Depois disso perdi-lhes o rasto.

Além do mais vivemos uma época de provações e desgraças e não consigo trabalhar uma vez que não tenho pão suficiente desde há três meses a esta parte.

*No entanto, repito, vou fazer um esforço para vencer todos os obstáculos e rezar especialmente a Jesus Cristo com essa intenção pois d'Ele se trata em toda a minha Viagem ao México e a Ele, Verbo de Deus, é que os Tarahumaras adoram como pude verificar no Rito do Tutuguri cumprido ao mesmo tempo que o Sol nasce.*⁷⁵⁹

⁷⁵⁶ ARTAUD, Antonin – *Os Tarahumaras*, p. 94.

⁷⁵⁷ S. Patrício é um santo que viveu no século IV e está muito representado nas lendas e mitos celtas irlandeses, em que se apresenta como um missionário itinerante, interessado em conversar com os habitantes da Irlanda e tinha o papel evangelizá-los. Numa das suas missões antes da Irlanda, prossegue a lenda, *Cristo apareceu-lhe e fez-lhe entrega do bordão que usara nos campos da Palestina.* (in Prefácio de Morais, José Domingues (tradução e prefácio) – *O Grito do Gamo*, poemas celtas da fé e do sagrado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 8.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 121.

Curiosamente, Joseph Beuys⁷⁶⁰ teve as mesmas intenções que Artaud na demanda à Irlanda, mas a recepção foi muito diferente. O apelo à relação entre as duas culturas, neste caso, entre a ancestral céltica e a religião católica, foi muito mais bem aceite pelos irlandeses. Todavia, já antes vários autores haviam manifestado tal interesse na literatura irlandesa, especialmente, Yeats e James Joyce, o que abriu caminho para a sua aceitação.

Artaud, através da cultura tradicional mexicana, pretendia estabelecer uma transformação coletiva, rejeitando o conhecimento científico separado que é desenvolvido nas ciências modernas, para dar lugar a um conhecimento “unificador”, como é concebido na sociedade nativa mexicana, ou então, nas culturas orientais, em que cada qual conhecesse o seu destino. Tal como argumenta Erika Fischer-Lichte⁷⁶¹, a concepção de teatro de Artaud é uma forma de “abolição do individual”, sendo esta negação do individual entendida como uma possível resposta à “*catastrophically false way of life*”⁷⁶².

De certo modo, Artaud impulsionou nas Artes o carácter experimental de fusão e unificação da concepção estabelecida nos artistas dos anos 1960 através da “Arte-Vida”⁷⁶³, ou, mais minuciosamente, contribui para as noções da desmaterialização da obra de arte, que os artistas desenvolveram a partir do “mundo-como-evento” de Latham ou da dimensão catastrófica cosmológica na Arte⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ Poderemos verificar no livro RAINBIRD, Sean – *Joseph Beuys and Celtic World*, bem como na Parte III, Cap. 2, sobre Joseph Beuys.

⁷⁶¹ FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*.

⁷⁶² Ibidem, p. 298: “modo de vida catastroficamente falso.” [Tradução da autora da tese]

⁷⁶³ Cf. Parte IV, Cap. 1, final do capítulo e parte dedicada ao artista Alberto Carneiro.

⁷⁶⁴ Cf. Parte I, Cap. 1.

4.3 O vazio e a reação de Beckett, “*holy*” de Grotowski e o “corpo” nas Artes Plásticas

O dramatismo e o pessimismo implantados por Antonin Artaud, no Teatro da Crueldade, desencadeiam uma nova linha revolucionária no teatro de Samuel Beckett⁷⁶⁵, que propunha uma linguagem mais física e plástica do que psicológica: *Le thème qui revient sans cesse est l’obsession de notre néant: les êtres.*⁷⁶⁶ Um teatro da reação e não da percepção. Foi precisamente este “teatro da reação” de Beckett, desencadeado pelo trauma do Holocausto e por uma visão apocalíptica da Humanidade, que os artistas pós-modernistas abraçaram nas suas obras plásticas *performances*, tal como o fez Joseph Beuys.

Samuel Beckett pertence ao movimento do Teatro Absurdo e impulsionou uma nova reflexão de crítica social, em que o público era obrigado a ser participante, rompendo com a técnica tradicional do teatro, em que não se desenvolve uma ação com princípio, meio e fim. A sua obra dramática foi classificada de *antiteatro*⁷⁶⁷.

Também cria poesia, prosa e drama, e cada uma delas está despojada de todos os artifícios e elementos excessivos. Entre outros escritos publicados sobre o teatro absurdo da condição humana, as mais significativas são: *À espera de Godot*⁷⁶⁸, de 1948, e *Os dias Felizes*⁷⁶⁹, de 1961. Os temas que aborda são o fracasso do ser humano e a desolação do absurdo. Os seus ideais manifestam-se pela procura constante da essência e a eliminação do supérfluo. A decoração é inexistente, o espaço vazio e indefinido. É deste modo, através da escassez de materiais, que nos é apresentada pelo autor o início da peça *Os dias Felizes*:

Um campo de erva queimada; ao centro, uma pequena elevação de terreno. Declives moderados à esquerda, à direita e à frente. Do lado de trás, declive abrupto. O máximo de simplicidade e simetria.

⁷⁶⁵ BECKETT, Samuel (1906-1989), dramaturgo, escritor e poeta irlandês. Beckett era amigo de James Joyce, ambos de Dublin, e travou conhecimento com os surrealistas franceses, como Breton, Éluard e Crevel. É uma das figuras mais representativas do movimento do Teatro do Absurdo, das quais se destacam Ionesco, Genet e d’Adamov ou d’Arrabal.

⁷⁶⁶ AAVV – *XXe Siècle, Les Grands Auteurs Français, 1900-1973*, p. 594.

⁷⁶⁷ Idem, p. 594 : “antithéâtre”.

⁷⁶⁸ BECKETT, Samuel – *À Espera de Godot*. Tradução de José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Cotovia, 2000.

⁷⁶⁹ BECKETT, Samuel – *Dias Felizes*. Tradução e Prefácio de Jaime Salazar Sampaio. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Coleção Ficções)

O pano de fundo, em estilo berrante e pretensioso, representa a fuga e o encontro, ao longe, de um céu sem nuvens com planície nua.

Enterrada até à cintura na pequena elevação e exactamente no centro desta, está WINNIE. Cerca de cinquenta anos, restos de beleza. De preferência loura. Um tudonada gorducha. Braços e espáduas nuas. Decotada. Colar de pérolas. WINNIE dorme, os braços repousando na elevação do terreno e a cabeça apoiada nos braços.⁷⁷⁰

A ação era reduzida aos gestos, tal como as personagens o eram à palavra, ou melhor, à voz, renunciando aos conflitos psicológicos, em que os diálogos fluem livremente, saltando de um tema para o outro ou cortando-o, dando espaços de longos silêncios. Por sua vez, as personagens são insignificantes, sem história e sem identidade, comportando-se como se fossem “palhaços”⁷⁷¹ num tempo infinito e perpétuo recomeço.

Só as palavras rompem o silêncio, tudo o resto se calou. Se eu me calasse, não deixaria de ouvir fosse o que fosse. Mas, se eu me calasse, voltariam os outros ruídos, os ruídos que as palavras não deixam de ouvir. Mas eu calo-me, acontece, não, nunca, nem por um segundo.⁷⁷²

A crítica aguçada e muito feroz torna a conceção de Beckett uma visão pessimista perante a condição humana na Terra, uma vez que as suas peças têm como base o drama apocalíptico do Holocausto, da Segunda Guerra Mundial, especialmente Auschwitz e a bomba de Hiroshima: *wiped out the idea of individual, human death. The individual had ceased to exist.*⁷⁷³

O drama da peça é a fragmentação do estado do ser humano após o apocalipse, reduzindo o texto-corpo da cultura ocidental ao texto-corpo do drama, em que deixa de existir o herói para existir o “drama da personagem”⁷⁷⁴. O espectador entra dentro dele, passando de “drama para drama”⁷⁷⁵, o que permite que este processo se realize através da experiência que se situa fora do palco, no interior de cada espectador, iniciando, simultaneamente, uma passagem para um novo estado, um “renascimento”⁷⁷⁶.

⁷⁷⁰ Ibidem, p. 33.

⁷⁷¹ PLANCHON, Roger – “História e Metafísica em Grotowski e no Living Theatre”, in CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Seleção e Tradução) – *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970. pp. 145-153. “Clowns” ou “marionettes”, p. 150.

⁷⁷² BECKETT, Samuel – *Novelas e Textos para o Nada*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 121.

⁷⁷³ FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*, p. 333.

⁷⁷⁴ Ibidem, p. 332. A autora usa a designação “*dramatis personae*”.

⁷⁷⁵ Idem: “*dram to dram*”.

⁷⁷⁶ Idem: “*The rebirth of human nature*”.

*His modus of time is a time of end, his modus vivendi, increasing fragmentation, reduction and dismemberment with no possibility of an end – the pre-condition of rebirth. The modus of his perception and reception, however, is neither prescribed nor fixed; it is handed over to the spectators themselves*⁷⁷⁷

Beckett evoca a fragmentação do corpo da personagem, desmembrando o dramático herói individual, para não poder renascer, dando lugar ao fim da nova utopia: *The future is usurped by empty time. “Salvation” – which for Beckett means less the absence of percipere than of percipere – has no place.*⁷⁷⁸

Nos *Últimos Trabalhos* de Beckett, *Pioravante Marche*, deparamo-nos com o mesmo sentimento pessimista e catastrófico na Arte, que sempre se manifestou:

*O vazio. Ante os olhos fixos. Fixando-se onde podem. Ao longe e ao largo. Ao alto e em baixo. Aquele campo estreito. Não saber mais. Não ver mais. Não dizer mais. Só aquilo. Só aquele muito pouco de vazio.*⁷⁷⁹

De facto, é este pensamento apocalíptico que determina a sua postura política e revolucionária, em que o teatro se decompunha especialmente pela reação e pela transformação do público, que contribuiu para o pensamento da Arte Contemporânea: *in diagnosing the evil of the times as a condition in which the individual cannot exist – for whatever reason.*⁷⁸⁰

Grotowski⁷⁸¹, seguindo as mesmas linhas de despojamento total de Beckett, mas abandonando o texto, por considerá-lo literatura, e rejeitando a caracterização, as luzes, a tela cinematográfica, as projeções, proclama o “teatro pobre”⁷⁸² como uma nova conceção e metodologia teatral, seguindo, de certo modo, uma visão antropológica artaudiana.

Jerzy Grotowski foi considerado revolucionário por ter encontrado uma nova escrita cénica com uma coerência interna própria, em que o ator continua a ser o centro

⁷⁷⁷ Idem: “O seu modus de tempo é um tempo de fim, o seu *modus vivendi*; aumentando a fragmentação, a redução e o desmembramento sem nenhuma possibilidade dum fim - a pré-condição dum renascimento. O modus da sua percepção e receção, contudo, não é prescrito nem fixo; é oferecido aos próprios espectadores.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁷⁷⁸ Ibidem, p. 333: “O futuro é usurpado pelo tempo vazio. “Salvação” – que para Beckett quer dizer menos a ausência de *percipere* do que de *percipere* – não tem lugar.

⁷⁷⁹ BECKETT, Samuel – *Últimos Trabalhos de Samuel Beckett*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim, O Independente, 1990. p. 17.

⁷⁸⁰ FISCHER-LICHTE, Erika, op. cit., p. 333: “Ao diagnosticar a maldade dos tempos como uma condição na qual o indivíduo não pode existir – nem por qualquer razão.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁷⁸¹ GROTOWSKI, Jerzy (1933-1999), dramaturgo polaco, que implantou, por volta dos anos 1950, o “novo teatro”.

⁷⁸² GROTOWSKI, Jerzy – “Para o Teatro Pobre”, in CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (selecção e tradução) – *Teatro e Vanguarda*, pp. 129-144.

do teatro, sendo mesmo o eixo da representação. Grotowski teve influências de Stanislavsky⁷⁸³ quanto ao teatro e à metodologia. O seu interesse por este autor começou precisamente pelo método de interpretação do ator, sobre o qual Stanislavsky foi o primeiro a levantar questões. Embora tenha uma postura diferente deste autor, Grotowski ficou fascinado pelo facto de a formação do ator passar pela experiência do teatro oriental, tal como Artaud, através da Ópera de Pequim, do Kathakali hindu e do Nô Japonês⁷⁸⁴.

O teatro Kathakali baseia-se nos *mudras*, linguagem gestual, em que o simbolismo é muito complexo. Verificamos que o *mudra* de *bhumisparsa* relembra o tempo durante o qual Siddhartha permaneceu em meditação, representando cada um dos *mudras* as suas atividades, incluindo, assim, o ensino, a oferta de proteção, a própria meditação e o pedido da chuva. Contudo, poderemos constatar que os *mudras* surgem também nas práticas dos *yoguis*, em que combinam o gesto com as posturas – os *asanas* – e a respiração – o *prānāyāma*. Cada *mudra* tem uma especificidade para atingir um determinado fim.

O teatro oriental tem um meio de comunicação considerado pobre pelos ocidentais por ser antropomórfico, mas, no entanto, demonstra a complexidade das relações sociais. Grotowski aplicou esta noção de teatro desenvolvida através do gesto ou do sinal como parte integrante do seu método, mas não no seu sentido de repetição.

O método de Grotowski não abrange uma soma de linguagens dispersas e de receitas, mas constrói um “arsenal de meios”⁷⁸⁵, eliminando resistências e obstáculos. O ator na sua interpretação deve fazer uma *entrega total de si mesmo*⁷⁸⁶. É uma técnica que emerge das profundidades da intimidade e do instinto, como se de uma espécie de “iluminação”⁷⁸⁷ se tratasse.

O ator é orientado para vencer os obstáculos que encontra e que são impostos pelo organismo. Não há diferença temporal entre o impulso exterior e interior, razão pela qual o corpo não deveria resistir à sua vida interior. O corpo cede, assim, à destruição, à combustão e o espectador entra em comunicação. A destruição está

⁷⁸³ Idem. STANISLAVSKY, Constantin (1863-1938), ator, diretor, pedagogo e escritor russo, desenvolveu a metodologia de ações físicas do ator no teatro contemporâneo, é conhecido pelo seu Teatro Estúdio de Moscovo, em 1905, e fundou o Laboratório de Teatro, nos E.U.A., em 1925.

⁷⁸⁴ GROTOWSKI, Jerzy, op. cit., p. 130.

⁷⁸⁵ Ibidem, p. 131.

⁷⁸⁶ Idem.

⁷⁸⁷ Idem.

presente no ator, quando se baseia na passividade, *numa predisposição passiva para realizar uma interpretação activa*⁷⁸⁸.

O ator é treinado para valorizar a sua sensibilidade e seguir o seu caminho, que não consiste em elaborar uma técnica espiritual, mas em compor um papel, construir formas, interpretações, sinais, que, normalmente, eram considerados de “artificialidades”⁷⁸⁹.

Segundo Grotowski, a técnica espiritual e as “artificialidades” não se opõem entre si. O processo psíquico não está baseado na disciplina, na articulação do papel e na estruturação, mas na forma pura e simples do caos biológico, pondo a nu as contradições das relações humanas que favorecem o amadurecimento espiritual.

No que respeita à técnica pura, o autor não procura acumular sinais, como sucede no teatro oriental, onde existe uma repetição constante desses mesmos sinais, mas depurar os sinais dos impulsos humanos naturais, nos momentos em que o ator enfrenta as contradições entre o gesto e a voz, a palavra e a voz, a palavra e o pensamento, a vontade e a reflexão, e purifica, artificialmente, a sua estrutura espiritual, psíquica e física. O seu teatro remete para as origens e para as raízes do teatro medieval, regressando, conscientemente, ao teatro ritual.

O “teatro pobre” é um ato de transgressão e, simultaneamente, uma reação ao cinema e à televisão. Citando as suas palavras, apercebemo-nos da noção de teatro contemporâneo:

*Por isso lutamos para atingir a verdade sobre nós próprios, para arrancarmos as máscaras que trazemos na vida. Há muito tempo que eu via no teatro – naquilo que ele tem de palpável, de corporal, de fisiológico – o lugar da provocação, do desafio que o actor lança a si próprio e que indirectamente lança ao espectador (a recíproca também é verdadeira: desafiando o espectador, o actor desafia-se a si mesmo).*⁷⁹⁰

Portanto, o teatro pobre deve quebrar com qualquer tipo de tradição e de preconceitos sociais, nomeadamente, estereótipos, sentimentos convencionais, esquemas de pensamento e tabus, tanto no campo religioso como nas tradições sociais e culturais, sendo fundamental para a expressão pura da verdade.

Segundo o autor, a arte não é um estado de espírito, nem de condição humana, mas de uma maturidade, de uma evolução e de um processo que possibilita ao

⁷⁸⁸ Ibidem, p. 132.

⁷⁸⁹ Idem.

⁷⁹⁰ Ibidem, p. 139.

espectador e ao ator um meio de sair da obscuridade e de entrar na luz. Como ele mesmo afirma: “*O actor pode (graças à sua técnica mental) «iluminar-se», converter-se em fonte de uma luz espiritual».*”⁷⁹¹

O ator renasce, não só como ator, mas também como ser humano. O “guia espiritual”, mencionado por Grotowski, ou ‘*holy*’ ator⁷⁹², tal como o designa Erika Fischer-Lichte, é projetado no ator, que através dele descobre a sua plenitude.

*It is only in the process of the act of self-revealing that the actor may make contact with his true self and this must be carried out in the presence of others: another actor, a director, a spectator – an ‘other’ being.*⁷⁹³

O teatro de Grotowski, tal como o *Living Theater*, teve repercussões nas Artes Plásticas contemporâneas. A instalação passa a estar imbuída de drama e de teatralidade, algo que, normalmente, aparecia noutros géneros artísticos, tais como o teatro ou o cinema. O espaço ganha novos contornos e uma importância que antes não tinha. Curiosamente, não foi a arquitetura que teve esse papel na nova conceção artística, mas sim o teatro, pela sua dinâmica de intervenção e pela preocupação estabelecida pelo dramaturgo de que o público é ativo, em vez de ser passivo.

*Like Grotowski, the avantgardists assumed that people who lived in the industrial society lacked the essential dimensions of humanity: “Wholeness, process/organic growth, concreteness, religious, transcendental experience”.*⁷⁹⁴

No *Living Theater*⁷⁹⁵ de Julian Beck e Judith Malina, a cena e a plateia limitavam-se a desencadear conflitos físicos no espectador; procuravam provocar neste o terror, a culpabilidade ou a espiritualidade; levando-o a estados emocionais de reações extremas, irritando-o, provocando-o, desarmando-o. O *Living Theater* inspira-se no teatro de Artaud para criar esta mesma conceção de espetáculo, como no caso de *Mysteries and Small Pieces*.

⁷⁹¹ Ibidem, p. 137.

⁷⁹² FISCHER-LICHTE, Erika, op. cit., p. 335.

⁷⁹³ Idem: “É somente no processo do ato de autorrevelação que o ator pode contactar com o seu próprio eu e isto deve ser feito na frente dos outros: um outro ator, um diretor, um espectador – um outro “ser”.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁷⁹⁴ Ibidem, p. 338.

⁷⁹⁵ Ibidem, p. 297.

*Pensamos que seria melhor desenvolver o poder de decisão do espectador não pela via do racionalismo e da distância, mas sim pela da histeria, do fanatismo e do terror.*⁷⁹⁶

Segundo Roger Planchon⁷⁹⁷, a reação física determina o lado “vivo” do público, torna-o vítima⁷⁹⁸, portanto o teatro não seria de ação, mas sim de reação, sendo ele próprio o seu carrasco, quebrando a distância entre o público e a cena para introduzir o discurso crítico e perder os seus preconceitos dando lugar a uma nova ação de pensamento. Todavia, Julian Beck⁷⁹⁹, em *Revolution and Counterrevolution*, de 1968, apresenta uma leitura “otimista” perante a teatro de “reação”: *revolution cannot use violence, because we do not want the effects of the old civilization anymore.*⁸⁰⁰

Remetendo para as palavras do dramaturgo francês Artaud:

*O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, esse aspecto da vida em que os personagens triunfam, mas a uma vida liberta, que varre dela a individualidade humana e onde o homem é apenas um reflexo.*⁸⁰¹

A forma da arte plástica é, assim, abolida, tornando-se uma expressão concreta do pensamento contemporâneo, em que o artista proclama a desmaterialização da própria arte na perspectiva de tornar a arte a própria vida como manifesto de *antiarte*⁸⁰².

A obra de arte está num espaço físico, que tanto pode ser exterior como interior, onde se desmembra, através da experiência de criar e de intervir artística e culturalmente no ser humano. Este espaço não contém nenhum objeto criado, como uma escultura ou uma pintura, mas sim uma ação, a do artista e a do espectador. No fundo, o artista possui a experiência estética do observador – o espectador tem um papel predominante na construção da obra. A percepção do espaço nasce da ação entre o espectador e o artista.

O corpo passa a ter uma especial atenção devido às suas capacidades expressivas e converte-se na própria obra de arte, exaltando os seus dotes sensuais, gestuais e tácteis, e, conseqüentemente, está sujeito a ser intermediário entre o ser

⁷⁹⁶ BERCKMANS, Jean-Pierre – *O Caminho da Histeria*, pp. 24-29.

⁷⁹⁷ PLANCHON, Roger, op. cit., pp. 145-153.

⁷⁹⁸ Ibidem, p. 150.

⁷⁹⁹ BECK, Julian - *Revolution and Counterrevolution*, em 1968, in CHRISTOV-BARARGIEV – *Arte Povera*, pp. 217-218.

⁸⁰⁰ Ibidem, p. 218.

⁸⁰¹ DORT, Bernard – *A vanguarda em Suspenso*, p. 156.

⁸⁰² Conotação inicialmente desenvolvida através do teatro absurdo de S. Beckett.

humano e a natureza. É um corpo existencialista e individualista, funcionando como uma espécie de resistência ao poder, que é utilizado como sendo um protesto ativista.

Todavia, o corpo é um *corpo sem órgãos*⁸⁰³, que provoca o conflito aparente de uma sociedade esquizofrênica. *O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud descobriu-o, precisamente onde ele se encontrava, sem forma nem figura. Instinto de morte é o seu nome, e a morte não existe sem modelo.*⁸⁰⁴ Aliás, no *corpo sem órgãos* nada é representativo, tudo é morte e, simultaneamente, é sentido, presenciado e vivido, como se fosse o último suspiro, o que dá origem a uma experiência dilacerante e comovente, ou seja, a própria vida. É a emoção vivida na sua magnitude sem ser representada que provoca no espírito a perturbação da matéria e do físico. A procura do delírio e da alucinação no espectador acarreta conversas desconcertantes que apelam ao vazio e ao silêncio, à revolta e à revolução.

*Às vezes acontecia-lhe parar sem dizer nada. Quer não tivesse nada a dizer, quer tivesse alguma coisa a dizer e tivesse renunciado fazê-lo.*⁸⁰⁵

Nas Artes Plásticas, a partir dos anos 1960/70, intensifica-se a denúncia dos valores pré-estabelecidos para a reestruturação do ser individual e coletivo. A consciência coletiva, referentemente ao espectador, ganha uma enorme relevância na Arte pós-Moderna. A Arte Contemporânea utiliza moldes equivalentes de reação aos de Artaud, Beckett, Grotowski e mesmo do *Living Theater*, como se pode constatar através da obra de Joseph Beuys, que apela nas suas *performances* à transformação do espectador, ou então, nas suas ações pedagógicas sociais, em que utilizava o ensino de arte como meio de transformação coletiva, ou, posteriormente, nas ações caminhantes de Hamish Fulton, não propriamente um artista de reação, mas mais um “guia espiritual” ou um “*holy*” de Grotowski, que proporcionava a elevação do espírito do caminhante/público à transformação.

O corpo passa a ser um veículo da identidade individual e do social coletivo – *um corpo pleno determinado como socius.*⁸⁰⁶ Apresenta-se como matéria de ação do coletivo e uma “matéria” de transformação social.

⁸⁰³ Expressão utilizada por Deleuze.

⁸⁰⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, [s.d.]. p. 12

⁸⁰⁵ BECKETT – “Assez”, in *Têtes-mortes*, Ed. de Minuit, 1967. p. 40.

⁸⁰⁶ DELEUZE, op. cit., p. 15.

*The body is the stage on which this division primarily leaves its mark. It is the meeting-place of the individual (or one's biography and unconscious) and collective (or the programming of the roles of the identity according to the norms of social discipline). That is the why its utilization as a support for art practice entails the dismantling of the ideological use of the body as a vehicle for images or representations of the rituals of day-to-day living, as a material bearer of means of social reproduction and models of sexual domination.*⁸⁰⁷

O corpo é um agente físico que também produz sonhos, transmite imagens culturais e reporta às memórias biológicas e sociais coletivas; é o poder na sua biologia sexual e na história cultural. O sonho e o desejo da transformação apelam ao espectador a inevitável participação da sua carga emotiva tanto individual e coletivamente histórica quanto cultural. Recuperar o elo que é traçado pelas culturas não-ocidentais é o fator essencial no pensamento pós-moderno:

*El hombre se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva "identidade inconsciente" con los fenómenos naturales.*⁸⁰⁸

Esta procura do ser humano está para além da "identidade inconsciente", é uma questão do direito natural, na medida em que o ser humano descobre a natureza, se entendermos por «natureza» o que é a "totalidade dos fenómenos naturais".

A descoberta do direito natural⁸⁰⁹ que pressupõe a dúvida da autoridade ou a emancipação face a essa autoridade leva os artistas contemporâneos a determinarem novos pressupostos artísticos, filosóficos e ecológicos, para as suas "ações" transformadoras ética e politicamente, como também para a necessidade da procura do "ser natural" que rejeita as convenções sociais e históricas ocidentais e cria novos valores e "elos de interligações". Por conseguinte, o público é conduzido a uma experiência de vida, em que o artista não se limita a uma conceção de arte, enquanto obra, antes admite a nossa individualidade e coletividade, enquanto seres que procuram a liberdade e a

⁸⁰⁷ RICHARD, Nelly – "The Rhetoric of the Body", in *Art & Text*, 21, May-July, 1986. pp. 65-73: "O corpo é o estado em que esta divisão deixa primeiramente a sua marca. É o lugar de encontro do indivíduo (ou a sua biografia ou inconsciência) e do coletivo (ou o programa dos papéis de identidade de acordo com as normas da disciplina social). Esta é a razão para a sua utilização como um suporte para a prática de arte levar ao desmantelamento do uso ideológico do corpo como um veículo para imagens ou representações dos rituais de vida quotidiana, como um suporte material de meios da reprodução social e modelos de dominação sexual." [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁰⁸ JUNG, Carl G. (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974. p. 95.

⁸⁰⁹ O direito natural é refletido na perspetiva da filosofia política por Leo Strauss, que o desenvolve desde os clássicos até à crise da modernidade.

felicidade. Tudo isto reflete a noção “arte-vida” que é precisamente o que exalta Alberto Carneiro através da expressão *VIDARTE, s. Vida que somos pela arte que damos*.⁸¹⁰

Na procura do novo “social ecológico”, o ser pós-moderno pretende reconhecer a sua impossibilidade de querer abarcar o Todo do Universo e aprender a conhecer o seu lugar natural deste planeta, um fragmento de toda a Unidade.

⁸¹⁰ In Catálogo: *Alberto Carneiro*, Exposição Antológica, Gulbenkian, 1991, p. 116.

5. A “estética ecológica e cosmológica” contemporânea

A “estética ecológica e cosmológica” determina um novo pensamento do pós-modernismo. Os artistas contemporâneos vão buscar inicialmente inspiração aos artistas românticos europeus e americanos por usarem esta nova linguagem cosmológica e permitirem ao espectador uma visão xamânica da obra de arte, que se baseia na observação sazonal da natureza, no movimento cíclico da morte e do renascimento, de que é testemunha a obra de W. Wordsworth, ou, ainda, numa visão paralela dada por Thoreau. Partindo das teorias da evolução de Darwin, e abarcando, posteriormente, as de Leopoldo, as da Física Quântica e as da termodinâmica da Natureza, tendo sido estas as influências mais marcantes para os artistas e escritores, foi criada uma nova linguagem plástica, em que a arte se integra na natureza fazendo parte dela, mudando e desintegrando-se de acordo com as diversas alterações climatéricas e transformações cíclicas.

Relembrando na Física a lei fundamental da termodinâmica⁸¹¹, particularmente a segunda lei, uma vez que ela corresponde ao aumento da desordem do universo através de uma grandeza que é chamada de “entropia”, compreendemos por que motivo foi a que despertou mais interesse aos artistas contemporâneos, principalmente os da *land art*, por, em certa medida, se aproximar da visão apocalíptica da natureza. Este aumento da entropia do Universo mostra o desenrolar do tempo, o que significa que uma desordem maior corresponde a um tempo posterior. Porém, permitiu aos artistas do pós-Grande Guerra explorar as leituras e as teorias que refletiam esta precisa visão apocalíptica, através da herança romântica e das novas teorias contemporâneas⁸¹².

Na literatura modernista irlandesa, segundo Cedric Watts, Yeats foi um dos primeiros a associar o pensamento romântico a esta noção de continuidade científica, a partir do pensamento anticético pós-darwiniano e pessimista da segunda lei da termodinâmica – *The sense of the earth as a planet doomed to die of cold*⁸¹³.

⁸¹¹ Lord Kelvin (1824-1907), cientista do século XIX, estudou a lei da termodinâmica, especialmente a segunda. A primeira lei da termodinâmica tem como base o facto de a energia não poder ser criada nem destruída, apenas se transforma.

⁸¹² Determinada, principalmente, por Rachel Carson.

⁸¹³ WATTS, Cedric – “Introduction”, in *The Collected Poems of W. B. Yeats*, p. 11: “O sentir que a terra está condenada a morrer de frio.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Para Yeats, o ser humano está integrado espiritual e individualmente na natureza, respeitando o ciclo a que pertence. Todavia, segundo Darwin, as variações da natureza influenciam a vida do ser humano a nível biológico e de um modo mecanicista, na sua sobrevivência alimentar:

*O clima goza dum papel importante quanto à determinação da média duma espécie, e a volta periódica dos frios ou das secas extremas parece ser o mais eficaz de todos os obstáculos. (...) À primeira vista, parece que a acção do clima é absolutamente independente da luta pela existência; mas é necessário lembrar que as variações climáticas actuam directamente sobre a quantidade de nutrição, e produzem, assim, a mais viva luta entre os indivíduos, quer da mesma espécie, quer de espécies distintas.*⁸¹⁴

Nas Artes Plásticas contemporâneas, a partir dos anos 1960, as abordagens conceptuais artísticas e estéticas têm origem no sentido romântico de defesa do universo, semelhantemente a William Morris⁸¹⁵, tendo a natureza uma relação dialética com o Homem, em que este é confrontado com a destruição da Terra pelas suas próprias mãos. Desenvolveu-se um sentimento catastrófico e traumático com base na perda irrecuperável da energia e da física entrópica, manifestando-se em teorias bipolares, em que os artistas acabam por dar mais ênfase ao surgimento de obras contestatárias, políticas e sociais, assim como humanas e ecológicas. Como afirma Dieter Ronte:

*The last fifty years, with such movements as Art Informel, Fluxus, Land Art, Arte Povera and so on, have been characterized by the sensation of the irretrievable loss of the natural world. A result of this is that a new, open artistic canon no longer seeks to elaborate models of the world that merely contemplate the object. Rather, the latter is identified with a network of relationships of which the structure is immediate and the symbolism indirect.*⁸¹⁶

Para além disto, os artistas contemporâneos da geração de 1980 deram continuidade às ideologias românticas, adormecidas, da estética cosmológica, que provinham, não só de raízes da cultura céltica europeia e da cultura nativa americana,

⁸¹⁴ DARWIN, Charles – *Origens das Espécies*. Porto: Artes Gráficas, Livraria Chardon, [s.d]. pp. 60-61.

⁸¹⁵ Atualmente, Morris é também estudado no “ecocritismo” (in COUPE – *The Green Studies Reader*).

⁸¹⁶ RONTE, Dieter – “Art and Culture of Environment: A Concrete Working Perspective”, in FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996. p. 23: “Os últimos cinquenta anos, com movimentos como a Arte Informal, Fluxus, Land Art, Arte Povera, etc., têm sido caracterizados pela sensação de perda irreparável do mundo natural. O resultado é um novo cânone artístico que não mais procura elaborar modelos do mundo que meramente contemplam o objeto. Este é identificado com uma rede de relações em que a estrutura é imediata e o símbolo é indireto.”[Tradução de Maria Consiglieri]

como de outras culturas, a oriental – budista, taoista, hindu – e a tribal, que reformaram a visão cosmológica transformando-a numa nova perspectiva antropológica. Isto é, não tinham uma perspectiva apocalíptica do universo, mas partiam de outra teoria da física moderna, particularmente, da mecânica quântica, segundo a qual tudo flui, é dinâmico e mutável. Procuram, assim, nas teorias conceptuais e espirituais uma visão mais abrangente daquilo que se considera individual e coletivo, em busca da utopia de uma “arte transformadora” ou mesmo “visionária”, a qual se pode caracterizar de “espírito xamânico”.

Nos E.U.A. e na Europa, os artistas contemporâneos ultrapassaram as novas teorias científicas ocidentais dos deterministas, com a redescoberta da cultura oriental, partindo inicialmente da doutrina oriental Zen, que teve um grande impacto no Ocidente, pela sua atitude anti-intelectual, pela aceitação elementar da vida no seu imediato e pela sua descontinuidade. Zen é mutável e instável, e, simultaneamente, exalta o universo como um todo, tendo como princípio aceitar o mundo tal como é em plena consciência.

A importância da descontinuidade no pensamento contemporâneo, com origem na Teoria Quântica, levou os artistas a procurar na filosofia oriental a mesma descontinuidade que já existia há milhares de anos e que é demonstrada por Umberto Eco:

*A cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenómenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade.*⁸¹⁷

O Zen, para o qual se voltaram os ocidentais que tentavam encontrar uma fé, um caminho de salvação guiados pelos mestres japoneses, acaba por se tornar uma visão ocidental, descontextualizada do Oriente, sendo apelativa para ultrapassar o vazio urbano. Ruth Fuller Sasaki explica:

*No Ocidente o Zen parece estar atravessando uma fase cultural. O Zen não é um culto. O problema dos ocidentais é querer acreditar em algo e, simultaneamente, querer fazê-lo da maneira mais fácil. Zen é um trabalho de autodisciplina e estudo que dura toda a vida.*⁸¹⁸

⁸¹⁷ ECO, Umberto – *Obra Aberta*, pp. 205-206.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 209.

Um grande mestre Zen, Dogen, afirma: *O nosso corpo e o universo são unos. O nosso ego e o universo são unos. O satori, nirvana, é a liberdade.*⁸¹⁹

O mestre Kodo Sawaki defende que a prática do zazen é fundamental, e não zen. Isto é, diferencia zazen de zen, porque zazen é a experiência do zen. Não se compreende zazen através dos livros, pois é algo que só se transmite pela memória. Não se trata apenas de mudar a personalidade do ser humano e não ajuda à procura do *satori* – o despertar. Para o atingir temos de esquecer-lo. Zazen é uma postura que exerce influência e transforma a nossa personalidade através das aquisições feitas pela prática. Todavia, esta prática não é entendida neste sentido, mas sim numa atitude de “duelo de morte”⁸²⁰, em que o inimigo e o “eu” morrem. Por isso, Sawaki acrescenta “zazen é igual a satori”⁸²¹, quando o *satori* é a prática do zen. Zazen é uma experiência viva, direta com a vida, e o retorno ao nosso “*corpo natureza*” vivo, por isso não se separa o corpo do espírito, nem o corpo da energia, e *a nossa verdadeira felicidade deve ser encontrada na natureza*⁸²²:

*Zazen é ele próprio o satori e a suprema sabedoria; é a filosofia de ku, o verdadeiro vazio para além dos «vinte vazios» aos quais regressamos.*⁸²³

O *Tao* criou, de um modo tão intenso como o Zen e o Budismo, uma ressonância no Ocidente, especialmente quando se preocuparam com as teorias bipolares que foram também exploradas pelo teórico Roland Barthes.

Segundo Richard Wilhelm⁸²⁴, *Tao* baseia-se no facto de que todos os seus movimentos retornam ao interior de si mesmo. Através dele anulam-se os antagonismos, porque estes se compensam mutuamente, convertendo-se cada movimento no seu oposto, o ser e o não-ser, o vir e o não-vir, o criativo e o recetivo, a unidade e a duplicidade, a luz e a sombra, o positivo e o negativo, o masculino e o feminino. Neste sentido, *Tao* é a raiz de toda a existência. No entanto, o ser, que é considerado o mundo dos fenómenos, só é diferente do não-ser, o mundo da essência, no nome, e não na essência, na medida em que *Tao* está no interior de todas as coisas, mas não é uma coisa.

⁸¹⁹ DESHIMARU, Taisen – *Verdadeiro Zen*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. p. 57.

⁸²⁰ Idem.

⁸²¹ Ibidem, p. 49.

⁸²² Ibidem, p. 249.

⁸²³ Idem.

⁸²⁴ WILHELM, Richard - “Os Ensinamentos de Lao-Tzu”, in LAO-TZU, *Tao-Te King*. Prefácio, Notas e Tradução de Richard Wilhelm. S. Paulo: Cultrix, 2009. Richard Wilhelm é responsável também pelo Prefácio, Notas e Tradução, pp. 123-173.

O *Tao* de Lao-Tzu⁸²⁵ não é apenas atribuído ao cosmos, mas à psicologia, visto que não é um objetivo e que existe de forma independente da vivência. O mundo está constantemente em alternância e em mudança, ocorrendo transformações em leis estabelecidas, em que os fenômenos das energias polarizadas produzem essa mesma alternância e transformação, quando, por exemplo, a unidade se divide e se converte em duplicidade, e esta, por sua vez, se une e torna a ser unidade.

A alternância e a transformação são cíclicas, representadas pelas mudanças das estações do ano; cósmicas, através do nascimento e pôr do sol, das fases da lua, do nascimento e da morte; e progressivas, em que um estado passa para o outro, mas a linha de desenvolvimento não retorna a si mesma: o progresso e o desenvolvimento prosseguem sempre com o tempo e nunca são iguais. A alternância e a transformação são também determinadas pela lei imutável, segundo Richard Wilhelm⁸²⁶, que atua nessas mudanças, em que todos os movimentos se manifestam de maneira definida, que é expressa pelo princípio criador de que a energia ativa atua no tempo. Lao-Tzu descreve o *Tao*:

(...)
O Tao flui sem cessar.
No entanto, na sua atuação, ele jamais transborda.
Ele é um abismo; parece o ancestral de todas as coisas.
Abranda a sua dureza.
Desata os seus nós.
Modera o seu brilho.
Une-se com a sua poeira.
É profundo, mas como é real!
Não sei de quem possa ele ser filho.
Parece ser anterior a deus.
(...)⁸²⁷

O *Tao* é encontrado em perpétua fluidez, que se desdobra num movimento circular, passando de energias de materiais invisíveis e atuantes que percorrem os céus para energias que emanam, transcendem, fecundam a terra e entram na corporalidade material. Finalmente, voltam ao ser humano.

O grande Tao é onipresente:
pode estar à direita e à esquerda.

⁸²⁵ Lao-Tzu (fins do século VII a.C.) é o nome com que é conhecido na Europa, sendo a sua tradução ancião. O seu nome de família era Li. Na China, como erudito, recebeu o nome de Be Yang (Conde Sol) e, provavelmente, era da província Ho-nan, a sul das chamadas províncias do Norte. Supõe-se que terá conhecido Confúcio.

⁸²⁶ Ibidem, p.127.

⁸²⁷ LAO-TZU – *Tao-Te King, O Livro do Sentido e da Vida*. Prefácio, Notas e Tradução de Richard Wilhelm. S. Paulo: Editora pensamento, 1995. p. 40.

*Todas as coisas lhe devem a existência,
e ele não se recusa a elas.
Realiza a obra,
ele não chama de sua propriedade.
Ele veste e alimenta todas as coisas
e não pretende ser o senhor delas.
Por estar continuamente sem desejos,
podem chamá-lo de pequeno.
Como todas as coisas dependem dele,
sem conhecê-lo como seu soberano,
podem chamá-lo de grande.*

*Assim também o sábio:
ele jamais se engrandece;
por isso realiza a sua Grande Obra.*⁸²⁸

Verificamos que o impacto da filosofia oriental no Ocidente, a fluidez da matéria e da energia dada pela natureza e pelo ser humano, leva os artistas a ter consciência da efemeridade constante da vida e da necessidade da transformação do ser humano:

*Eastern philosophies of Buddhism and Tao have also had a profound impact on the thinking of many of the poets and artist who have sought in their work to bring us back a vital consciousness of nature as an entity, living and breathing in dynamic relation to the human.*⁸²⁹

Nos anos oitenta, há uma reação contra o pessimismo ocidental estabelecido, causado, ora por um pensamento traumático do pós-guerra, ora por uma angústia dada pela tradição judaico-cristã, ora por um vazio dado pelo mecanicismo positivista ocidental, por não conseguir satisfazer as lacunas do pensamento pós-moderno. *The artists enter nature: they formulate it anew; they become part of it; they learn from it.*⁸³⁰

Há um repensar do ser humano como ser inerente ao Universo, uma vez que a relação temporal e espacial que aquele estabelece com este não reflete apenas uma vertente histórica e cultural do ser humano, mas também a sua relação com a natureza e o universo, em que a arte e a ciência estão em constante mutação e fusão, passando do microcosmo para o macrocosmo e da concepção teórica e científica ocidental para a concepção filosófica oriental – Zen e Tao –, que se torna um paradigma fundamental na ciência contemporânea ocidental.

⁸²⁸ Ibidem, p. 70.

⁸²⁹ GOODING, Mel; FURLONG, William – *Song of the Earth*, p. 9: “As filosofias orientais do Budismo e Tao tiveram também um profundo impacto no pensamento de muitos poetas e artistas que procuram no seu trabalho trazer-nos de volta uma consciência vital da natureza como uma entidade, vivendo e respirando numa relação dinâmica com o homem.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸³⁰ RONTE, Dieter, op. cit., p. 27: “Os artistas entram na natureza: dão-lhe nova formação, tornam-se parte dela, aprendem com ela.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Em 1973, o pioneiro do movimento da ecologia profunda – *deep ecology movement* –, o ecologista e filósofo norueguês Arne Naess⁸³¹, vê a humanidade como mais um fio na teia da vida, estabelecendo o igualitarismo da biosfera e o ser humano integrado nela. A sua visão tem como paradigma agir consoante o respeito pela biosfera, o que, por sua vez, se reflete no respeito por todas as suas referências históricas, culturais e literárias⁸³², incluindo as filosofias tradicionais orientais, o budismo, entre outros, e a dos nativos indígenas norte-americanos. Naess considera que a Ecologia científica usa um método que se torna limitado, por isso estabelece o que intitula de *ecosophy*, uma fusão entre a filosofia e a ciência para criar harmonia e equilíbrio entre o sistema biosférico, o ecossistema e o ser humano, através da espiritualidade.

Um dos seus ensaios mais carismáticos é “Self-Realization: An Ecological Approach to Being in the World”⁸³³. Nele, o autor determina a potencialidade de *self-realization*, a partir do conceito *ecological self*⁸³⁴, segundo o qual a preservação do ser humano reside na sua relação intrínseca com a natureza. Partindo da filosofia de Ralph W. Emerson, do seu conceito de *self-reliance*⁸³⁵, por ter definido *self* “eu” como a própria natureza do ser humano –, cria as suas próprias noções de *self*. Emerson defende que o “eu” é determinado por uma “confiança em si”, o que podemos verificar nas suas palavras: “*Confia em ti: cada coração vibra nessa corda de ferro*”⁸³⁶, ou pela “unidade” que se estabelece entre o “eu” e a Natureza, o que deu lugar às novas conceções de *self-realization* e de *ecological self*.

Portanto, a compreensão do ser humano de Arne Naess reside na argumentação de que *self* é determinado pela essência do ser humano, por aquilo com o qual ele se identifica – *The ecological self of a person is the with which this person identifies*.⁸³⁷ Há, portanto, uma consciência ecológica como ser humano e uma nova relação entre a comunidade, o social e o planeta. *Self* estende-se ao social – *social self* –, permitindo,

⁸³¹ NAESS, Arne - “Self-Realization: An Ecological Approach to Being in the World”, in DREGSON, A. & INOUE, Y. (eds.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1995. pp. 13-30. Este artigo estuda em particular Gandhi, citando Kant e Espinosa.

⁸³² De Rousseau e Thoreau a Gandhi; na Filosofia, principalmente, Espinosa, mas também Descartes, Kant, Schopenhauer e Heidegger, e, por fim, Freud.

⁸³³ Ibidem, pp. 13-30.

⁸³⁴ O termo «*ecological self*» é desenvolvido e estudado por Arne Naess, e também por Bill Devall (DEVALL, Bill – “The Ecological Self”, in DREGSON, A. & INOUE, Y. (Eds.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*, pp. 101-123).

⁸³⁵ EMERSON – *Self-Reliance and other Essays*. New York: Dover-Thriet Editions, Dover Publications, Inc, 1993.

⁸³⁶ EMERSON – *A Confiança em si, A Natureza e Outros Ensaios*. Tradução Carlos Correia M. de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio d’Água, Fora de Coleção, 2009. p. 11.

⁸³⁷ NAESS, Arne, op. cit., p. 15. “O “eu-ecológico” de uma pessoa é aquele com que esta pessoa se identifica.” [Tradução da autora da tese]

assim, o desenvolvimento da noção altruísta do ser humano para com os outros e o estabelecimento de novos elos de ligação entre os seres humanos e os não-humanos, entre todos os seres do planeta. *Self-realization*, que é sua principal noção, está associado à felicidade do ser humano, não a considerando um objetivo, mas uma realização “natural e ecológica” do ser humano, o viver consoante as nossas potencialidades e capacidades naturais, em harmonia conosco próprios⁸³⁸.

Devido ao Holocausto da Segunda Guerra Mundial, a motivação ética ambiental e o dever perante a humanidade e o planeta tornam-se fundamentais para a preocupação instalada pelo respeito entre os seres humanos – *it is said that we ought to love others as strongly as we love our self*⁸³⁹ e pela relação com o ambiente e com o “local natural”. A noção de partilha com todo o sistema ecológico permite ao ser humano ter uma unidade do Todo, identificando o ser humano como parte integrante do ecossistema, e defende-o da destruição industrial e da cibertecnologia. Procedendo da mesma forma na relação com os seres humanos, defendendo as comunidades minoritárias, tanto as culturas nativas indígenas – as americanas, as europeias, as regiões da Ásia e da Austrália – quanto outras etnias, e também a mulher, sendo defendida especialmente pelo movimento Ecofeminista⁸⁴⁰.

Não podemos deixar de referir um dos seguidores da ecologia profunda, no âmbito da física moderna, Fritjof Capra, que, em *O Tao da Física*⁸⁴¹, de 1975, compara com detalhe a visão do mundo científico – o da física moderna – com a tradição da filosofia oriental – a “*mística oriental*”⁸⁴² –, encontrando relações paralelas entre ambas: *Que a física moderna nos conduz a uma visão do mundo similar às sustentadas pelos místicos de todos os tempos e tradições.*⁸⁴³

A teoria da relatividade apresentada por Einstein veio revelar um caráter intrinsecamente dinâmico nos padrões e na matéria, enquanto essência da existência da matéria. As partículas movem-se rapidamente, são ativas, como também elas são

⁸³⁸ Tal como podemos verificar em Emerson, só se alcança o “verdadeiro” “eu” segundo uma relação desprendida com o outro, a favor de uma valorização da confiança de cada ser humano, isto é, a partir da realização pessoal há uma preocupação no mundo, de acordo com uma ética comportamental (cf. EMERSON – *A Confiança em si, A Natureza e Outros Ensaios*).

⁸³⁹ Ibidem, p. 25: “Diz-se que devemos amar os outros tanto quanto nos amamos a nós próprios.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁴⁰ Esta ideia de Pluralismo e de democracia entre todas as partes, seres humanos e não-humanos, também é desenvolvida pela Ética Ambiental (cf. J. Baird Callicott – “The Case against Moral Pluralism”, in LIGHT; ROLSTON III, *Environmental Ethics*).

⁸⁴¹ CAPRA, Fritjof – *O Tao da Física*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

⁸⁴² Capra conota de “místicos” pela sua impossível demonstração científica sobre a “cosmologia” de que determinam através do seu sentido de observação do cosmos.

⁸⁴³ Ibidem, p. 27.

processos, a atividade da matéria é a própria essência da sua existência. A existência da matéria e a sua atividade não podem ser separadas, o espaço não é tridimensional e o tempo uma entidade separada; nunca podemos falar do espaço sem falar do tempo. São apenas aspectos diferentes de uma mesma realidade espaço-temporal.

Na teoria mecânica quântica, as partículas são padrões de probabilidade e interconexões numa teia cósmica inseparável, e não se apresentam como matérias isoladas, mas recíprocas. Capra considera que, tal como na física moderna e no budismo, o objeto não reside na particularidade da substância, mas sim no acontecimento e enquanto processo constante de fluir do Universo. Relaciona, na teoria quântico-relativista, os aspectos de concordância com as concepções filosóficas orientais, encontrando, por exemplo, no taoísmo, um semelhante estágio transitório de um sempre-fluir, em constante transformação e mudança.

Todavia, Capra não deixa de citar o antropólogo Carlos Castaneda⁸⁴⁴, na sua nova visão do Universo, na medida em que esta constitui um revisitar da “natureza indígena nativa”, embora não tenha interesse para a cosmologia nativa:

*Qualquer via é apenas uma via, e não existe afronta, para nós ou para outros, em deixá-la, se for isso que o teu coração te disser... Olha para cada caminho atenta e empenhadamente. Experimenta-o tantas vezes quantas achares necessárias. Depois põe a ti próprio uma questão... Esta via tem alma? Se tem, a via é boa; se não tem, não serve. CARLOS CASTANEDA, *The Teaching of Don Juan*.⁸⁴⁵*

Há que salientar esta questão, porque a cosmologia xamânica⁸⁴⁶ é demasiado complexa e de difícil compreensão para o mundo intelectual ocidental que é regido por ideias pré-concebidas de uma tradição judaico-cristã ou por um pensamento científico de tradição positivista.

A cosmologia xamânica nativa esteve durante algum tempo isolada na área intelectual antropológica ocidental, e mesmo os artistas que a estudaram foram mal compreendidos, acabando por ser submetidos a semelhante isolamento. Atualmente, ainda existem conflitos quanto à sua aceitação no meio académico-científico, por

⁸⁴⁴ Ibidem, p. 25.

⁸⁴⁵ Idem.

⁸⁴⁶ Numa das perspetivas antropológicas, a cosmologia xamânica é designada e definida por uma conceção do “cosmo”, isto é, o espaço cósmico é dividido em diversos níveis, estruturado segundo o entendimento da noção de alma. Tal como argumenta Aristóteles Barcelos Neto, “*Lévi-Strass lembrou-nos de que em cosmética (mascaramento) há cosmo.*” (BARCELOS NETO, A. – *Com Os Índios Wauja*, p. 39). Para mais informação, consultar a Parte II.

coexistirem várias leituras acadêmicas que interligam o ambiente e a espiritualidade da cultura nativa indígena.

O etnólogo Daniele Vazeilles, no seu livro *Les Chamanes*⁸⁴⁷, apresenta um dos exemplos, dado pelas culturas nativas norte-americanas, do universo que é caracterizado como ambíguo, imperfeito, em mudança e em constante movimento, perpetuando-se no quotidiano, através da estruturação dos mitos sociais, culturais e históricos. Entende-se a energia cósmica como incontrolável e fluida, mas os xamãs consideram que conseguem controlar parcialmente essa energia, para reparar os danos individuais e coletivos, sociais e ecológicos. A relação com o sistema do cosmos é complexa, varia muito de cultura para cultura, como acontece entre os nativos sul-americanos da Amazônia, em que o “cosmo” é subdividido consoante os vários níveis onde vivem os espíritos⁸⁴⁸.

No movimento da ecologia profunda – *deep ecology movement*, John Grim⁸⁴⁹, no seu artigo “Indigenous Traditions and Deep Ecology”, estabelece uma análise ecológica entre a tradição indígena nativa e o pensamento “ecológico” ocidental, *deep ecology*, por apresentarem semelhanças, apesar de existirem diferenças de compreensão na cultura, na religião e no ser humano. Todavia, os ambientalistas e os indígenas tradicionalmente conservadores consideram que tal paralelismo é forçado, não o considerando aceitável. Especialmente, pelos ambientalistas e ecológicos positivistas não aceitarem o caráter espiritual e religioso do universo e do ambiente.

Todavia, John Grim defende que o respeito pela natureza, o ecossistema, a vida animal e vegetal, e mesmo pela comunidade e pelo indivíduo apresenta contornos muito equivalentes.

Ao relembrar o conceito de “self”/“eu”, segundo o movimento *Deep Ecology*, verificamos que se baseia na conceção *self-realization* e *ecological self*, segundo os quais a noção do ser humano equivale à noção de um ser ecológico, em primeiro lugar, e de ser social, em segundo, pelo respeito e amor pelo outro (*ecological self*), e, por fim, a

⁸⁴⁷ VAZEILLES, Danièle - *Les Chamanes, maîtres de l'univers*. France, Canada: Les Éditions du Cerf, 1991. Danièle Vazeilles é professor de Etnologia na Universidade Paul-Valéry de Montpellier.

⁸⁴⁸ Cf. Parte II, Capítulo 1.2.

⁸⁴⁹ GRIM, John - “Indigenous Traditions and Deep Ecology”, in BARNHILL, David Landis; GOTTLIEB, Roger S. (eds.), *Deep Ecology an World Religions, New Essays on Sacred Ground*. U.S.A.: State University of New York Press, 2001. pp. 35-57. John Grim é professor de História de Religião, particularmente da cultura nativa americana, e é Presidente do Departamento de Religião em Bucknell University. Fez o doutoramento e publicou em 1983 a sua tese: *The shaman: Patterns of religious Healing Among the Ojibway Indians*. Fez uma série de conferências sobre *Religions of the World and Ecology*, de 1996 até 1998, conjuntamente com Mary Evelyn Tucker, em Harvard University's Center for Study of World Religions.

pessoa realiza-se enquanto pessoa de acordo com a sua “natureza ecológica” (*self-realization*).

John Grim defende na sua argumentação, a partir de estudos antropológicos das culturas nativas indígenas, que existe uma relação de respeito e de amor por determinados locais naturais – o mundo “selvagem” (do ponto de vista ocidental) – considerando-os “sagrados”, por se basearem na importância histórica e temporal cosmológica. Numa perspetiva de *ecocriticism*, Gary Snyder, em *Language Goes two Ways*⁸⁵⁰, verifica que na linguagem ocidental, especialmente na literatura em Thoreau, ou na poesia em Milton, o termo “*wild*” ou “*wildness*” comporta a mesma noção de “mundo selvagem” dado por Grim, uma vez que existe a semelhante relação espiritual que é articulada entre o “lugar selvagem” – “*wildness*” – e o ser humano perante esse mesmo lugar.

A experiência de “selvagem” é de tal modo complexa, que Lévi-Strauss reflete esta relação sendo estabelecida entre o mito e o ambiente. Por sua vez, Gary Snyder analisa também “*Wildness*”, que, na perspetiva nativa indígena, não é concebida enquanto tal, dado que os nativos indígenas não veem o seu mundo natural como “selvagem”, só os ocidentais, como sinónimo de “terra” ou de “mundo natural”, considerados como uma espécie de conceção narrativa e de noção de cosmologia em “puzzle”, segundo a qual os espaços ambientais transmitem a complexidade da prática do ritual nas suas vidas e segundo a qual existe uma relação íntima entre o local natural e o povo, algo patente nos nomes dados a esse local, que reflete o “sagrado”, a memória biográfica histórica desse local e simultaneamente as experiências culturais e cosmológicas de um povo. Snyder atribui, assim, ao local uma marca “socioecológica” no mapa geográfico do planeta, através do ritual da prática religiosa.

Voltando a John Grim, ao seu artigo “Indigenous Traditions and Deep Ecology”⁸⁵¹, poderemos verificar, na sua reflexão, esta relação entre o espaço natural e a comunidade, marcas da identidade do povo, dos seus ascendentes, responsáveis pelo evocar de narrativas orais culturais, históricas e míticas. Através do exemplo dado pelo povo indígena Temier da Malásia, compreendemos esta conceção de “espaço natural”:

The Temier locate themselves in social relations of kinship both with human and, through dream encounters, with the interactive spirits of their environment. These

⁸⁵⁰ SNYDER, Gary – “Language Goes two Ways”, in COUPE, Laurence – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*, pp. 127-131.

⁸⁵¹ GRIM, John, op. cit., pp. 35-57.

*positions are reiterated each time they address one another, using terms such as “sister’s husband” or “mother of (the dreamer).” In their dream they establish kinship relations with spirits who emerge, identify themselves, and give the gift of song. Receive of dream song from a spirit guide marks the pivotal moment in the development of mediums and healers.*⁸⁵²

A relação que a cultura nativa Temier cria com o ambiente é a relação espiritual que reside no espaço como sendo a sua “casa”, as suas memórias, sendo a natureza, as plantas e os animais também dádivas dos espíritos que transformam a sua vida quotidiana.

O movimento da ecologia profunda, através de um paralelismo com a tradição nativa indígena, pretende estabelecer uma nova visão espiritual e científica como meio de defesa ecológica e humana, focando o dever e a ética ambiental, através do respeito e do amor pelo ecossistema, a biosfera e a humanidade. Como afirma John Grim: *Cosmology is used here to suggest that context in which humans reflect upon their own bodies, the collective social order, and the understanding of how the world works.*⁸⁵³

A defesa da ecologia e da cosmologia passa a ser uma última estância do ser humano por estabelecer novos elos de ação para a era contemporânea e o artista ocidental passa a ter um papel de transformação, como se fosse um “xamã”, mas na comunidade ocidental, tal como argumenta Michael Tucker ou Suzi Gablik⁸⁵⁴. A “figura” do xamã é, portanto, revitalizado na cultura ocidental, por representar a integração do ser humano num sistema cosmológico.

Esta defesa que a nova era anuncia é uma perspetiva que revitaliza o ocidente através de uma procura de arquétipos da vida espiritual, míticos e ecológicos, oferecendo, simultaneamente, um novo paradigma do que poderá ser a Arte, tal como defende Suzi Gablik:

Developing the world view of shaman, in contrast to that of our present society’s achievement-oriented professional, helps one to become a healer in all one’s activities,

⁸⁵² Ibidem, p. 50: “Os Temier localizam-se nas relações humanas sociais de parentesco, quer humanas, ou através de sonhos, quer entre espíritos interativos que os rodeiam. Estas posições repetem-se de cada vez que se dirigem uns aos outros, usando termos como “marido de irmã” ou “mãe do (sonhador)”. Nos seus sonhos estabelecem relações de parentesco com os espíritos que emergem, se identificam e oferecem como dádiva uma canção. Receber num sonho uma canção de um espírito-guia marca o momento fulcral no desenvolvimento dos médiuns e curandeiros.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁵³ Ibidem, p. 52: “A cosmologia é usada aqui para sugerir em que contexto os seres humanos refletem os seus próprios corpos, a ordem social coletiva e a compreensão de como funciona o mundo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁵⁴ TUCKER – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992; e GABLIK, Suzi – *The Reenchantment of Art*. New York: Thames Hudson, 1991.

*harmonizing, and bringing about a balance relationship between inner and outer worlds.*⁸⁵⁵

A necessidade imperativa, na participação da consciência coletiva, torna-se uma área global na arena política-artística, em prol de um novo modelo de sociedade, que deixa para trás o caráter dominador, autoritário e separador por meio do autocontrole, dando lugar a uma nova história de personalidade individual participativa e consciente da coletividade. O artista entrega-se como líder espiritual para que tal mudança seja possível; o espectador age e participa nessa autotransformação através de uma relação física, emocional, intelectual e espiritual. Verificamos esta leitura no já mencionado Michael Tucker, no seu livro *Dream with Open Eyes*⁸⁵⁶, através do qual poderemos lembrar que a sua designação de “espírito xamânico” na arte Ocidental é fundamental para a compreensão desta “ideia”, embora Tucker considere o “espírito xamânico” uma noção mais difusa na arte, não se limitando à visão ecológica e cosmológica, mas abrangendo uma concepção geral do artista ocidental, da música ao cinema e às outras linguagens urbanas.

Esta “ideia” de que o artista participa simultaneamente em dois mundos – na essência e na aparência –, abrindo portas para uma nova era, e também na transformação coletiva através da arte, é desenvolvida em Tucker no capítulo “Rainbow Bridge”⁸⁵⁷, no qual propõe uma nova dimensão cosmológica, social e humana, que reflete a variedade de relações entre a história e a *mythopoesis*⁸⁵⁸, entre a poética e a política no Ocidente, e transmite o espírito xamânico através da harmonia energética do planeta dada pelo espírito de *Brook Medicine Eagle* dos nativos norte-americanos, sendo a concepção energética do planeta possível pela sua distribuição e circulação pelo mundo, do céu para a terra, e até para o “coração”⁸⁵⁹ do ser humano.

Em suma, o artista contemporâneo preocupa-se com a cosmologia, por considerar que faz parte dessa extensão natural e só conseguiremos viver no planeta respeitando-o e “amando-o”. Passa a ser um artista antropólogo na sociedade contemporânea, com uma ação multifacetada, não se limitando a ser um simples artista visual e plástico, mas um

⁸⁵⁵ GABLIK, Suzi – *The Reenchantment of Art*, pp. 74-75: “Desenvolvendo o velho mundo do xamã, em contraste com a nossa atual sociedade orientada para a profissão, ajuda qualquer um a formar uma pessoa que cura em todas as suas atividades, harmonizando e estabelecendo uma relação equilibrada entre os mundos interiores e exteriores.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁵⁶ TUCKER, Michael – *Dreaming with Open Eyes*, The shamanic spirit in twentieth century art and culture. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992. Já mencionado anteriormente.

⁸⁵⁷ *Rainbow bridge* – a ponte de arco-íris que representa metaforicamente uma ponte para outro mundo.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 231. *Mythopoesis* é o termo utilizado, mas existe uma gralha de tipografia, já mencionado atrás, no início da Parte I.

⁸⁵⁹ Ideia concebida através de *Brook Medicine Eagle* (in TUCKER, Michael – *Dreaming with open Eyes*.)

educador, um humanista, um ecológico, um visionário, um esteta, um filósofo, um revolucionário e um crítico. Não se limita a ser um especialista de uma dada área artística, mas move-se em várias linguagens: ele toca, pinta, esculpe, desenha, instala (espaços), projeta (em vídeo), escreve, dramatiza e “fala”.

II. DO XAMÃ À ARTE OCIDENTAL

A antropologia tem influenciado novos modos de reinterpretação na Crítica e na Teoria da Literatura, bem como nas Artes, particularmente quanto a pensamentos que se debruçam sobre a natureza, a Ecologia e o ser humano na contemporaneidade.

A crítica de arte Lucy Lippard é um bom exemplo disso ao citar o antropólogo Émile Durkheim⁸⁶⁰, no seu livro *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*⁸⁶¹, de 1983. Com o intuito de contextualizar o “ritual” nas Artes Ocidentais, Lippard considera Durkheim por ter uma noção religiosa coletiva social semelhante às performances das artes plásticas ocidentais e por assumir que o artista contemporâneo, através da repetição de formas ou de gestos performativos, tem uma “ação” revolucionária que restabelece o “mito” na era pós-moderna. Kirk Varnedoe, no seu texto *Explorations Contemporaines*⁸⁶², de 1984, também apresenta uma leitura comparativa entre as duas culturas, a ocidental e a nativa, argumentando que a Arte Contemporânea procura a noção estrutural de um pensamento “primitivo” por se caracterizar como uma geração de artistas eruditos com uma formação universitária, que cria as suas obras plásticas, partindo de uma leitura e de um conhecimento científico das culturas nativas e tribais e da descoberta da estrutura organizacional social, nativa e tribal, do ritual e do sistema que caracteriza o entendimento mito-cosmológico, o que afirma tendo por base a descoberta das obras de Lévi-Strauss⁸⁶³. Existem outras leituras nas Artes com semelhante percurso, como, por exemplo, a da crítica de arte Suzi Gablik, a qual traz para discussão na Crítica de Arte a possibilidade da existência de novos “moldes” de percepção artística, segundo os quais o processo e a criação ganham contornos de “transformação mágica” e as experiências artísticas geram estados de consciência e de conhecimento muito equivalentes ao que as culturas nativas estabelecem com o grupo da tribo. Encontramos o perpetuar deste pensamento nos

⁸⁶⁰ Emile Durkheim (1896-1912) desenvolve a sua teoria sociológica sobre as sociedades “primitivas”, estudando as formas elementares da religião e o fenómeno do totemismo entre os Australianos, que se tornou fundamental para a antropologia social, bem como as representações coletivas (cf. BERNARDI, B. – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, pp. 191-193).

⁸⁶¹ LIPPARD, Lucy – *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon Books, 1983.

⁸⁶² VARNEDOE, Kirk – “Explorations Contemporaines”, in RUBIN, W. (ed.) – *‘Primitivism’ in 20th Century Art*, Volume II, New York: The Museum of Art Modern Art, 1984, pp. 661-686.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 662.

autores Betty e Theodore Roszak, em *Deep Form in Art and Culture: The re-enchanted sensibility she calls for takes us back to the shamanic roots of art.*⁸⁶⁴

Salientamos que esta leitura antropológica teve igualmente repercussões na literatura, tal como verificámos⁸⁶⁵ anteriormente em relação à reinterpretação do Romantismo, embora saibamos também da existência da continuidade interpretativa deste pensamento contemporâneo pela Literatura⁸⁶⁶, pela Teoria e pela Filosofia através do *ecocriticism*.

Nesta possível leitura, também encontramos a importância do xamã, através da sua “figura” de “líder” e de “visionário”/ “*seer*”, ou mesmo de “*holy*”, mas também a noção “cosmológica xamânica”, que espelha a relação que as culturas nativas têm com a natureza, o que os ocidentais designam, na atualidade, de “*wild*”, ou, particularmente, de “*wildness*”. Assistimos a uma aproximação do Ocidente às culturas nativas que encontra explicação no que Gary Snyder sustenta na sua teoria, ao analisar John Elder: *The cycle of human life only achieve health and wholeness in a community which also include the earth's non human processes and entities.*⁸⁶⁷ Por outras palavras, torna-se imperativo compreender corretamente certos aspetos da arte contemporânea, numa leitura antropológica, nomeadamente, o que se entende por xamã.

⁸⁶⁴ ROSZAK, B. T. – “Deep Form in Art and Culture”, in COUPE, *The Green Studies Reader*, p. 224: “*Deep Form* (forma profunda) na arte e na cultura: A sensibilidade de reencantar que ela apela para nos trazer de volta às raízes xamânicas da arte.” [Tradução da autora da tese]

⁸⁶⁵ Cf. Parte I, Cap. 3.

⁸⁶⁶ Um dos exemplos significativos é a leitura de Carol H. Cantrell à obra de Virginia Woolf, no texto “The Flesh of the World: Virginia Woolf’s Between the Acts”, in COUPE, *The Green Studies Reader*, pp. 275-281.

⁸⁶⁷ ELDER, John – “Culture as Decay”, in COUPE, *The Green Studies Reader*, p. 232: “O ciclo da vida humana somente alcança a saúde e o bem-estar numa comunidade que também inclui os processos e as entidades não-humanas na terra.” [Tradução da autora da tese]

1. O xamã nas sociedades tradicionais

1.1. As interpretações teóricas ocidentais sobre o xamanismo

O xamanismo é um fenómeno complexo que tem fascinado ao longo dos tempos muitos antropólogos, etnólogos e historiadores de Religião, continuando também até aos dias de hoje a ecoar em várias teorias díspares entre si fora do meio antropológico.

A “visão antropológica”⁸⁶⁸ do Ocidente tem variado consoante os tempos culturais e históricos, tem-se modificado conforme o pensamento de cada tempo, ao longo de quinhentos anos. Relativamente ao xamanismo em si, existe uma grande variedade de modos de aplicação e de técnicas xamânicas. Enquanto alguns seguem a vertente tradicional do xamã, outros adaptam-na acompanhando os tempos contemporâneos.

Na perspetiva antropológica da segunda metade do século XX, o papel do xamã depende principalmente dos fatores de organização social do grupo e das circunstâncias históricas e culturais. O xamã é o líder político e religioso dessa comunidade: não só serve a comunidade socialmente, como também estende o seu poder ao controlo do sistema. Sabe movimentar-se e manipular as forças energéticas, tanto do indivíduo quanto da comunidade, propagando a sua esfera de ação à nutrição, à economia e à sociedade. O tratamento para a cura não está destinado apenas para o ser humano, mas também para equilibrar as forças entre a parte “físico-social” e ontológica do grupo, isto é, as forças não-humanas dos vários níveis do “cosmo”⁸⁶⁹. Assim, a organização sociocosmológica é inseparável da ordem causal da doença, por outras palavras, a base de toda a “cadeia operatória” *conceptual*⁸⁷⁰ de que o xamã participa na sua cultura nativa é a doença.

⁸⁶⁸ “A visão antropológica” é um modo de designar a leitura do Ocidente perante a cultura nativa, na medida em que há quinhentos anos não existia “antropologia”. Foi só no século XIX que surgiu como uma disciplina unificadora e científica. No século XX, por influência de autores anglo-saxónicos, passa a ser designada por uma disciplina que engloba a “etnografia” e a “etnologia clássica”: a “antropologia cultural”. Claude Lévi-Strauss denominou-a de “antropologia estrutural”.

⁸⁶⁹ Verificamos mais adiante, segundo a análise que Aristóteles Barcelos Neto faz sobre os índios wauja, que “cosmo” é uma designação do “espaço”, onde vivem as alteridades extra-humanas ou os espíritos. Segundo Bernardo Bernini (*Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, 1988), é particularmente entendido como o universo dos espíritos, numa estratificação hierárquica.

⁸⁷⁰ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, os objetos e personagens de uma coleção amazónica*. Lisboa: Museu Nacional Etnologia, Assírio & Alvim, 2002, p. 16.

Nesta leitura antropológica, só faz sentido a existência do xamã no contexto sociocultural e económico, como argumenta Claude Lévi-Strauss no capítulo “Sorcier et la Magie”⁸⁷¹, escrito em 1958. Lévi-Strauss é o primeiro antropólogo a construir uma teoria sobre o xamanismo segundo um pensamento estruturalista⁸⁷², em que o xamã está inserido numa perspetiva antropológica associada ao “sistema mágico-social”⁸⁷³.

O *consensus*⁸⁷⁴ entre o xamã e a comunidade é fundamental para que ele possa desempenhar o seu papel nessa comunidade, onde é uma figura respeitada e normalmente consultada por seres humanos que necessitam dos seus serviços enquanto pacientes. O *consensus* é, essencialmente, um *consensus social* que *est reconstitué à leur dépens autour d'un autre praticien et d'un autre système*⁸⁷⁵. O paradigma fundamental centra-se na relação entre o indivíduo e o grupo, ou melhor, entre um certo tipo de indivíduo e um certo tipo de exigências de um grupo⁸⁷⁶. O xamã, tal como Lévi-Strauss o entende, oferece ao grupo um “espetáculo”⁸⁷⁷ que é sempre uma repetição, marcada pela cerimónia do ritual, em que há uma colaboração coletiva para a cura xamânica. Assim, a existência de “*consensus* coletivo”⁸⁷⁸ é determinante para a resolução de um problema fulcral, a doença, aquando do estabelecimento da cura social e individual, havendo sempre um carácter social e cultural, individual e coletivo no *consensus*:

*Un équilibre apparaît entre ce qui est vraiment, sur le plan psychique, une offre et une demande; mais à deux conditions: il faut que, par une collaboration entre la tradition collective et l'invention individuelle, s'élabore et se modifie continuellement une structure, c'est-à-dire un système d'oppositions et de corrélations qui intègre tous les éléments d'une situation totale où sorcier, malade et public, représentations et procédures, trouvent chacun sa place.*⁸⁷⁹

⁸⁷¹ LÉVI-STRAUSS, Claude – *Anthropologie Structurale*. Paris: Librairie Plon, 1958, pp. 191-212.

⁸⁷² Derrida analisa a perspetiva de Claude Lévi-Strauss, no seu capítulo “La Structure, Le Sign et le Jeu dans le Discours des Sciences Humaines”, pp. 409-428 (in DERRIDA, Jacques – *L'écriture et la différence*, p. 416), por revelar nas suas teorias a oposição clara entre o natural e o cultural, de modo a explicar os seus métodos científicos que conferem a ordem social e cultural de cada cultura nativa, em signos linguísticos e léxicos.

⁸⁷³ Termo de Lévi-Strauss, in LÉVI-STRAUSS – *Anthropologie Structurale*, 1958, p. 211. Tal como analisa Bonte e Izard, “*la magie pratiquée par le chamane amérindien lors d'accouchements difficiles induirait une transformation organique et psychique par le biais d'une restructuration du matériau mythique et symbolique*”, in BONTE, P.; IZARD, M. – *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: PUF, 1993, p. 431.

⁸⁷⁴ LÉVI-STRAUSS – *Anthropologie Structurale*, 1958, p. 207.

⁸⁷⁵ Idem.

⁸⁷⁶ Idem.

⁸⁷⁷ Idem.

⁸⁷⁸ Idem.

⁸⁷⁹ Ibidem, p. 208.

Esta questão da importância do *consensus* é confirmada pela antropóloga contemporânea Esther Jean Matteson Langdon, no livro *Portals of Power: Shamanism in South América*:

*Depending on factors such as the existence of the other leadership roles as in the community and the present of political or economic control by an external society such as national government, shamanic roles expand and contract to organize the group, maintain native tradition, and serve as major component of ethnic identity.*⁸⁸⁰

A complexidade do xamã, a sua atividade e a relação com a comunidade têm causado um grande fascínio na cultura ocidental, tendo sido fonte e matéria de estudo por parte, não só de antropólogos, como Lévi-Strauss, Harner, M. F. Brown, Langdon, como também de historiadores de Religião, como Mircea Eliade, de psicanalistas, como Freud, Jung, Devereux.

Verificamos que um dos primeiros estudos a abordar esta matéria, tal como apresenta Bonte e Izard no *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*⁸⁸¹, é a obra *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*⁸⁸², de 1951, do historiador de Religião Mircea Eliade.

*Uma primeira definição desse fenómeno complexo, e possivelmente menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase*⁸⁸³, segundo Eliade, que analisou o xamanismo a partir de características particulares da região da Sibéria e da Ásia Central, consideradas pelo próprio *elementos que existem difusos no resto do mundo*⁸⁸⁴, desenvolvidos a partir da ideia de xamã puro.

O xamã, segundo o autor, manipula o sagrado. Embora não seja o único a fazê-lo, é ele o grande mestre do êxtase, que domina os espíritos e os demónios e tem poderes próprios que determinam a especificidade do xamanismo, como, a título de exemplo, o *domínio do fogo*⁸⁸⁵, o *voo mágico*⁸⁸⁶. É um *medicine-man*⁸⁸⁷, a que se atribui a

⁸⁸⁰ LANGDON, Esther Jean Matteson – “Introduction: Shamanism and Anthropology”, in LANGDON, Esther Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, p. 15: “Dependendo de fatores, tais como a existência de outras funções de chefia na comunidade e o atual controlo político ou económico por uma sociedade externa, tal como num governo nacional, as funções xamânicas desenvolvem e ajustam-se para organizar o grupo, manter a tradição nativa e servir como componente maior da identidade ética.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁸¹ BONTE, P.; IZARD, M. – *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, p. 132.

⁸⁸² ELIADE, Mircea – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. S. Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁸⁸⁵ ELIADE, Mircea – *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*, p. 17. Trata-se da capacidade que os xamãs possuem para dominar o calor do próprio corpo.

competência de curar, como os médicos; no entanto, cura não só os “males”⁸⁸⁸ do corpo, como também os da alma. É um grande especialista da alma humana: só ele a vê, só ele conhece a sua forma e o seu destino. O xamã consegue percorrer todos os estados de espírito, nomeadamente, subir aos “céus e descer aos infernos”⁸⁸⁹. É também o mediador das duas realidades em que a comunidade institucionalmente acredita, a extra-humana e a humana, sendo importante a utilização de alucinogénios e do tabaco para atingir estes fins. Tem a sua própria indumentária, que é a sua marca pessoal e que é muito importante em todo o processo e atividade xamânica. Cria a sua própria linguagem, dominando várias áreas, tais como a música (canta, toca), a dança, a poesia, a pintura. Interpreta os sonhos e prevê o futuro.

M. Eliade conseguiu, na sua obra *O xamanismo e as Técnicas Arcaicas de Êxtase*, reunir de um modo exaustivo o estudo e as referências bibliográficas relativas a diversos tipos de xamãs de diferentes culturas, por haver uma aproximação comparativa do “fenômeno xamânico”⁸⁹⁰, a partir da região da Sibéria e da Ásia Central em relação a outras culturas.

Atualmente, este género de reflexão teórica que Mircea encetou na sua obra tem sido discutido por se basear, não no sistema cultural em que o xamã está inserido, mas apenas numa realidade ontológica, em que *o xamã é, ele também, um mago e um medicine-man*⁸⁹¹. É-lhe, por esta razão, atribuída uma leitura religiosa do “sagrado” e do “profano”, sobretudo, por ser considerada uma obra pouco generalista no estudo sobre o xamanismo, uma vez que apresenta uma interpretação comparativa das sociedades siberianas e da Ásia central, com as outras culturas, por possuírem um “sistema espiritual” semelhante. O etnólogo contemporâneo Michel Perrin⁸⁹², tal como podemos verificar na sua citação, refuta este método: *réduit ici le chamanisme à un ensemble de traits hétérogènes, trop précis ou trop vagues, qu’il isole et veut reconnaître dans diverses cultures ou aires culturelles. Pour lui, les relations qui unissent et organisent*

⁸⁸⁶ Idem. Trata-se da capacidade do espírito de voar e sair do seu próprio corpo. Noutros teóricos surge como sendo a viagem. Sendo assim, o voo é o meio através do qual os xamãs vão ao encontro da outra realidade, a do supranatural. Para atingir este fim, os xamãs utilizam os alucinogénios ou a intoxicação do tabaco.

⁸⁸⁷ Ibidem, p. 15.

⁸⁸⁸ Idem.

⁸⁸⁹ Ibidem, p. 17: “*Ascensões celestes ou descensões infernais*”.

⁸⁹⁰ Ibidem, p. 10.

⁸⁹¹ Ibidem, p. 16.

⁸⁹² PERRIN, Michel – *Le Chamanisme*. Paris: PUF, 1995. (Que sais-je?)

*ces traits en système sont secondaires.*⁸⁹³ Na continuidade desta leitura, temos também Piers Vietbsky⁸⁹⁴, que apresenta semelhantes argumentos perante a “ideia de xamã puro”⁸⁹⁵ de Eliade, considerando, na contemporaneidade, ser cada vez mais difícil sustentar este “ideal”⁸⁹⁶, devido à diversidade inerente a cada região social, cultural e ecológica.

Apesar destas críticas da Antropologia atual, a obra de Mircea Eliade, como historiador de religião, teve uma enorme importância na «antropologia moderna», como podemos verificar no *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, de Bonte e Izard, já referido anteriormente, particularmente pelo seu estudo sobre a região da Sibéria e Ásia central continuar a ser credível e relevante por influenciar outros autores⁸⁹⁷ pelo “ideal” de “xamã puro”, nomeadamente, Michael Harner, Jean Clottes e David Lewis-Williams, a título de exemplo. Esta abordagem possibilitou que na antropologia contemporânea surgissem outros métodos de investigação, tais como o “ideal” do “xamanismo nuclear” e os “estados alterados da consciência”. Também não podemos deixar de verificar o impacto no meio académico das Artes e da Literatura, por se tratar da primeira obra a apresentar um estudo comparativo sobre o xamanismo, na medida em que os teóricos e os artistas ocidentais continuaram a demonstrar interesse pela ideia do “xamã puro”, contribuindo para a compreensão do artista como um “visionário” e um “líder”, para além dos seus outros estudos religiosos⁸⁹⁸ ainda terem influência nas artes. Mircea Eliade tornou-se tão significativo no pensamento ocidental quanto os antropólogos Émile Durkheim e Claude Lévi-Strauss.

Devido às leituras anteriores, do século XIX, nomeadamente a do antropólogo Sir Edward Burnett Tylor, o xamanismo era desenvolvido dentro da perspetiva do

⁸⁹³ Ibidem, p. 18: “Reduz aqui o xamanismo a um conjunto de traços heterogéneos, demasiado precisos ou demasiado vagos, que ele isola e quer reconhecer nas diversas culturas ou áreas culturais. Para ele, as relações que unem e organizam estes traços em sistema são secundários.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁸⁹⁴ VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. Köln: Taschen, 2001.

⁸⁹⁵ Ibidem, p. 34.

⁸⁹⁶ Ibidem, p. 35.

⁸⁹⁷ Esta noção de “xamã puro” de Eliade permitiu que outras leituras comparativas do xamanismo atual com as práticas da cultura Pré-Histórica fossem possíveis, inicialmente com Andreas Lommel, Weston La Barre, Joan Halifax e, por fim, com Jean Clottes e David Lewis-Williams (cf. CLOTTE, Jean; LEWIS-WILLIAMS, David – *Les Chamanes de la Préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, 1996).

⁸⁹⁸ Os outros estudos de Eliade são sobre o “sagrado” e o “profano”, o “mito” e o “yoga”, por exemplo.

animismo⁸⁹⁹, sendo o xamã considerado um *herdeiro do poder da magia*⁹⁰⁰, qualificado como um “*ministro religioso*”⁹⁰¹, o que, de certo modo, influenciou alguns dos antropólogos posteriores, tal como Harner, mais particularmente por via de Eliade, o grande difusor do xamã, tido como um líder religioso que tanto era intitulado de mago, de feiticeiro ou de bruxo. No entanto, Harner⁹⁰² estava mais interessado no “xamanismo nuclear”⁹⁰³, que foi analisado em diversas culturas, caracterizado mediante o termo de “estados alterados de consciência”⁹⁰⁴, e não segundo o sistema sociocultural. Foi precisamente nos anos 1960, por causa das experiências desenvolvidas sobre as drogas psicadélicas, realizadas pela Neuropsicologia, por Walsh⁹⁰⁵, a título de exemplo, que apresentou este problema fora do contexto do xamã, noutros estados psicológicos que influenciaram novos métodos de investigação aplicados por Jean Clottes e David Lewis-Williams⁹⁰⁶, que surgiram estudos sobre o xamã nas pinturas rupestres com base nos “estados alterados da consciência”. Já Lommel⁹⁰⁷ levou avante novas comparações entre a cultura nativa e as pinturas rupestres da Pré-História, com base no paralelismo com um sistema agropastoril, que, posteriormente, impulsionou as novas tendências de análise do xamã, com base nos “estados alterados da consciência” para a interpretação das pinturas rupestres.

Na Antropologia, a partir da segunda metade do século XX, efetivamente, têm-se discutido os termos que possam definir o pensamento xamânico de uma nova era. Michel Perrin⁹⁰⁸ e Esther Jean Langdon⁹⁰⁹ consideram que não se deve criar confusão entre os termos xamã, feiticeiro, mago e bruxo, porque têm sido utilizados de uma forma incorreta, pois o xamã é o protetor do seu grupo e tem reconhecimento público, social,

⁸⁹⁹ Sir Edward Burnett Tylor (*Primitive Culture*, 1871) introduz o termo «animismo», por designar a “doutrina da alma” e, por outro lado, desenvolver os princípios da religião, que são baseados pelas crenças em espíritos ou seres espirituais.

⁹⁰⁰ HOEBEL, E. C.; FROST, E. – *Antropologia Cultural e Social*. S. Paulo: Cultrix, 1976, p. 373.

⁹⁰¹ Ibidem, p. 371: “Eles se tornam ministros religiosos”. [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁰² HARNER, Michael J. – *The Way of the Shaman*. New York: The Classic Work in an Updated Edition, Harper One, 1990.

⁹⁰³ VITEBSKY, Piers, op. cit., p. 152.

⁹⁰⁴ HARNER, Michael J., op. cit.

⁹⁰⁵ Walsh caracterizou os “estados de consciência” como a “grande concentração”. Nos seus estudos utiliza a concentração na meditação do yoga de Patañjali, considerado o Yoga Clássico (Cf. MICHAËL – *Les Voies du Yoga*), e na meditação budista. R. N. WALSH – “The Spirit of Shamanism”, apud VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. Köln: Taschen, 2001.

⁹⁰⁶ CLOTES, Jean; LEWIS-WILLIAMS, David – *Les Chamanes de la Préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, 1996.

⁹⁰⁷ LOMMEL, A. – *Shamanism: The Beginning of Art*. New York: Current Anthropology, 1970.

⁹⁰⁸ PERRIN – *Le Chamanisme*.

⁹⁰⁹ LANGDON, E. Jean Matteson – “Introduction: Shamanism and Anthropology”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 1-21.

económico e político, enquanto os outros não. Esta imagem distorcida tinha sido determinada pela influência negativa do pensamento teológico cristão, razão pela qual, durante séculos, a prática do xamã foi vista como uma atividade demoníaca, e do pensamento positivista, que definiu o xamanismo como sendo uma atividade mística, mas de carácter neurótico ou histérico.

A visão contemporânea do xamã separa-se das anteriores perspectivas antropológicas que durante séculos provocaram uma imagem distorcida do xamã na sociedade ocidental, do que é o xamanismo e de qual o papel do xamã nas sociedades nativas:

*Une tendance ethnologique actuelle est de considérer le chamanisme comme un fait social qui concerne la totalité de la société et ses institutions, un fait qui est à la fois religieux, symbolique, économique, politique, esthétique... Bien sûr, le chamane peut être en même temps un gestionnaire des ressources et un thérapeute, un porte-parole des dieux et un stratège politique, un spécialiste des mythes, un observateur fin et psychologue, un manipulateur et un artiste.*⁹¹⁰

Esta conceção atual da Antropologia advém do facto de se considerar o xamanismo mais um sistema do que uma religião, embora haja ainda determinados autores que o consideram como tal: *une sorte de religion, à condition de considérer une religion comme une représentation du monde qui ne peut être séparée des actes découlant de la croyance qu'elle met en place.*⁹¹¹ Todavia, mantém-se a discussão sobre se o xamanismo é ou não uma religião. Arnold Van Gennep já tinha argumentado, em 1903, através da sua tese evolucionista⁹¹², contra a ideia de o xamanismo ser uma religião, questionando a própria denominação “xamanismo”, por a considerar vaga e perigosa: *the most dangerous of these vague words is shamanism. (...) but that would not suffice to constitui a religion (...) it is better to use the word shaman*⁹¹³, tendo

⁹¹⁰ PERRIN, op. cit., pp. 3-4: “Uma tendência etnológica atual é considerar o xamanismo como um facto social que diz respeito à totalidade da sociedade e das suas instituições, um facto que é ao mesmo tempo religioso, simbólico, económico, político, estético... Claro que o xamã pode ser ao mesmo tempo um gestor de recursos e um terapeuta, um porta-voz dos deuses e um estratega político, um especialista dos mitos, um excelente observador e psicólogo, um manipulador e um artista.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹¹¹ Ibidem, p. 21: “Uma espécie de religião, com a condição de considerar uma religião como uma representação do mundo que não pode ser separado dos atos decorrentes da crença que representa.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹¹² A conceção evolucionista, segundo Perrin, considera o xamanismo, tal como o totemismo, um estado de desenvolvimento de religião associada às práticas mágicas «animistas». Trata-se de uma questão histórica pela qual as sociedades têm, inevitavelmente, de passar.

⁹¹³ VAN GENNEP, Arnold (1903), in PERRIN – *Le Chamanisme*, p. 20: “A mais perigosa destas palavras vagas é o xamanismo. (...) Mas isso não seria suficiente para constituir uma religião (...) será melhor usar a palavra xamã.” [Tradução de Maria Consiglieri]. Também se verifica esta leitura num trecho de Van Gennep in NARBY, Jeremy, HUXLEY, Francis (org.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

determinando, assim, que a importância do xamã reside na função de intermediário que desempenha entre as “divindades” e os “vulgares humanos”, qual terapeuta – “*sorte d’homme*”⁹¹⁴, não podendo ser, por isso, comparável ao padre no catolicismo, ou ao pastor no protestantismo, ou ao monge no budismo.

A representação xamânica e a lógica das práticas do xamã dependem essencialmente da sua função e das regras sociais, como também da relação que a comunidade nativa tem com o mundo. *Pour le chamanisme, les représentations sont données par les cosmogonies et les mythes qui contiennent l’origine et les transformations du monde et mettent en place le monde-autre et son panthéon.*⁹¹⁵

A comunidade nativa acredita numa religião que pode ser animista, por exemplo, mas a prática xamânica não depende do sistema religioso a que está associada, mas sim da comunicação com o sobrenatural, ou com o invisível, como referiu Lot-Falck no *Le Chamanisme en Sibérie*⁹¹⁶, em 1973. O xamanismo está difundido por todo o mundo, coexistindo com outras religiões, desde o animismo, o politeísmo, o monoteísmo, tendo como base, na prática social e cultural, a “cadeia operatória conceptual”, em que a origem é a patologia, estendendo-se da agricultura e da caça à guerra e à morte.

⁹¹⁴ PERRIN, op. cit., p. 20.

⁹¹⁵ Ibidem, p. 21: “Para o xamanismo, as representações são dadas pelas cosmogonias e pelos mitos que contêm a origem e as transformações do mundo e põem no lugar o mundo-outro e o seu panteão.”
[Tradução de Maria Consiglieri]

⁹¹⁶ LOT-FALCK – *Le Chamanisme en Sibérie*, apud PERRIN, ibidem., p. 20

1.2. O papel do xamã nas sociedades nativas

Para compreendermos o papel do xamã nas sociedades nativas, é preciso contextualizar o sistema cultural, social, económico e político em que ele está inserido. As sociedades nativas, normalmente, são estruturadas economicamente a partir de um sistema agropastoril, no qual o xamã tem um papel fundamental em prol de um equilíbrio nesse sistema.

O xamanismo tem como base a crença em dois “universos”⁹¹⁷: a humana e a extra-humana. Assim, o xamã cria sempre uma relação *bipolar* ou *dualista*⁹¹⁸ com os dois mundos, estabelecendo comunicação entre “este mundo”/“*this world*”⁹¹⁹, ou quotidiano, ou profano⁹²⁰, e o “outro mundo”/“*other world*”⁹²¹, ou invisível⁹²², ou sobrenatural, ou extra-humano, entre outras denominações. O xamã é, portanto, o mediador entre estes dois mundos e possui capacidades e poderes para obter o equilíbrio das “forças energéticas”, tanto humanas, como extra-humanas, naturais ou cósmicas. Aristóteles Barcelos Neto argumenta que *O xamanismo é exactamente o processo de conhecimento abduativo que revela a origem e o pensamento de tais intencionalidades sobrenaturais*⁹²³. Como já referi anteriormente, o xamã é respeitado por toda a comunidade, tendo reconhecimento público pelas suas capacidades pessoais, pelos seus conhecimentos sobre doença ou patologias e sobre botânica, mais exatamente das plantas com propriedades curativas.

O termo “xamã” vem de *çaman*, palavra da língua tungue, etnia mongol, que chegou até ao Ocidente através dos russos, via siberiano oriental, no século XVIII, como apresentado no *Dictionnaire de l'ethnologie et l'antropologie*⁹²⁴ de Bonte e Izard, de 1993. O termo foi introduzido nos dicionários do século XIX como *shamane* no

⁹¹⁷ PERRIN, M. – “The body of the Guajiro Shaman. Symptons or symbols?”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 103-125.

⁹¹⁸ PERRIN - *Le Chamanism*, p. 6.

⁹¹⁹ PERRIN, M. – “The body of the Guajiro Shaman. Symptons or symbols?”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, p. 104.

⁹²⁰ Profano e sagrado são de Eliade, no entanto “sagrado” já não se usa neste contexto.

⁹²¹ PERRIN, M. – “The body of the Guajiro Shaman. Symptons or symbols?”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, p. 104.

⁹²² PERRIN, *Le Chamanism*, p. 6.

⁹²³ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os índios Wauja, objetos e personagens de uma coleção amazónica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004, p. 33.

⁹²⁴ BONTE, P., IZARD, M. – *Dictionnaire de l'ethnologie et l'antropologie*. Paris: PUF, 1993.

*Complètement du Dictionnaire de l'Académie française*⁹²⁵ de 1842. *Ça* quer dizer “conhecer”, *çaman* significa “aquele que sabe”, mas esta etimologia é, atualmente, contestada, pois este termo varia de cultura para cultura. Existem certos povos que o desconhecem, tais como os tapirapé⁹²⁶ do Brasil, para ao quais o correspondente é *pagé*.

No entanto, como argumenta Langdon⁹²⁷, o xamã é *one who see* (aquele que vê) ou *the seer*. Contudo, as suas denominações variam nas diversas culturas, podendo os xamãs transformar-se em *jaguar*⁹²⁸, no Brasil, e são *one who drinks* (aquele que bebe). De qualquer modo, o xamã estabelece a comunicação entre “este mundo” e o “outro mundo” através de substâncias alucinogênicas, ou não, como o tabaco ou a música.

O invisível é o “outro mundo” em que as sociedades nativas acreditam, que é composto por vários níveis de espaço do “cosmo”⁹²⁹, sendo, por isso, o xamanismo também designado de “cosmologia xamânica”⁹³⁰, ou “cosmologia”. A sua especificidade depende do sistema de cada cultura em que está inserido, que se pode definir numa estrutura simples ou múltipla e complexa. Por exemplo, na cultura nativa wauja, no Brasil, o espaço do “cosmo” *waurá* está dividido em diversas partes, consoante os vários níveis correspondentes, delineado por Aristóteles Barcelos Neto⁹³¹. Para melhor compreensão apresentamos o seu quadro:

⁹²⁵ PERRIN, – *Le Chamanisme*, p. 11.

⁹²⁶ WAGLEY, Charles – *Xamanismo Tapiré*. Antropologia, n.º 3. Rio de Janeiro: Nova Série, Columbia University, Museu Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1943.

⁹²⁷ LANGDON, Esther Jean Matteson – “Introduction: Shamanism and Anthropology”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 1-21.

⁹²⁸ VITEBSKY, op. cit., p. 46: o xamã transforma-se em “jaguar”.

⁹²⁹ Ibidem, p. 15: “Talvez o espaço se possa entender como uma metáfora para a diversidade do reino de espíritos”, in VITEBSKY – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. Köln: Taschen, 2001.

⁹³⁰ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os índios Wauja, objetos e personagens de uma coleção amazônica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.

⁹³¹ BARCELOS NETO, Aristóteles – *A Arte dos sonhos, uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Assírio & Alvim, 2002.

ESPAÇOS DO COSMO WAURÁ⁹³²

“Nada”

SEGUNDO CÉU OU ÚLTIMO CÉU

“CHÃO” O CÉU

PRIMEIRO CÉU OU CÉU VISÍVEL

Rio celeste

MUNDO TERRESTRE: aldeia, floresta, margens de rios e lagoas, árvores e montanhas

MUNDO INTRATERRENO

MUNDO SUBAQUÁTICO:

região logo abaixo da superfície

MUNDO SUBAQUÁTICO:

região intermediária

“Nada”

MUNDO SUBAQUÁTICO:

fundo absoluto

“chão” do fundo

“Nada”

Nesta cultura, cada mundo é representado por “elementos conceituais”⁹³³, estando cada um deles imbuído de uma riquíssima narrativa mítica e dos seus respetivos

⁹³²BARCELOS NETO, Aristóteles, op. cit., p. 130.

⁹³³BARCELOS NETO, A. – *A Arte dos Sonhos*, p. 113.

processos de transformação, em que o xamã usa um conjunto específico de roupa nos rituais com fins precisos. Nos espaços, habitam outros seres, seres extra-humanos “invisíveis” e visíveis (estes últimos são os animais propriamente ditos), como nos é descrito pelo antropólogo. A complexidade do cosmo é tal, que só o poderemos explicar mediante alguns detalhes. Por exemplo, a ontologia wauja tem três macrocategorias: os humanos ou a aparência humana; os animais, as plantas e os artefactos (seres *mona*) e os monstros (seres *kumã*, que se subdividem em *apapaatai*) Os termos *mona* e *kumã* *actuum como modificadores linguísticos da natureza das coisas e seres do mundo*⁹³⁴, o que significa que cada coisa tem um “duplo” coexistente de natureza monstruosa e que cada ser extra-humano se pode multiplicar e transitar nas diversas partes do cosmo, embora cada ser corresponda e viva num determinado nível.

O xamã tem o papel de poder comunicar com o “outro mundo”. Essa possibilidade apresenta-se consoante a região a que pertence, razão pela qual em determinados sítios, particularmente nas Américas e na Ásia, utiliza meios próprios para esse fim. Assim, pode tomar substâncias alucinogénias vulgares – como *datura* ou *peyote*⁹³⁵, que são mais utilizadas na América do Sul –, consideradas formas do poder invisível. Em Siona, na tribo de índios da Amazónia, Brasil, quando o xamã bebe *yagé*, considera que essa substância “cresce” dentro dele, sendo chamada de *dau*⁹³⁶, e lhe dá poder e conhecimento. É através desse poder que o xamã consegue ter acesso ao outro mundo, comunicar e estabelecer o equilíbrio entre os dois mundos, o terreno e o extraterreno. É através da viagem ou do sonho que se estabelece tal comunicação e que o xamã consegue decifrar os diversos sinais que o ajudam na sua prática: na caça, na horticultura, na doença, na morte, na guerra, ou na previsão do futuro, na interpretação dos sonhos, e também na transmutação em animais.

O “sonho acordado”⁹³⁷, ou “visões”, ou êxtase, possibilita a comunicação e estar em dois mundos em simultâneo, “*this world*” e “*other world*”, como designa Michel Perrin⁹³⁸, que corresponde a dois níveis de percepção da “realidade” separada em dois universos⁹³⁹. Significa isto que o xamã tem o controlo sobre os dois níveis, em que negocia de “igual

⁹³⁴ Ibidem, p. 133.

⁹³⁵ VITEBSKY, op. cit., p. 46.

⁹³⁶ LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*.

⁹³⁷ O “sonho acordado”, de Eliade, já explicado atrás (Cf. Introdução, Parte I).

⁹³⁸ PERRIN, Michel – “The body of the Guajiro Shaman. Symptom or symbols?”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, idem, p. 104.

⁹³⁹ Ibidem, p. 105.

para igual”⁹⁴⁰ com os espíritos, com intuito de estabelecer ação terapêutica: cura do corpo – “*l’âme du malade*”⁹⁴¹ – e outros infortúnios. É através do processo, em que o espírito do xamã sai do corpo, fazendo a viagem, que se estabelece a comunicação com o outro mundo, o extra-humano ou não-humano, por isso, o xamã é tido como “*apenas aquele que vê*”⁹⁴². Este processo de comunicação é qualificado de êxtase, por ser considerado um “transe ativo”⁹⁴³, ou uma “visão ativa”⁹⁴⁴ em relação ao mundo sobrenatural, a qual inicia através do transe e do controlo. Há que salientar que Pablo G. Wright ⁹⁴⁵ distingue a “visão” dos “sonhos”. A “visão” ocorre quando o indivíduo está acordado, por isso, Michael Tucker, designa este fenómeno de “*dreaming with open eyes*”⁹⁴⁶, que, segundo uma leitura aproximada de Eliade, também se pode chamar de “sonho acordado”⁹⁴⁷. Já o “sonho” só ocorre quando se está a dormir. Aristóteles Barcelos Neto⁹⁴⁸ também diferencia os dois, na cultura wauja, considerando que o transe é intencional e provocado pelo tabaco; o sonho uma experiência de comunicação, mas espontânea. Para trabalhar a dimensão terapêutica, o xamã evidencia os seus poderes e o conhecimento sobrenatural, através da manifestação corporal, a que Michel Perrin chama de “*language of body*”⁹⁴⁹.

Contudo, na sociedade ocidental, o “sonho acordado” era tido como um delírio de um neurótico ou psicótico, pelo facto de o estudo sobre o xamã não contemplar o seu contexto económico, político, social e cultural, mas apenas as suas manifestações corporais e físicas, em que “*language of body*”⁹⁵⁰ era tida como uma modelo de histeria ou de neurose.

Há que notar que o xamanismo, tal como a própria figura do xamã, são problemáticos na nossa sociedade, por no mundo intelectual se ter dado primazia ao raciocínio positivista, herdado do século XIX. Todas estas questões levantaram muitas dúvidas, no campo da Psicanálise, especialmente em Freud, que, no capítulo *Animism*,

⁹⁴⁰ HELL, Bertrand – *Possession et Chamanisme, Les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion, 1999, p. 34.

⁹⁴¹ Idem.

⁹⁴² LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*.

⁹⁴³ PERRIN – *Le Chamanisme*, p. 47.

⁹⁴⁴ HELL, Bertrand, op. cit., p. 34.

⁹⁴⁵ WRIGHT, P. G. – “Dream, Shamanism and Power among of formose province”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 149-172.

⁹⁴⁶ TUCKER, Michael – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992.

⁹⁴⁷ ELIADE – *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Perspectivas do Homem), p. 86.

⁹⁴⁸ BARCELOS NETO, A. – *A Arte dos Sonhos*, p. 250.

⁹⁴⁹ PERRIN, Michel – “The body of the Guajiro Shaman. Symptoms or symbols?”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, p. 104.

⁹⁵⁰ Idem.

*Magic and Omnipotence of Thought*⁹⁵¹, descreve o homem “primitivo” como indivíduo com neuroses obsessivas e histeria, pelas suas superstições e pelos ataques que ocorrem nos “delírios” das suas imaginações, afirmando: *The primary acts of these neurotics are of entirely magical character.*⁹⁵² Aliás, Freud determina mesmo o que é o neurótico e o histérico:

*Neurotics live in a world apart, where, as I have said elsewhere, only “neurotic currency” is legal tender; that is to say, they are only affected by what is thought with intensity and pictured with emotion, whereas agreement with external reality is a matter of no importance. What hysterics repeat in their attacks and fix by means of their symptoms are experiences which have occurred in that form only in their imagination – though it is true that in the last resort those imagined experiences go back to actual events or are based upon them.*⁹⁵³

Freud também considera a origem da crença em espíritos e demónios, que é a base do animismo, uma obsessão neurótica, *the protective formulas of obsessional neuroses, too, have their counterpart in the formulas of magic.*⁹⁵⁴ O xamã continuou a ser considerado um obsessivo ou um neurótico por Jung⁹⁵⁵ por alguns antropólogos, nomeadamente, por Devereux⁹⁵⁶.

George Devereux descreve as práticas xamânicas dos *mohave* norte-americanos e dos *sedang moi* indochineses a partir da relação entre as sociedades “primitivas” e o histerismo, *ces constatations nous obligent à considérer le chaman comme un être gravement névrosé ou même comme un psychotique en état de rémission temporaire.*⁹⁵⁷ Aliás, Devereux é considerado, pela sua análise, um seguidor da atitude freudiana levada ao extremo. Em 1956, o autor afirma *shamanism is often also culture dystonic. This is a*

⁹⁵¹ FREUD, Sigmund – *Totem and Taboo*. New York: W. W. Norton & Company, 1950.

⁹⁵² Ibidem, p. 87.

⁹⁵³ Ibidem, p. 86: “Os neuróticos vivem num mundo à parte, onde, como já disse noutra lugar, somente “neurotic currency” é tida legalmente, ou seja, são apenas afetados pelo que é pensado com intensidade e figurado com emoção, enquanto a concordância com a realidade externa não tem importância. O que os histéricos repetem durante os seus ataques e fixam por mero dos seus sintomas são experiências que ocorrem naquela forma só na sua imaginação – o pensamento é verdadeiro na medida em que aquelas experiências imaginadas recuam a acontecimentos verdadeiros ou baseiam-se neles.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁵⁴ Ibidem, p. 87: “As fórmulas protetoras das neuroses obsessivas também têm a sua contraparte nas fórmulas da magia.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁵⁵ Jung argumenta que: *El primitivo fenómeno de la obsesión no ha desaparecido; es el mismo de siempre*, in JUNG, Carl G. – “Acercamiento al inconsciente”, in JUNG, Carl G. (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974, p. 47; JUNG, C. G. – *Métamorphoses de l’âme et ses symboles. Analyse des prodromes d’une schizophrénie*. Paris: Le Livre de Poche, 2009. (Collection Rérérences Psychologie).

⁹⁵⁶ DEVEUREUX – “The Shaman is Mentally Deranged” (1956), in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001, pp 119-120.

⁹⁵⁷ HELL, Bertrand – *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, p. 57: “Estas constatações obrigam-nos a considerar o xamã como um ser gravemente nevrótico ou mesmo como um psicótico em estado de remissão temporária”. [Tradução de Maria Consiglieri]

*point which is amply documented but often systematically overlooked. Thus, the shaman is quite often what we called elsewhere a “trouble unit” in society. Mohave say that shamans are both crazy and cowardly.*⁹⁵⁸

Esta discussão sobre a estrutura psicológica do xamã continuou durante algum tempo por parte de certos eruditos antropólogos, como refere Langdon:

*Various scholars have argued that shamans have universally psychotic personalities, citing the characteristics of hysteria, trance, and transvestism as symptoms of psychoses. (Devereux 1970; Nadel 1946; Silverman 1967; Wallece 1966, 145-63). They also draw upon the “psychotic episode” that marks the initial calling and training of shamans in various cultures. Others, particularly those influenced by culture and personality school, have argued the reverse, that shamanic personalities are moulded by cultures and present features distinct from psychotics in that they control their periods of hysteria and trance while psychotics do not (Kennedy, 1973; Noll 1983; Shweder 1979).*⁹⁵⁹

Nos anos 1960, surge um interesse pelo caráter psicológico do xamanismo, exterior à questão da crença nos espíritos e do contexto sociocultural, centrado no estudo dos potenciais humanos psicobiológicos, que podem alcançar estados designados de “estados alterados de consciência”⁹⁶⁰, não estando estes relacionados com qualquer cultura, quer seja ela tribal, nativa ou ocidental, sendo possível analisar o ser humano através da neurofisiologia e do sistema nervoso, em condições laboratoriais⁹⁶¹, recriando o ambiente necessário desde os ritmos do tambor às ondas cerebrais e da química aos componentes semelhantes às substâncias que são utilizadas pelos xamãs. Assim, foi desenvolvido um estudo, com base na Neuropsicologia, sobre os “estados alterados da consciência” na arte rupestre da Pré-História por Jean Clottes e David Lewis-

⁹⁵⁸ DEVENEUX, op. cit., p. 120: “O xamanismo é muitas vezes também uma cultura distónica. Este é um ponto que está amplamente documentado mas muitas vezes sistematicamente negligenciado. Assim, o xamã é muitas vezes o que nós chamamos uma “unidade de perturbação na sociedade. O povo *Mohave* diz que os xamãs são tanto doidos como cobardes.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁵⁹ LANGDON, Esther Jean Matteson – “Introduction: Shamanism and Anthropology”, in LANGDON, Esther Jean M., BAER, Gerhard (ed.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 5-6: “Vários académicos têm argumentando que os xamãs têm personalidades universalmente psicóticas, mencionando as características de histeria, transe e trasvestismo como sintomas de psicose. (...) Eles também recorrem ao “episódio psicótico” que marca a chamada inicial e o treino dos xamãs nas várias culturas. Outros, particularmente os influenciados pela cultura e personalidade escolar, têm afirmado o inverso, que as personalidades xamânicas são moldadas pelas culturas e apresentam particularidades distintas dos psicóticos por estes controlarem os seus períodos de histeria e transe enquanto os psicóticos não.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁶⁰ HARNER, Michael J. – *The Way of the Shaman*; e VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*.

⁹⁶¹ Por exemplo, Walsh caracterizou os “estados de consciência” como a “grande concentração”, já citado atrás, R. N. WALSH (“The Spirite of Shamanism”, 1990) *apud* VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*, pp. 146-148. Também o antropólogo Aldous Huxley fez experiências com a mescalina, na década de 1950, in VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*, pp.150-151.

Williams⁹⁶². Todavia, antes destas leituras comparativas, já outras interpretações haviam suscitado esta possibilidade.

Lommel, no seu livro *Shamanism: The Beginning of Art*⁹⁶³, compara as culturas e as sociedades relativamente separadas e longínquas, tanto no espaço como no tempo, desenvolvendo o seu estudo sobre a cultura da pré-história do sul de França, a partir das pinturas rupestres, e dos aborígenes australianos da atualidade, baseando-se também nas condições sociais, na caça e na ecologia. A sua interpretação foi alvo de algumas críticas por pegar na cultura de um povo europeu de há milhares de anos, quarenta mil anos, cujas condições sociais e ecológicas eram muito diferentes das atuais, como afirma Piers Vitebsky⁹⁶⁴, para estabelecer tal comparação.

Jean Clottes e David Lewis-Williams⁹⁶⁵ desenvolveram a comparação de ordem neurológica e do sistema nervoso entre o xamanismo da pré-história, considerando as pinturas rupestres do sul de França, Espanha e Portugal, e o da atualidade, considerando os *san* do Sul de África, em Drakensberg. Deste modo, interessam-se particularmente pelo “estado alterado de consciência”, defendendo a existência de três estados que o xamã percorre durante o transe. Assim, o xamã utiliza a gruta como espaço de eleição, pelo seu isolamento e por ser propício à «*recherche des visions*»⁹⁶⁶:

*Dans le premier stade de la transe, plus léger, l'on «voir» des formes géométriques telles que des points, des zigzags, des grilles, des ensembles de ligne ou de courbes parallèles et des méandres. Ces formes ont des couleurs vives, elles scintillent, bougent, s'élargissent, se contractent et se mêlent. Les yeux ouverts, on les voit sous un aspect lumineux et on les projette sur des surfaces, celles des murs et des plafonds par exemple. Des sociétés chamaniques attribuent une signification précise à certaines et à d'autres.*⁹⁶⁷

(...)

Dans le deuxième stade, les sujets s'efforcent de rationaliser leurs perceptions géométriques. Ils les transforment, dans leurs illusions, en objets chargés d'une

⁹⁶² CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David – *Les Chamanes de la PréHistoire, transe et magie dans les grottes ornées*. Estes autores seguem o pensamento de Lommel, como também outros teóricos que dão continuidade a uma «expressão de caráter universal», nomeadamente, Mircea Eliade, entre outros (cf. CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David – *Les Chamanes de la PréHistoire, transe et magie dans les grottes ornées*, p. 78).

⁹⁶³ LOMMEL, A. – *Shamanism: The Beginning of Art*.

⁹⁶⁴ VITEBSKY, Piers – *O xamã: viagens da alma. Transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*.

⁹⁶⁵ CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David – *Les Chamanes de la Préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁶⁷ *Idem*: “No primeiro estado do transe, mais ligeiro, “veem” formas geométricas tais como pontos, zigzagues, grades, conjuntos de linhas ou de curvas paralelas e meandros. Estas formas têm cores vivas, cintilam, movem-se, alargam-se contraem-se e misturam-se. Com os olhos abertos, veem-nas com um aspeto luminoso que se projetam sobre as superfícies. Os muros e tetos, por exemplo. As sociedades xamânicas atribuem um significado preciso tanto a umas quanto a outras.” [Tradução de Maria Consiglieri].

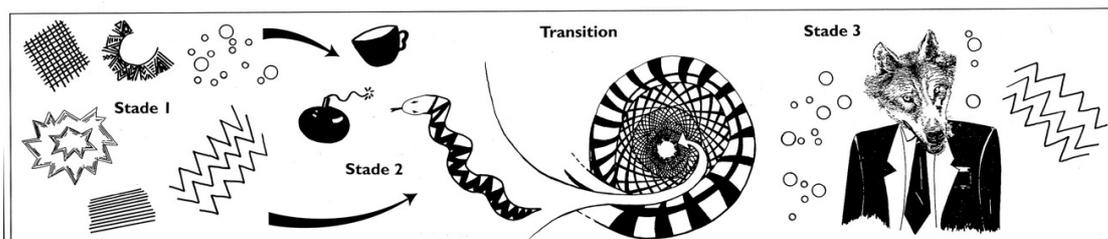
signification religieuse ou émotionnelle, parfois facteurs de l'état d'esprit du participant.⁹⁶⁸

(...)

On atteint le troisième stade par le biais d'un tourbillon ou d'un tunnel. Le sujet se sent attiré par le tourbillon, au bout duquel il voit une vive lumière. (...) Dans le stade 3, on sent que l'on peut voler et se transformer en oiseau ou autre animal.

(...)

Dans l'art rupestre du sud de l'Afrique, l'acuité des expériences de ce genre est rendue dans les images de chamanes transformés non en renards mais en antilopes. Ils possèdent des têtes et des sabots d'antilopes sur les corps humains.⁹⁶⁹



970

No entanto, Piers Vitebsky⁹⁷¹ considera esta perspectiva ainda menos credível pela dificuldade de comprovação e por ser paralela ao contexto sociocultural:

As ideias que rodeiam os xamãs são tão subtis e complexas que obrigam aos maiores esforços para a descoberta por parte de antropologistas que estudam os povos que vivem na actualidade. É possível que os caçadores paleolíticos tivessem xamãs nas suas comunidades, mas a teoria não é comprovável. Parece fora de dúvidas que até ao desenvolvimento da agricultura todas as sociedades humanas se apoiassem na caça, e na história recente o xamanismo tem revelado uma ligação particularmente forte com a caça, como modo de vida. Todavia, não se trata de uma ligação simples e exclusiva.⁹⁷²

Todavia, não podemos deixar de constatar a argumentação de Jean Clottes e David Lewis-Williams perante as críticas apresentadas às suas leituras, na sua nova edição: *Los Chamanes de la prehistoria*⁹⁷³, em defesa de uma leitura inovadora nas pinturas rupestres segundo o método neuropsicológico desenvolvido a partir dos “estados alterados da consciência” e também pelos seus novos estudos científicos da interpretação

⁹⁶⁸ Idem: “No estado, os sujeitos esforçam-se por racionalizar as suas perceções geométricas. Transformam-nas nas suas ilusões; em objetos carregados de um significado religioso ou emocional, por vezes fatores do estado de espírito do participante. (...)” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁶⁹ Ibidem, p. 17: “Atinge-se o terceiro estado por meio de um turbilhão ou de um túnel. O sujeito sente-se atraído pelo turbilhão, em que vê, no fim, uma luz muito viva. (...) Neste estado sente-se que pode voar e transformar-se em ave ou outro animal. (...) Na arte rupestre da África do Sul, a acuidade das experiências deste género é dada pelas imagens dos xamanes transformados não em raposas mas em antilopes. Possuem as cabeças e as patas dos antilopes nos corpos humanos.” [Tradução de Maria Consiglieri].

⁹⁷⁰ Cf. CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David – *Los Chamanes de la Prehistoria, transe et magie dans les grottes ornées*, p. 14.

⁹⁷¹ VITEBSKY, op. cit.

⁹⁷² Ibidem, p. 29.

⁹⁷³ CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David – *Los Chamanes de la Prehistoria*. Barcelona: Ariel Prehistoria, 2007.

dos motivos visuais, geralmente classificados como «signos»⁹⁷⁴, terem como base autores que incutem à descoberta de significados eruditos: «el marco conceptual del arte de las cuevas»⁹⁷⁵.

Atualmente, o interesse da investigação pelo caráter psicológico do xamã continua a existir também por parte da Psiquiatria, a qual quer compreender os processos da doença, ou da patologia, para que se possa aplicar um mesmo método de terapia na cura do paciente no Ocidente, como é o caso de Donald Sandner, psiquiatra norte-americano, que desenvolveu o estudo psicológico da doença e o seu processo de cura sobre os *navajos*, no livro *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos rituais, magia e medicina*⁹⁷⁶.

Contudo, para Langdon, mais importante do que o caráter, a personalidade e o estado psicológico do xamã, é o papel positivo que o xamã desempenha na sua comunidade, porque *that is culturally constructed and whithout stigma*⁹⁷⁷.

⁹⁷⁴ Ibidem, p. 87.

⁹⁷⁵ Ibidem, p. 138. Verificamos que as suas análises seguem outros caminhos de investigação desde Panosfsky, até mesmo na etnologia apresentam argumentos a partir da leitura de Michel Perrin e Vitebsky, como também alguns seguidores de Eliade, por exemplo, Vazeilles (cf. CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David – *Los Chamanes de la prehistoria*, pp. 138-149).

⁹⁷⁶ SANDNER, Donald – *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos rituais, magia e medicina*. S. Paulo: Summus Editorial, 1990.

⁹⁷⁷ LANGDON, “Introduction: Shamanism and Anthropology”, in LANGDON, Esther Jean M., BAER, Gerhard (edited by) – *Portals of Power: Shamanism in South*, p. 6: “(...) que é culturalmente construído e sem estigma.” [Tradução de Maria Consiglieri]

1.2.1 A procura dos seus poderes e a eleição do xamã

Os poderes do xamã são vários, nomeadamente, todos aqueles que permitem a sua função terapêutica, de proteção e prevenção. No entanto, a procura pelos seus poderes está dependente da aceitação da sua capacidade física, emocional e intelectual, quer pelo próprio, quer por parte de um xamã ancião ou da comunidade que o elege.

O xamã adquire conhecimento das diversas patologias, somáticas ou psicossomáticas, assim como das plantas medicinais e das respetivas propriedades curativas. Para além desta função, o xamã tem outras, que são dirigidas ao outro mundo, utilizando outros poderes, aplicando, à agricultura, à caça, a guerras invisíveis e reais e aos mortos, os seus conhecimentos e utilizando a função de “psicopompo”⁹⁷⁸. A interpretação de sonhos e a adivinhação são também outras práticas de domínio do xamã.

Como afirma Kracke⁹⁷⁹: *what is central to shamanism is not the shaman as a specific role, but the quality of power that the shaman has.*⁹⁸⁰ A importância que o xamã tem nas sociedades nativas está intimamente relacionada com as suas capacidades e poderes que, sendo inatos, vai desenvolvendo ao longo da sua vida. Conforme o grau de poderes que o xamã possua e as suas especificidades, ele será classificado numa variedade de possíveis xamãs.

Por norma, os xamãs são eleitos hereditariamente ou por eleição espontânea; acidentalmente, ou escolhidos pelos outros membros da comunidade, sendo que os primeiros possuem capacidades xamânicas mais acentuadas, enquanto os dois últimos têm menos potencialidades xamânicas.

O que leva um membro da comunidade a tornar-se xamã depende dos fatores mencionados anteriormente: no primeiro caso, o da hereditariedade, o indivíduo, que poderá ser do sexo masculino ou feminino, tem uma sensibilidade muito apurada conseguindo atingir estados nervosos muito semelhantes aos dos epiléticos ou dos histéricos ou, por vezes, a algo a que se assemelha a uma doença quase fatal. Quando o

⁹⁷⁸ A função de psicopompo é de guiar as almas dos mortos para o outro mundo, o invisível. É apresentado nos xamãs do Norte de Ásia, nos povos *altaicos, goldes, yaraks*, por isso M. Eliade o estuda (ELIADE, *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, p. 231), assim como Perrin (PERRIN – *Le Chamanisme*, p. 77).

⁹⁷⁹ KRACKE *apud* LANGDON, Esther Jean M.; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South*, p. 14.

⁹⁸⁰ LANGDON, “Introduction: Shamanism and Anthropology”, in LANGDON, BAER, (ed.) – *Portals of Power: Shamanism in South*, p.14. “O que é central no xamanismo não é o xamã com uma função específica, mas a qualidade do poder que o xamã possui.” [Tradução de Maria Consiglieri].

xamã mais velho observa um jovem com estas potencialidades, admite-o em provas iniciáticas⁹⁸¹. Ele não é um doente com problemas de natureza neurológica ou psiquiátrica, o que o torna diferente dos epiléticos ou dos esquizofrênicos, principalmente porque o xamã se cura a si mesmo, enquanto os outros não. Estes xamãs são aceites e respeitados por toda a comunidade, tal como argumenta Perrin quando se debruça sobre esta questão⁹⁸².

Voltando à “escolha” do xamã, no segundo caso, ela é “acidental”, podendo incidir sobre um jovem que, após ter sofrido um acidente traumático que o tenha deixado à beira da morte, tenha recuperado totalmente.

O último caso, que é considerado como um outro tipo de escolha, é aquele em que o xamã da comunidade escolhe o seu potencial sucessor, introduzindo-o nas provas iniciáticas, mas de modo intencional.

Segundo a tradição nativa, todos os xamãs têm de morrer e renascer, para criar uma “nova pele”⁹⁸³, como foi verificado por Eliade, através dos *yamanas*. Esta mudança de personalidade é apresentada como sendo a cura psicológica e física do indivíduo. Tal como defende Perrin, há um estado “*modifié de conscience*”⁹⁸⁴. Verificamos, por exemplo, na Sibéria, Ásia Central ou na América do Sul, que só se pode ser xamã a partir de uma certa idade, que corresponde à maturidade sexual⁹⁸⁵, o que acontece, normalmente, por volta dos trinta anos, pois o xamã tem de ter maturidade para poder exercer a sua prática. Os xamãs têm uma forte capacidade de autocontrolo, inteligência, vitalidade, uma grande força de carácter e uma energia inesgotável que atingem através de um treino intensivo, através do controlo do sistema nervoso, aperfeiçoando as suas qualidades intelectuais e fortalecendo o corpo, tornando-o maleável e com uma flexibilidade geralmente acima da média, o que é perçecionada pelo antropólogo Pablo Wright⁹⁸⁶, na cultura do povo *toba*, na Argentina:

The beings who appear in mythical accounts demonstrate their superhuman capacities, such as changing their morphology at will – an action that makes their deserved the

⁹⁸¹ Normalmente, estas provas eram passadas para os seus discípulos, requerendo um enorme sigilo.

⁹⁸² PERRIN, *Le Chamanisme*, pp. 12-13.

⁹⁸³ ELIADE, op. cit., p. 71. Eliade refuta as posições que tomam os xamãs como sendo doentes (neurótico ou histerico), argumentado que os xamãs possuem a capacidade de se curarem, os outros não.

⁹⁸⁴ PERRIN, *Le Chamanisme*, p. 48. A expressão “*modifié de conscience*” é uma definição mais atualizada da expressão “nova pele”, designada por Eliade, que tem um sentido mais metafórico e simbólico.

⁹⁸⁵ Esta leitura é apresentada em vários autores, nomeadamente, Eliade, Vitebsky, A. Barcelos Neto, entre outros.

⁹⁸⁶ WRIGHT, P. G. – “Dream, Shamanism and Power among of formose province”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 149-172.

*name of “transformer” – or having the capacity to control their dream at will. Both are proof of the power they possess.*⁹⁸⁷

Salientamos esta leitura em alguns autores⁹⁸⁸, por considerarem que os xamãs têm capacidades específicas para a sua prática. Peg Weiss descreve-as: *a keen intelligence, strong character, self-confidence, great powers of imagination, acute vision, and flexible limbs.*⁹⁸⁹ Tais faculdades proporcionam-lhes a experiência extática⁹⁹⁰, com um conteúdo teórico-psicopatológico, que lhes dá o conhecimento sobre o mecanismo (ou melhor, a teoria e a prática) da doença ou da patologia.

Os indivíduos⁹⁹¹, para poderem ser xamãs, têm de compreender o processo da doença, através da sua própria “cura”: os xamãs curam-se a si próprios, através da prática da iniciação, sendo introduzidos por um xamã mais velho, para, depois, dedicarem a sua vida aos outros⁹⁹².

Salientamos nesta leitura antropológica que o xamã é respeitado pela comunidade da cultura nativa, pelas suas capacidades e pela sua função sociocultural, o que permite refutar as posições anteriores, num contexto ocidental positivista, que o consideravam como um “doente”, como um neurótico ou um histérico, como o fizeram Freud ou Devereux. Entende-se atualmente que as funções do xamã são de uma enorme complexidade e exigência para um indivíduo, razão pela qual, enquanto jovem, tem de aprender com o ancião para atingir o conhecimento empírico cosmológico xamânico⁹⁹³. Lévi-Strauss sugere precisamente o contrário de Freud ou de Devereux: que o xamã é um “psicanalista”, na medida em que *c’est le malade que parle.*⁹⁹⁴

Verificamos em algumas culturas nativas que o xamã morre e “renasce”, como marco “simbólico” da convocação que também determina a mudança das características da personalidade do indivíduo. Na Sibéria e na Ásia Central:

⁹⁸⁷ Ibidem, p. 158.

⁹⁸⁸ Verificamos pela leitura de Peg Weiss, que dá continuidade ao pensamento e à metodologia de Eliade, que este, na Literatura e nas Artes, contribuiu para a “ideia” de que o artista também possui capacidades “visionárias” e de “líder”. Estas leituras pioneiras de que o xamã tem capacidades específicas, tanto físicas como psicológicas, para a sua prática e atividade xamânica, possibilitaram o surgimento de outras teorias literárias e artísticas sobre o artista, o escritor e o poeta .

⁹⁸⁹ WEISS, Peg – *Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman*, p. 74: “uma inteligência viva, um forte caráter, autoconfiança, grandes poderes de imaginação, uma visão perspicaz e membros flexíveis.” [Tradução de Maria Consiglieri]

⁹⁹⁰ A experiência extática, segundo Mircea Eliade, é a capacidade de o xamã sair do corpo físico e atingir outros planos não-terrestres, o sagrado, o que também é denominado por viagem.

⁹⁹¹ Barcelos Neto apresenta esta leitura, mas Eliade e Perrin também.

⁹⁹² Como, por exemplo, o *Yakapá* é o xamã que se dedica ao bem-estar dos outros, in NETO – *A Arte dos Sonhos*, p. 270.

⁹⁹³ BARCELOS NETO – *A Arte dos Sonhos*.

⁹⁹⁴ LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 210.

*Essa experiência exige um longo esforço de ascese física e de contemplação mental, cujo objectivo é a obtenção da capacidade de ver-se como esqueleto.*⁹⁹⁵

Efetivamente, cremos que o xamã pretende superar a condição humana terrena, individual, e atingir a dimensão cosmológica, ou seja, a “libertação” da condição humana. Não são só os xamãs que pretendem esta aspiração, mas também os *yoguis* através da meditação, como observado pelo historiador de Religião William Johnson⁹⁹⁶, no seu livro *Do Xamanismo à Ciência*⁹⁹⁷, o qual compara os estados meditativos da experiência extática das culturas nativas e tribais à religião oriental, passando pela literatura ocidental. Aliás, Johnson considera que, na prática do xamã, quando estabelece a comunicação entre os dois mundos, o humano e o extra-humano, usa métodos de autocontrolo da mente, através dos seus estados extáticos, muito semelhantes aos métodos de autocontrolo do Yoga, utilizados geralmente para alcançar várias metas, muito para além das conhecidas espirituais. Johnson defende mesmo que o *yogui*, para proporcionar a transformação da mente e do corpo, utiliza a meditação, a concentração, o controlo da respiração (*pranayama*) e as posturas, em vez de substâncias externas, como as usadas pelos xamãs. Concluindo que o “*controle da mente*” do xamã é a origem dos métodos da meditação oriental.

Todavia, este paralelismo para os antropólogos contemporâneos é refutado, na medida em que a dimensão cosmológica xamânica é determinada de acordo com a especificidade de cada cultura nativa, variando na sua estrutura e organização cosmológica. Por esta razão, Aristóteles Barcelos Neto argumenta que *é um assunto ainda pouco explorado na Amazônia e no Brasil Central*⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ ELIADE – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, p. 80.

⁹⁹⁶ Professor norte-americano de Estudos Religiosos, na Universidade San Diego, E.U.A.

⁹⁹⁷ JOHNSON, William – *Do Xamanismo à Ciência, Uma história da Meditação*. S. Paulo: Editora Cultrix, 1995.

⁹⁹⁸ *Ibidem*, p. 206

1.2.2 A iniciação: a morte e o renascer

A cerimônia de iniciação começa com a “morte simbólica”, que se traduz num sofrimento físico ou emocional que poderá ocorrer de diversos modos, ora por sonhos durante o delírio, ora por processos que permitem a “transformação” ou um “rejuvenescimento”⁹⁹⁹, tal como define Donald Sandner¹⁰⁰⁰, na cultura dos *navajos*:

*Morte e o renascimento são o símbolo mitológico de um evento psicológico: a perda do controle consciente e a submissão a um influxo de material simbólico procedente do inconsciente.*¹⁰⁰¹

A morte e o “renascer” do xamã constituem uma característica essencial das cerimônias xamânicas para a iniciação, na medida em que o xamã “conhece” a doença ou a patologia. Tal como argumenta Claude Lévi-Strauss:

*Les expériences du malade représentent l'aspect le moins important du système, si l'on excepte le fait qu'un malade soigné avec succès par un chaman est particulièrement bien lacé pour devenir chaman à son tour, comme on le voit, aujourd'hui encore, en psychanalyse.*¹⁰⁰²

Verificamos em Perrin que, como marca fundamental de viragem para iniciar uma nova vida, o xamã tem de entender a doença propriamente dita, através da cura, ocorrendo uma mudança progressiva de comportamento, como se constata nos xamãs *iacutos*: *O candidato torna-se meditativo, busca a solidão, dorme muito, parece ausente, tem sonhos proféticos, às vezes ataques.*¹⁰⁰³ A mudança de comportamento, qual “renascimento”, está associada à maturidade sexual do candidato em questão e ao processo para o seu “crescimento da personalidade”¹⁰⁰⁴, ou seja, a complexidade emocional sexual do indivíduo é considerada um elemento fulcral para a prática do xamanismo, como afirmou Sternberg¹⁰⁰⁵. Esta mudança de personalidade do indivíduo, que se dá através da “morte” simbólica e do “renascer”, é crucial para o processo da compreensão da transformação e para a “vocalização xamânica”, na medida em que é uma entrada para o “outro mundo”. No caso dos *tchuktches* e dos *buriates*, tribos da Ásia

⁹⁹⁹ SANDNER, Donald – *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos seus rituais, magia e medicina*. S. Paulo: Summus Editorial, 1997, p. 135.

¹⁰⁰⁰ Idem.

¹⁰⁰¹ Ibidem, p. 135.

¹⁰⁰² LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 206.

¹⁰⁰³ ELIADE, op. cit., p. 51.

¹⁰⁰⁴ SANDNER, Donald, op. cit., p. 135.

¹⁰⁰⁵ STERNBERG – “Divine Election in Primitive Religion”, *apud* ELIADE – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, p. 92.

Central, a cerimónia inicia-se com a experiência da solidão, quando o xamã é introduzido nas práticas iniciáticas. Aliás, *Un chamane confirmé est convoqué auprès de la personne en crise, jouant le rôle de témoin et d'expert. Il décidera s'il s'agit vraiment d'une élection. Pour émettre son diagnostic il se mettra d'abord en communication avec le monde-autre.*¹⁰⁰⁶

Em determinadas culturas, especialmente na Ásia e nas Américas, é pelo sofrimento do corpo e do espírito que a “ressurreição” tem lugar, como designa Eliade¹⁰⁰⁷, através do despedaçamento do corpo do indivíduo pelo xamã mais velho, por esquartejamentos, incisões, aberturas do ventre¹⁰⁰⁸. O futuro xamã¹⁰⁰⁹ *tungue* da Sibéria era cortado aos pedaços, através do que se procedia à renovação de órgãos. É mesmo possível que o discípulo se sentisse morto durante alguns dias, como se estivesse combalido devido a uma doença ou acidente.

Há que salientar que, na Sibéria ou na Ásia Central, segundo as leituras de Vitebsky ou de Perrin, os ossos ou o esqueleto são considerados elementos simbólicos da morte, representando a própria fonte da vida, tanto da vida humana, quanto da vida animal.

Assim, vejamos a posição de Eliade, segundo o qual o xamã, ao reduzir-se ao estado de esqueleto¹⁰¹⁰, reentrega-se na matriz da vida cósmica, ultrapassando o tempo histórico humano e passando a uma dimensão cósmica. A experiência extática da morte e da “ressurreição”¹⁰¹¹ no ritual é uma forma de o xamã sentir o seu próprio esqueleto e de o revestir com uma “nova carne”. No caso dos xamãs esquimós, a procura da experiência extática ou do sonho era feita pelo próprio xamã e poderia levá-lo à contemplação do seu próprio esqueleto, como afirmava Eliade¹⁰¹², a fim de se “libertar do profano”, ou seja, da condição humana, para atingir o invisível.

¹⁰⁰⁶ PERRIN, op. cit., p. 35: “Um xamã confirmado é convocado junto de pessoa em crise, representando o papel de testemunha e de perito. Ele decidirá se se trata verdadeiramente de uma eleição. Para dar o seu diagnóstico, ele entrará primeiramente em comunicação com o outro mundo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁰⁷ ELIADE, op. cit., p. 73.

¹⁰⁰⁸ VITEBSKY, op. cit.

¹⁰⁰⁹ ELIADE, op. cit., pp. 60-61.

¹⁰¹⁰ Ibidem, p. 80.

¹⁰¹¹ ELIADE – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Poderemos considerar que Eliade procede a uma leitura ontológica comparativa com a cristã, na medida em que apresenta “uma ressurreição mística, no fim de contas, o nascimento de uma nova personalidade”, in ELIADE – *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Perspectivas do Homem), p. 73.

¹⁰¹² Ibidem, p. 81.

No caso da América do Norte¹⁰¹³, a iniciação não é propriamente violenta. Nos povos das planícies, a iniciação do xamã não se resume a um momento traumático, mas a um processo cumulativo, que se prolonga pela vida. A busca da visão no rito de passagem corresponde ao jovem dirigir-se para um sítio ermo, jejuar, orar durante alguns dias e, por fim, adquirir o espírito guardião, que lhe ensina canções de curar e a invocá-lo. Nos montes Nuba¹⁰¹⁴, quando o jovem atinge a maturidade sexual para poder exercer a prática de xamã, ou seja, a partir dos trinta anos, a emoção sexual é utilizada na sua abstinência com o fim de fortalecer os poderes do xamã. A abstinência¹⁰¹⁵ ajuda o xamã a atingir o “sonho acordado” ou a viagem ao encontro com os “espíritos” e, por vezes, nessas provas iniciáticas, acontece até ter relações sexuais com os espíritos-guias, que são fundamentais para a sua prática enquanto xamã.

O renascimento, entre os esquimós do Alasca¹⁰¹⁶, é comparado com o regresso ao útero: a ação segundo a qual o *inuit* passa o túnel de passagem no iglu é considerada uma metáfora da passagem vaginal para o útero, tendo a palavra *ani* o significado tanto de “sair do iglu” como de “nascer”¹⁰¹⁷.

A morte ritual seguida de ressurreição, a passagem das energias para uma sublimidade espiritual, a viagem aos diversos níveis do cosmos, o contacto com os espíritos e a transmutação em animais são práticas que também podemos encontrar na América do Sul, nos *wauja* do Brasil¹⁰¹⁸. Todo este processo é necessário para o desenvolvimento das capacidades do jovem xamã que já se revelara prematuramente.

Estas provas iniciáticas exigem uma enorme força de carácter e corporal para ultrapassar o sofrimento por elas provocado, não só pelo sofrimento físico, mas também emocional, sentido através dos “sonhos” e do “êxtase” ou das “visões”. A cerimónia tem uma função sobretudo social, dado que o jovem xamã tem de demonstrar publicamente as suas capacidades. Aprende a lidar com as suas capacidades divinatórias, interpretações de sonhos, previsão do futuro, conhecimento da “alma” humana, mediação dos dois mundos – o extra-humano, as alteridades extra-humanas, e o humano –, ou seja, aprende a controlar

¹⁰¹³ VITEBSKY, op. cit., p. 60.

¹⁰¹⁴ NADEL, S. F. – *A Study of Shamanism in the Nuba Mountains*, p. 28.

¹⁰¹⁵ REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo – “Shamans are Intellectuals, Translators, and Shrewd Dealers”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 217.

¹⁰¹⁶ VITEBSKY, op. cit., p. 61.

¹⁰¹⁷ Idem.

¹⁰¹⁸ BARCELOS NETO, A. – *A Arte dos Sonhos*, p. 116. Neto considera que esta experiência é, sobretudo, de ordem individual.

as forças energéticas¹⁰¹⁹ dos seres humanos e a entender o “cosmo”. No caso dos *toungues*, *le chamane initiateur toungouse confirme ainsi les pouvoirs thérapeutiques ou de divination de son élève en présence de la communauté.*¹⁰²⁰

Uma outra característica fundamental do xamã é a interpretação dos arquétipos mito-cosmológicos que constituem a cosmologia xamânica e o entendimento da transformação das “almas”, isto é, a transmutação em animais, ou em animais-espíritos ou “alteridades extra-humanas”, uma leitura de Aristóteles Barcelos Neto, revelando a importância do entendimento da “multiplicidade da alma”¹⁰²¹ nas culturas nativas. Através do ritual do “sonho acordado”, da “visão” ou da “viagem”, o xamã consegue comunicar com os “espíritos” ou com as “alteridades” e transmutar-se em qualquer “ser” (animais, monstros, por exemplo), segundo as especificidades de cada cultura nativa. Pelo facto de o xamã se transmutar em “animal”, os autores Clottes e Lewis-Williams consideram que as pinturas rupestres da Pré-História são visões do mundo xamânico:

*(...) les images qui semblent représenter des créatures mi-humaines mi-animales, bien que comparativement rares, étaient d'évidence chargées de sens au Paléolithique supérieur. La localisation de ce que l'on a appelé le «Sorcier» des Trois-Frères en position dominante, très haut au-dessus du Sanctuaire est particulièrement frappante. La silhouette cornue dotée d'une queue, beaucoup plus petite, de Gabillou est tout près d'une grille à l'extrême fin de ce long couloir de 35 mètres, bas et étroit. La plupart des chercheurs ont interprété ce genre de figures comme des «sorciers» déguisés ou costumés.*¹⁰²²

Reichel-Dolmatoff¹⁰²³ segue um discurso antropológico equivalente, ao analisar o xamã como um intelectual, um tradutor e um líder, considerando-o mesmo como o “mestre sobrenatural dos animais”. O xamã tukano, em muitas das suas atividades, tem esta função *vai-mahse* (mestre sobrenatural dos animais), em que: *he is the owner and protector of all*

¹⁰¹⁹ CHAUMIEL, Jean-Pierre (1993) – “Magic darts as viruses”, in NARBY, Jeremy, HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 273.

¹⁰²⁰ Ibidem, p. 39: “O xamã iniciador toungue confirma assim os poderes terapêuticos ou de adivinhação do seu aluno na presença da comunidade.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰²¹ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, objetos e personagens de uma coleção amazônica*.

¹⁰²² CLOTES; LEWIS-WILLIAMS, op. cit., p. 94: “As imagens que aparecem representam criaturas meio-humano meio-animais, já que, comparativamente raras, eram evidentemente carregadas de sentido no Paleolítico Superior. A localização do que chamaram o “Feiticeiro” dos Três-Irmãos em posição dominante, muito alto, por cima do Santuário, é particularmente. A silhueta dotada de uma cauda, muito mais pequena, de Gabillou, está junto de uma grelha no extremo desse longo corredor de 35 metros, baixa e estreita. A maior parte dos investigadores interpretou este género de figuras como “feiticeiros” mascarados ou disfarçados.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰²³ REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo – “Shamans are Intellectuals, Translators, and Shrewd Dealers”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

*animals – fish, game, and all others that dwell in the forest and the rivers – and success in hunting and fishing depends largely upon his good will...*¹⁰²⁴

Podemos constatar, num outro caso, por exemplo, na América do Norte¹⁰²⁵, que o xamã se transmuta em animal e se torna “animal-espírito”, que se manifestam no xamã através de “sensações auditivas”¹⁰²⁶.

Esta capacidade que o xamã tem de se transformar em “animal-espírito”¹⁰²⁷ ou em “entidades imateriais”¹⁰²⁸, segundo Aristóteles B. Neto, é um meio de dialogar com o “outro mundo”, e é também a capacidade de interpretar os níveis mais complexos do cosmo: transforma o “verbo (mito) em movimento (ritual)”¹⁰²⁹. Há, portanto, uma compreensão da alma. Verificamos também, ainda de acordo com o autor, que a transformação e a metamorfose são essenciais para o entendimento da “multiplicação da alma”, na cultura nativa wauja, na qual a “alma humana” é definida como um “duplo visual” do corpo, e que qualquer “corpo” pode ser multiplicado, considerando que a “alma” se associam três noções: “corpo” (*monpitisí*), “imagem” (*potalapitisí*) e “cópia” (*upeke*). Esta flexibilidade da noção “alma” permite entender a complexidade da cosmologia ontológica wauja. O “corpo” é o elemento fundamental da diferença entre o humano e o não-humano, porque *a multiplicação também é uma transformação*.¹⁰³⁰

O xamã, no ritual, utiliza uma linguagem indecifrável através da qual dialoga com as “alteridades extra-humanas” e comunica com o “outro mundo”, servindo-se ao mesmo tempo de máscaras, particularmente as “roupas” (máscaras), gestos ou outros acessórios que são elementos fundamentais para o ritual da prática xamânica, bem como para o entendimento da cosmologia xamânica.

Esta “linguagem” é aprendida com o xamã mais velho¹⁰³¹ ou por mérito próprio, pela necessidade que o xamã tem de entender o ritual da cosmologia xamânica através da palavra e do “corpo”¹⁰³². É uma linguagem repetitiva que o ajuda a entrar em êxtase e a comunicar com os “espíritos” ou com as “alteridades extra-humanas”, que, em alguns

¹⁰²⁴ Ibidem, p. 218: “Ele é o dono e o protetor de todos os animais – peixes, caça e todos os outros que vivem na floresta e nos rios –, e o sucesso na caça e na pesca dependem essencialmente da sua boa vontade...” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰²⁵ VIETEBSKY – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*; ELIADE – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*.

¹⁰²⁶ VAZEILLES, D. – *Les chamanes*, p. 48.

¹⁰²⁷ PERRIN, op. cit.

¹⁰²⁸ BARCELOS NETO, A.. – *Com os Índios Wauja, os objetos e personagens de uma coleção amazônica*.

¹⁰²⁹ BARCELOS NETO, A.. – *A Arte Dos Sonhos*, p. 114.

¹⁰³⁰ BARCELOS NETO, A., op. cit., p. 42.

¹⁰³¹ Idem.

¹⁰³² PERRIN, op. cit., p. 64.

casos, tem como origem a imitação das vozes dos animais¹⁰³³. Por conseguinte, conhecer as vozes é conhecer os segredos da natureza. Para além disso, é também um sinal para poder circular livremente no “outro mundo”, o que equivale a conhecer a dimensão humana e a extra-humana, a qual, normalmente, só é movimentada pelas “entidades imateriais”, nos vários níveis do “cosmo”, a cosmologia xamânica.

Os sonhos xamânicos poderão, assim, ser utilizados para vários fins, nomeadamente, por possuírem um carácter visionário, divinatório ou curativo. Quando o xamã entra em êxtase e “viaja” nas suas visões, passa para uma dimensão cosmológica. O tempo histórico é abolido¹⁰³⁴ e a dimensão espaço-temporal histórica deixa de existir. Esta questão da dimensão de “intemporalidade”¹⁰³⁵, em que o ser humano “atinge”, quando se ultrapassa e se liberta da vida quotidiana, não é uma particularidade do xamã, mas também de outros “líderes” espirituais, como, por exemplo, os monges budistas e os *yoguis*, que conseguem “alcançar” uma dimensão de intemporalidade humana através da meditação e de toda uma prática austera de vida direcionada para a espiritualidade¹⁰³⁶.

¹⁰³³ REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, “Shamans are Intellectuals, Translators, and Shrewd Dealers”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 218.

¹⁰³⁴ ELIADE, Mircea – *Mitos, Sonhos e Mistérios*, p. 103.

¹⁰³⁵ JOHNSON, op. cit., p. 45.

¹⁰³⁶ ELIADE – *Yoga, Immortality and Freedom*. New York: Princeton University Press, 1990; FEUGA, Pierre; MICHÄEL, Tara - *Le Yoga*. Paris: PUF, 2004. (Que sais je?)

1.2.3 A doença, a morte e os sonhos¹⁰³⁷

A doença ou a patologia é a base de todo o processo xamânico, ela é a origem de toda a “cadeia operatória conceptual”¹⁰³⁸, desde o ritual propriamente dito até à cura, como também em relação a todo o sistema social e económico da comunidade nativa, pois a função primordial do xamã é o bem-estar da comunidade. Para que seja possível o desencadeamento de todo esse processo, o xamã necessita dos seus “guias espirituais”, através do mundo dos sonhos, para estabelecer a cura e encontrar a causa, como também para “viajar” e estabelecer outras “batalhas”¹⁰³⁹ espirituais.

Segundo o antropólogo Harner¹⁰⁴⁰, os alucinogénios têm uma grande importância em toda a prática do xamã, uma vez que, não só o ajudam em todo o processo de relação xamã/paciente, como também lhe permitem entrar no mundo sobrenatural, a outra realidade paralela, que, nestas culturas, tem extrema importância. Os alucinogénios são substâncias muito perigosas, mas, bem utilizadas e para fins precisos, ajudam os xamãs a direcionarem os seus poderes¹⁰⁴¹, especialmente em casos de pacientes considerados mais problemáticos.

Nas sociedades tradicionais, as substâncias alucinogénias são especialmente utilizadas como modo terapêutico de cura do paciente, mas também na interpretação dos sonhos, para possibilitar a viagem ou o “sonho acordado”, ou as “visões”, para ir ao encontro de outros “espíritos” ou “alteridades extra-humanas” e na previsão do futuro. No entanto, existem determinadas culturas em que os xamãs utilizam outras substâncias, tais como o tabaco¹⁰⁴², que é ingerido de modo a intoxicar o xamã e utilizado com o mesmo fim dos alucinogénios. Mas não devemos esquecer que o xamã, quando utiliza os alucinogénios, fá-lo, normalmente, para proteger a sua comunidade, ou seja, está a servi-la, enquanto “protetor religioso”, “político” ou “médico”. Contudo, o xamã não só tem a

¹⁰³⁷ O termo “sonhos” é empregue na perspectiva de Aristóteles Barcelos Neto, o que, no seu livro *Arte dos sonhos*, corresponde a “sonhos” e “visões”.

¹⁰³⁸ BARCELOS NETO, A., op. cit., p. 16.

¹⁰³⁹ BROWN, Micheal F. – “Dark side of the shaman”, in NARBY, HUXLEY, op. cit., pp. 252-253.

¹⁰⁴⁰ HARNER, Michael J. (ed.) – *Hallucinogens and Shamanism*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1981.

¹⁰⁴¹ Os poderes são todas as capacidades que o xamã tem, nomeadamente, a vitalidade, sensibilidade, autocontrolo, inteligência, flexibilidade acima da média, in WEISS, op. cit.

¹⁰⁴² BARCELOS NETO, A., op. cit., p. 203.

capacidade de curar como também de matar¹⁰⁴³. Por isso, ele é ao mesmo tempo respeitado e temido pelas suas capacidades e poderes.

*Although the use of hallucinogens constitutes the most common form of acquiring shamanic knowledge, we agree with Harner (1988, 12) that not all shamans rely on psychedelic drugs for their contact with the spirits or their journeys to the superhuman realms. In part, the use of hallucinogens depends upon the kind of shamanic specialist, for example the difference between chant owners and shamans who contact spirits through the ingestion of hallucinogens. There are also others techniques employed for the ecstatic experience and several articles contribute to understanding them, as well as the nature of altered states of consciousness, two of the common techniques examined are the use of tobacco, and the controls of dreams.*¹⁰⁴⁴

Como podemos constatar nesta afirmação de Langdon, os alucinogénios e o tabaco são substâncias que ajudam no controlo dos sonhos. O “sonho acordado” é o meio de acesso ao poder e de influenciar o mundo, tanto extra-humano e humano, como cósmico ou natural. O sonho ou a visão são utilizados para curar a doença ou outros infortúnios, nomeadamente, entrando em contacto com outros espíritos ou animais, para que todo o processo de cura se possa realizar.

*The shaman asks the sick man about his symptoms and his dreams. Either the shaman or a close male relative of the patient prepares and cooks the leaves of chacruna and the liana of ayahuasca to concoct a hallucinogenic brew. (Sometimes, when ayahuasca is not easily available, shamans begin curing without taking it, and procure it the next day if the patient is still sick.) Early in the evening the shaman and most of the other men drink the cooled liquid. The men chant; the shaman sings a curing song; and slowly a vision appears before his eyes of the image from the sick man's dream. The shaman speaks of his vision as he experiences it.*¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴³ WAGLEY, Charles – *Xamanismo Tapiré*. Antropologia, n.º 3. Rio de Janeiro: Nova Série, Columbia University, Museu Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1943.

¹⁰⁴⁴ LANGDON, op. cit., p. 17: “Embora o uso dos alucinogénios constitua a forma mais comum de adquirir o conhecimento xamânico, concordamos com Harner com o facto de que nem todos os xamãs dependem de drogas psicadélicas para o contacto com os espíritos ou as viagens às regiões sobrenaturais. Em parte, o uso dos alucinogénios depende da espécie do especialista xamânico; por exemplo, a diferença entre cantores e xamãs que contactam com espíritos através da ingestão de alucinogénios. Há também outras técnicas usadas para a experiência estática e vários artigos que contribuem para a sua compreensão, assim como da natureza dos estados da consciência; duas das técnicas mais comuns são o uso do tabaco e o controlo dos sonhos.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁴⁵ SISKIND, Janet – “Visions and Cures Among the Sharanahua”, in Harner – *Hallucinogens and Shamanism*, op. cit., p. 33. “O xamã pergunta ao doente os seus sintomas e os seus sonhos. Tanto o xamã ou um parente íntimo macho do paciente prepara e cozinha as folhas de *chacruna* e a liana de *ayahuasca* para fazer uma bebida alucinogénica. (Algumas vezes, quando não há a *ayahuasca*, os xamãs começam a curar sem a tomar e procuram-na no dia seguinte se o paciente continuar doente). No início da noite, o xamã e a maior parte dos outros homens bebem o líquido frio. Os homens cantam em coro; o xamã canta a canção da cura; e vagarosamente aparece numa visão diante dos seus olhos a imagem do sonho do homem doente. O xamã fala da sua visão como se a tivesse experimentado.” [Tradução de Maria Consiglieri]

No “sonho acordado” ou na visão, o xamã utiliza os alucinogénios ou o tabaco para estar ao mesmo tempo nas duas realidades, na extra-humana e na humana, tendo, assim, o controlo do que se passa simultaneamente nos dois mundos. Através dos alucinogénios, contacta e negocia com os espíritos, entrando em êxtase e celebrando o ritual numa linguagem poética e numa *performance*. As canções e a música são o instrumento central do seu poder, da eficácia do ritual e da sua experiência extática.

Verificamos através de Aristóteles Barcelos Neto¹⁰⁴⁶ que *as imagens e os grafismos orientam a construção de um modelo da ontologia wauja*.¹⁰⁴⁷ O xamã ouve músicas ou vê imagens nos sonhos, que têm de ser o mais rapidamente executados, tanto em música como em desenhos ou pinturas, na nossa realidade, para que a informação não se perca. Ganhando consciência dos diversos problemas que o paciente possa ter, pode, em certos casos, revelar conteúdos que estejam ligados a desejos ou medos relativos à doença.

A narrativa de Aristóteles Barcelos Neto¹⁰⁴⁸ que se segue descreve essa natureza:

O sonho da Transformação em Cobra Jibóia

No meu sonho eu virei uma cobra jibóia.

Eu estava muito doente, com febre forte, e, à noite, sonhei.

Sonhei que caminhava numa estrada junto com meu pai e minha família. Encontramos uma jibóia no meio da estrada, parada.

Aí comecei a bater nela para ela morrer. Eu pensei que ela ia só morrer. Mas não, ela faria virar bicho como ela, entrar no meu corpo (i.e. colocando «feitiços»).

- Oh meu pai, eu vou matar essa cobra.

- Você não pode fazer isso, senão você vai virar cobra.

Eu não acreditei no meu pai. Aí bati com a cabeça dela até matá-la. Arrastei-a para a beira do caminho e prosseguimos a viagem. Fomos para bem longe.

Senti que comecei virar cobra. Coçava meu dedão do pé, que logo virou um rabinho de cobra.

- O que está acontecendo? Perguntei ao meu pai.

- Cuidado, meu filho, agora você está virar cobra. Você não pode matar ninguém, nem colocar «feitiços» nas pessoas. Lembra-se, você é gente, portanto não pode fazer o mal. Aconselhou o meu pai.

(...)

Quando entrei no mato, acordei. Acordei muito quente, com febre alta, quase morrendo. Vi meu corpo tremendo. Vi os yatamá nau me ajudando, me curando, fazendo yatamaki para mim. Aí eu contei para eles o meu sonho.

- Você quase teve um ataque (cerebral? Uma convulsão?). Se é verdade que você virou cobra, nós descobriremos, tiraremos pedacinhos de couro de jibóia («feitiços») de dentro de você. Disseram os yatamá nau.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁶ BARCELOS NETO; A. op. cit.

¹⁰⁴⁷ Ibidem, p. 203.

¹⁰⁴⁸ Ibidem, pp. 251-252.

¹⁰⁴⁹ Idem.

Este sonho relata, não apenas uma transformação do corpo do paciente, *Aulahu*¹⁰⁵⁰, mas também que essa própria transformação implica a partilha dessa experiência de ver e de sentir o mundo da cobra.

A cura é estabelecida no momento em que o xamã comunica com os “espíritos” e consegue ver o que provoca a doença, que pode tanto ser um outro espírito como um animal, ou outro xamã, que enviou uma doença, ou poderá ainda, haver um roubo da alma ou um “agente do mal” que esteja instalado no corpo do paciente.

*Sharanahua shamans rarely use the common South American technique of sucking out a magically harmful object, even though the Culina, a neighboring group of Arawak-speakers, are feared for their ability to kill or cause illness by throwing dori, a magical substance, into the bodies of their victims. The Sharanahuma seek the cause of illness in an ayahuasca vision; and the shaman cures by singing. He can cure all illness except those by a large quantity of dori.*¹⁰⁵¹

Neste exemplo, o xamã distingue-se pelas suas capacidades de curar, como também de matar, entrando nos corpos das vítimas através da substância *dori*¹⁰⁵². Aliás, os xamãs conhecem quase todos os tipos de plantas e substâncias, o seu emprego e manuseamento, assim como a sua utilização para diversos fins, sendo ao mesmo tempo botânicos e farmacêuticos¹⁰⁵³. Nesta obra, Siskind¹⁰⁵⁴ demonstra a importância dos narcóticos na vida e prática do xamã, descrevendo várias situações em que ele mesmo os aplica para a cura ou para a morte, assim como a grande variedade de plantas que são constantemente utilizadas e confeccionadas por ele e que, com ajuda dos seus espíritos-guias, curam o paciente.

Quando há rivalidade entre xamãs de tribos diferentes, eles podem lançar um malefício ou doença entre si. No entanto, os xamãs ao abusarem do seu poder, em serviço pessoal e não incondicionalmente ao serviço da comunidade, podem ser castigados ou mortos por ela. Existem vários exemplos em que os xamãs acabam por ser

¹⁰⁵⁰ Idem.

¹⁰⁵¹ SISKIND, Janet – op. cit., p. 31: “Os xamãs de sharanahua usam raramente a técnica comum da América do Sul de sugar um objeto magicamente nocivo, mesmo quando os Culina, um grupo vizinho de oradores Arawak, são temidos pela sua habilidade em matar ou causar doenças ao lançarem *dori*, uma substância mágica, nos corpos das suas vítimas. Os sharanahuma procuram a doença numa visão *ayahuasca*; e o xamã cura a cantar. Ele pode curar qualquer doença exceto as devidas a uma grande quantidade de *dori*.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁵² SISKIND, Janet, op. cit., p. 31.

¹⁰⁵³ SHEPARD, Glenn – “An Ethnobotanist Dreams of Scientist and Shamans Collaborating”, in NARBY; HUXLEY, op. cit., pp. 298-300.

¹⁰⁵⁴ SISKIND, Janet, op. cit.

mortos, sendo um deles citado pelo antropólogo Charles Wagley¹⁰⁵⁵, ao analisar o xamanismo Tapirapé, no Brasil, observando também que o xamã, *pagé*, “rouba almas” quando viaja nos seus sonhos provocando a doença ou mesmo a morte.

*Um xâman, cuja alma é assim capturada por outro, tem calafrios e febres, e morre pouco depois; derradeiro alento, porém, murmura, em uma canção, que deixará a terra e, possivelmente, ainda balbuciando o seu nome do pagé antagonista que lhe causou a morte. (...) Como se pode esperar, os mesmos métodos, que se dizem usados pelos pagés, quando lutando entre si, podem ser usados contra os leigos. Acreditam que os pagés roubam as almas encontradas a vaguear em jornadas de sonho.*¹⁰⁵⁶

O poder é expresso, em Siona, comunidade nativa da América do Sul, pelo termo *dau*¹⁰⁵⁷, utilizado quando o xamã considera que lhe dá capacidade de entender e influenciar as forças responsáveis pelo bem-estar.

*The Siona are ultimately concerned with knowing what is going on in their universe and its implications for daily life. In an important way, shamanism is a quest for knowledge, and knowledge of the most sort they seek is power.*¹⁰⁵⁸

A cura também pode ser alcançada pela utilização de substâncias não-narcóticas, plantas, insetos, que são confeccionadas com fins medicinais, utilizando nestes casos o conhecimento e não os poderes. Aliás, nem todas as substâncias narcóticas podem ser utilizadas como plantas visionárias, ou seja, *plant teachers*¹⁰⁵⁹, que permitem a viagem ou o “sonho acordado”.

Uma outra função que o xamã tem é a de psicopompo¹⁰⁶⁰, isto é, guiar as almas dos mortos para o outro mundo, o invisível. Esta função permite-lhe ocasionalmente manipular a sociedade em que está inserido, fazendo o que os “mortos-espíritos” lhe pedem. Contudo, não se estende apenas ao mundo humano, mas também ao animal. É uma função muito usada pelos xamãs da Sibéria¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁵ WAGLEY, Charles – *Xamanismo Tapiré*. Antropologia, n.º 3. Rio de Janeiro: Nova Série, Columbia University, Museu Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1943.

¹⁰⁵⁶ Ibidem, p. 14.

¹⁰⁵⁷ LANGDON, Jean M. – “Dau: Shamanic Power in Siona Religion and Medicine”, in LANGDON, E. Jean Matteson; BAER, Gerhard (eds.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*, pp. 41-61.

¹⁰⁵⁸ Ibidem, p. 42: “Os Siona estão profundamente interessados em conhecer o que se está a passar no seu universo e as suas implicações na sua vida quotidiana. O xamanismo é, sobretudo, uma procura do conhecimento e a espécie de conhecimento que eles mais procuram é a do poder.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁵⁹ LUNA, Luis Eduardo – “Plants Teachers”, in NARBY, HUXLEY, op. cit., pp. 227-229.

¹⁰⁶⁰ PERRIN, op. cit., pp. 77-78.

¹⁰⁶¹ ELIADE, op. cit., p. 231. A função de psicopompo encontra-se nos povos altaicos, goldes e yuraks.

O xamã não só estabelece a comunicação para a cura e para a prevenção da doença, como também para a morte, para a guerra e lutas entre xamãs e para “guiar”¹⁰⁶² as almas para o “outro mundo”.

Embora o bem-estar da comunidade seja a função primordial do xamã, por vezes, o poder de manipular as forças pode conduzi-lo por caminhos infelizes, acabando por ser morto, ou pela comunidade, ou por outros xamãs. Normalmente, são considerados os mestres aqueles que têm uma enorme capacidade de “subir aos céus”¹⁰⁶³ ou alcançar o nível mais elevado do “cosmo”, pois isso torna-os mais fortes de caráter e de corpo.

¹⁰⁶² PERRIN – *Le Chamanisme*, pp. 77-78.

¹⁰⁶³ “Subir aos céus”, expressão muito utilizada por M. Eliade, in ELIADE, Mircea – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*.

1.2.4 A arte do xamã

A arte nas culturas nativas depende sempre da estrutura social e cultural do povo, como também das regras implícitas dos mitos e da ordem sobrenatural em que está inserida, como observa Lévi-Strauss, no livro *Anthropologie Structurale*¹⁰⁶⁴. A prática do xamã baseia-se essencialmente no ritual da sua *performance* e da sua expressão estética. A expressão corporal, a música, a canção, a narração, a pintura e o desenho são cruciais para a sua *performance* e para todo o mecanismo poético, dando-lhe o poder necessário para o ritual que faz parte de todo o processo de “viagem” ou do “sonho acordado”¹⁰⁶⁵ ou das “visões”, e mesmo dos “sonhos”, de modo a que o xamã estabeleça o processo de cura no doente.

Quando se observa a prática do xamã nas diversas partes do mundo, verifica-se que existe uma série de características que identificam cada um deles, segundo a obra de Vitebsky¹⁰⁶⁶, por um lado, pelo estilo do ritual e, por outro, por todos os acessórios e indumentária que cada um tem para se diferenciar. Cada um é caracterizado pelo seu “estilo”, reconhecido pelas suas qualidades pessoais e essenciais, visto como um “artista” que “imagina e crê”, que tem um enorme impacto sobre o público e é apreciado por toda a sua *performance* teatral, mímica, oral e gestual. Poderá ser considerado um “animador” da vida social, porque exerce um valor estético e um grande fascínio no público.

A indumentária do xamã faz parte da sua própria simbologia e da sua marca de identidade, ao mesmo tempo que o ajuda no desempenho do ritual. É constituída não só pela roupa, que pode representar especificamente cada nível do cosmo, como também por todos os acessórios e instrumentos musicais, que variam muito de cultura para cultura. No caso da tribo *tungus*¹⁰⁶⁷, a elaboração do vestuário tem como base a representação do esqueleto. Os acessórios e os instrumentos musicais, desde amuletos, esculturas pequenas, máscaras como tambores, matracas e flautas, também variam muito de região para região. Os amuletos e as esculturas que são utilizados, ora escondidos nas vestes, ora no ritual, podem ser rochas, cristais, ossos e pequenas esculturas de animais em madeira ou em

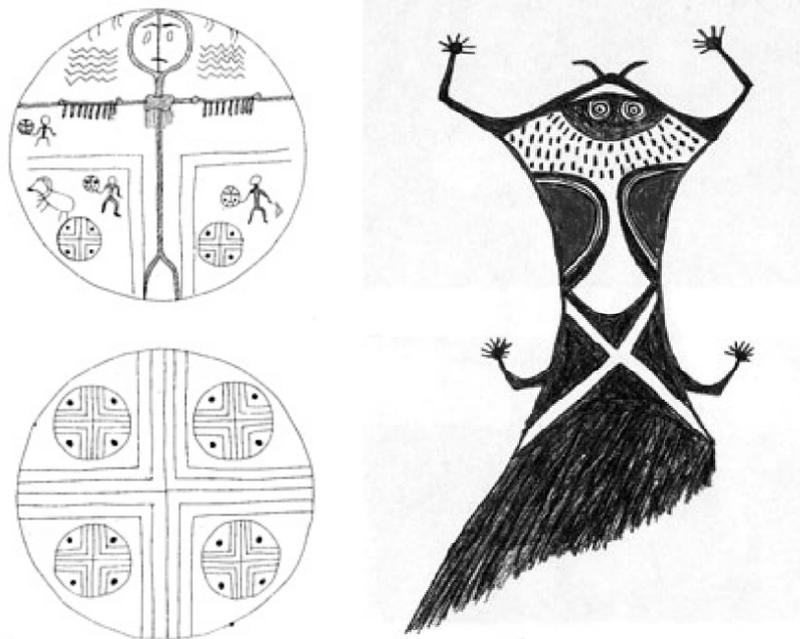
¹⁰⁶⁴ LÉVI-STRAUSS, op. cit., pp. 276-325.

¹⁰⁶⁵ ELIADE – *Mitos, Sonhos e Mistérios*, pp. 86 e 100.

¹⁰⁶⁶ VITEBESKY, op. cit.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, p. 34.

pedra. Por exemplo, os xamãs do Alasca chamam *kikituk*¹⁰⁶⁸ à efígie de um animal esculpido em madeira ou em marfim, que escondem nas suas vestes. Na América do Sul, por vezes, utilizam as máscaras ou mesmo tatuagens de animais para o ritual da transformação, como é o caso da tribo *matse*¹⁰⁶⁹, na América Central, em que um jovem se tatua de jaguar.



1070

Os tambores (cf. Duas Imagens da esquerda, nota 1070) são o instrumento xamânico¹⁰⁷¹ por excelência, que aparecem muito nas tribos do xamanismo da Sibéria e outras regiões da Ásia, não só pelas suas características decorativas – desenhos na superfície dos tambores – como também pelo som e os ritmos que transmitem. As matracas são muito utilizadas nas Américas, do Norte e do Sul, enquanto, no Sul e Sueste da Ásia, têm com pouca predominância. Os xamãs *soras*¹⁰⁷² utilizam os cornos do búfalo para baterem com um pau e produzir som.

Para além da indumentária, acessórios e instrumentos que os xamãs utilizam nas suas *performances* de caráter teatral e expressivo do ritual, a pintura e o desenho são expressões muito utilizadas, especialmente nas Américas¹⁰⁷³. A importância da narração,

¹⁰⁶⁸ Ibidem, pp. 82-83.

¹⁰⁶⁹ Ibidem, pp. 46-47.

¹⁰⁷⁰ Desenho da esquerda: “Altaic shaman drum schema”, in WEISS, Peg – *Kandinsky and Old Russia, The Artist as Ethnographer and Shaman*, p. 155. Desenho da direita: *apapaatai Eyusi*, «roupa» -*rã* – *monstro*, Autor Kamo, in BARCELOS NETO, A – *A Arte dos sonhos*, p. 183. (desenho original é a cores).

¹⁰⁷¹ WEISS, Peg – *Kandinsky and Old Russia, The Artist as Ethnographer and Shaman*.

¹⁰⁷² VITEBSKY, op. cit., p. 72.

¹⁰⁷³ BARCELOS NETO, A., *A Arte dos sonhos*.

da canção, da música e do som é considerada e muito relevante em quase todas as tribos nativas.

Na contemporaneidade, houve grande interesse em estudar a expressão estética nativa do xamã (cf. Imagem da direita, nota 1070) o que podemos observar através da obra *A Arte dos Sonhos*, de A. Barcelos Neto¹⁰⁷⁴.

Na concepção nativa, as criações do xamã não se podem separar do aspeto sociocultural, pois existe sempre a relação entre o mundo humano e o extra-humano, algo que Aristóteles Neto designa de a “*mito-cosmologia plástica dos seres extra-humanos*”¹⁰⁷⁵. A alma pode estabelecer ligações diretas entre a consciência humana e as outras consciências, produzindo imagens ou música, pelo que, quando os xamãs são visionários, através dos seus desenhos ou pinturas, estabelecem uma comunicação com os espíritos.

O xamanismo é uma arte essencialmente oral e teatral, dado que os xamãs fazem *performances* para o público envolvente. Em alguns casos, a prática do xamã é pictural, como na cultura xinguana dos índios da Amazônia no Brasil: *Os desenhos dos sonhos e de transe indicam como os humanos pensam o seu lugar no mundo e como percebem as suas relações com as alteridades extra-humanas*.¹⁰⁷⁶ Estas manifestações são dadas pelas narrações e pelos desenhos, que são análogos às narrações míticas.

O desenho pode assumir um estatuto independente, constituindo um campo próprio sobre as alteridades extra-humanas, e desenhar sobre papel é sinónimo de que os desenhadores não têm dúvidas ou inseguranças quanto ao que “veem”. O papel não é mais do que um suporte final da imagem que pertence ao mundo dos sonhos, transe e mitos, havendo uma projeção de um mundo para o outro. Ao transferir as imagens oníricas que pertenceram outrora a “outro mundo”, o xamã, que neste caso se chama *yakapá*¹⁰⁷⁷, abre a porta para uma outra dimensão, que é traçada por uma ordem hierárquica ontológica e por uma cosmologia xamânica.

As “roupas” de wauja (que também incluem as máscaras)¹⁰⁷⁸ são as formas-padrão de como os *yerupoho*¹⁰⁷⁹ se manifestam nos sonhos e transe dos rituais dos

¹⁰⁷⁴ Idem.

¹⁰⁷⁵ Ibidem, p. 79.

¹⁰⁷⁶ Ibidem, p. 35.

¹⁰⁷⁷ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, objetos e personagens de uma coleção amazônica*, p. 39. “Yakapá é xamã visionário-divinatório da mais alta hierarquia; aquele que corre em resgate da alma; indivíduo a serviço do bem-estar do corpo e da alma”, in BARCELOS NETO, Aristóteles – *Arte dos Sonhos*, p. 270.

¹⁰⁷⁸ Idem.

¹⁰⁷⁹ *Yerupoho*, segundo Aristóteles Barcelos Neto, “são seres extra-humanos de aparência antropomorfa ou zoo-antropomorfa, vestem “roupas” e transformam-se em *apapaatai*. São também responsáveis pela

yakapá. Esta é a condição mediante a qual os *yerupoho* querem ser vistos pelos xamãs: com “roupas” a disfarçar a fealdade dos seus rostos. O antropólogo Aristóteles B. Neto demonstra esta situação de fealdade através de um diálogo entre ele e um *yakapá*: “*Yerupoho* é muito feio, Neto”, afirma Itsautaku, um grande *yakapá* do Alto Xingu.”¹⁰⁸⁰. A “roupa” que, neste caso, representa o “ser” ou espécie de animal do outro mundo, é a singularização de cada espécie de animal antropomórfico, que, segundo os wauja, é dotado de grande inteligência artística, que, no entanto, se manifesta de modo inconstante e desigual. Toda a indumentária e acessórios dos wauja expressam uma enorme sensibilidade estética, tanto nas “roupas”-animais, como também nas “roupas”-monstros¹⁰⁸¹, para não mencionar outros adereços que estão intrinsecamente associados à cosmologia e à sua vida social e que os personificam, como máscaras, aerofanes, painéis, desenterradores de mandioca, cestos, pás de beiju, canoas, adornos e outros artefactos. Portanto, os objetos têm um lugar original no exterior da sociedade humana, ou seja, refletem a condição ontológica interna através do ritual, que mantém o seu caráter original. É necessário estabelecer o diálogo de um modo constante entre o mundo humano e o extra-humano através do ritual, em que a doença é a origem de toda a “cadeia operatória” conceptual¹⁰⁸² desse mesmo palco cerimonial; apesar de ser uma experiência individual, a doença é coletiva enquanto processo sociocosmológico.

Na América do Norte, baseado no estudo de Donald Sandner¹⁰⁸³, encontramos as pinturas de areia dos navajos, usadas para identificação do paciente com os poderes de cura. Há mais de mil motivos de desenho de pintura de areia conhecidos e associados às cerimônias. Embora não seja muito correto este termo «pintura de areia»¹⁰⁸⁴, é o mais usado para as designar, apesar de nem todas serem feitas de areia: algumas são de farinha de milho, carvão e pétalas de flores moídas em cima de pele de veado. No entanto, a maioria é feita de areia colorida, onde são utilizadas poucas cores, sendo a maioria de arenito pulverizado, sobre o solo de *hogan* cerimonial. O *pajé* tem vários assistentes para

introdução de “feitiços” nos humanos e pelo roubo de almas”. In BARCELOS NETO, Aristóteles – *Arte dos Sonhos*, p. 270.

¹⁰⁸⁰ BARCELOS NETO, Aristóteles – *Com os Índios Wauja, objetos e personagens de uma coleção amazônica*, p. 39.

¹⁰⁸¹ Correspondem a outros seres extra-humanos.

¹⁰⁸² *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁸³ SANDNER, Donald – *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos seus rituais, magia e medicina*. S. Paulo: Summus Editorial, 1997.

¹⁰⁸⁴ Tornou-se a expressão mais difundida, especialmente, nas teorias das artes ocidentais. A pintura e as características pictóricas de Jackson Pollock são comparadas com a pintura de areia e as técnicas dos navajos.

ajudar a completar a pintura, pois elas demoram normalmente várias horas a concluir, estando ele a supervisionar por não haver esboço nem instrução, apenas a mente dele.

O *pajé*, numa das suas cerimónias de cura, utiliza a pintura em areia associada ao canto, sendo a pintura utilizada nas primeiras quatro partes de todo o processo de cura, que pode ser dividido em cinco partes, pelas quais o paciente tem de passar, percorrendo todas elas até ao fim, ou seja, até ao isolamento, como provas de fogo para a purificação:

*As pinturas em areia, específicas ao canto, são feitas nas primeiras quatro partes. Quando estão concluídas, chegam as varetas de oração que então são instaladas ao seu redor. Farinha de milho é salpicada em cima das pinturas, pelo cantador e pelo paciente. Agora, este senta-se sobre a pintura e o cantador aplica em certas partes do corpo a areia que vai tirando das figuras que compõe o chão. As varetas de oração também podem ser aplicadas. No último dia, o corpo do paciente é pintado com desenhos simbólicos. Este recebe uma pena ou uma conta, que deve guardar de lembrança. Depois de completados esses ritos, o paciente sai e a areia é transportada para fora e espalhada.*¹⁰⁸⁵

A pintura só existe durante o ritual, sendo depois apagada da sua função curativa, não durando geralmente mais do que uma hora, somente enquanto a cerimónia está a decorrer. Quando a pintura é concluída, o chão torna-se um altar sagrado, e o paciente tem a permissão de entrar e ver a pintura completa, mas só uma vez. Por exemplo, a pintura do *Caminho Sagrado* é feita à tarde e destruída antes do pôr do sol; outras, para exorcizar o mal, são feitas à noite e destruídas antes do alvorecer, como é o caso do *Canto da Grande Estrela*.

Antes do evento

A pintura é concluída.

As varetas para a oração são dispostas em torno dela.

Infusões de ervas servidas em tigelas são colocadas no hogan pelos guardas.

As mulheres trazem comida.

Os homens comem.

O curandeiro abençoa a pintura do pólen.

O mestre da cerimônia anuncia seu início.

O paciente entra, carregando um cesto com farinha de milho.

Ele a espalha pela pintura, para alimentá-la.

O paciente retira suas roupas.

O pajé orienta o paciente até sua posição certa perante a pintura.

O paciente senta-se sobre a pintura, frente para o leste.

O pajé canta com o chocalho.

Feixes com coisas do curandeiro são pressionados no corpo do paciente.

Infusões de ervas podem ser tomadas.

Evento principal

O pajé coloca em suas mãos a infusão de ervas.

Toca a cabeça das figuras de areia.

Toca a cabeça do paciente.

¹⁰⁸⁵ Ibidem, p. 59.

*Produz sons especiais.
O poder é transferido.
O pajé faz o mesmo com o pescoço, o peito, os braços e as pernas do paciente.*

*Depois do evento
Paciente e espectadores são fumigados.
Um feixe formado por asas de águias é usado para varrer a areia que estiver no
paciente.
Este se retira.
Os espectadores podem aplicar areia em suas roupas.
A areia é posta num cobertor e levada para um ponto, ao norte.¹⁰⁸⁶*

Atualmente, as imagens dadas pelas pinturas rupestres e os desenhos da Pré-História são também considerados como “visões” do mundo xamânico, quando o xamã se transmuta nos animais. Segundo Clottes e Lewis-Williams, que estudaram comparativamente os “estados alterados da consciência” do xamã atual e do rupestre, o xamã apresenta-se, dentro dos três “estados alterados da consciência”¹⁰⁸⁷, no terceiro, o de transe, pois consideram que *la neuropsychologie traite de caractéristiques universelles, l’ethnologie de l’expression spécifique de ces universaux*¹⁰⁸⁸, como exemplificam recorrendo às imagens das gravuras ao ar livre de Foz Côa, em Portugal.

¹⁰⁸⁶ Ibidem, p. 67.

¹⁰⁸⁷ CLOTTE; LEWIS-WILLIAMS – *Chamanes de la PréHistoire, transe et magie dans les grottes ornées.*

¹⁰⁸⁸ Ibidem, p. 79: “A Neuropsicologia aborda características universais, a etnologia da expressão específica dos seus universos.” [Tradução da autora da tese]

2. A diferenciação entre xamanismo, feitiçaria, possessão, mediunismo e a Igreja cristã

O xamanismo foi durante muito tempo até à primeira metade do século XX considerado uma prática mística, analisado numa ótica ontológica, por se relacionar com o mundo dos espíritos. Por isso, numa perspetiva antropológica, o termo xamanismo foi confundido com os termos feitiçaria, possessão, mediunismo e sacerdócio, porque o xamanismo pode coexistir com as religiões, mas estas não se baseiam numa leitura sociocultural e económica. Há que salientar que o xamanismo, na atualidade, é um sistema que se insere numa cultura agropastoril.

A diferença entre xamanismo e outras práticas que se relacionam com o “outro mundo” tem a ver, por um lado, com a articulação social e o sistema socioeconómico em que se insere, isto é, o xamã tem reconhecimento público no seu sistema sociocultural particular, e, por outro, com as características que determinam a sua função. Ou melhor, o xamã é tão ou mais respeitado que o chefe da tribo.

Os feiticeiros, os bruxos e os magos estão à margem de qualquer sistema socioeconómico. A relação que se estabelece entre os dois mundos, o extra-humano e o humano, é muito diferente da que se estabelece no xamanismo, pois os feiticeiros podem criar a doença ou infortúnio à distância, enquanto o xamã a cura, mesmo doenças que sejam causadas por feiticeiros. Embora haja descrições de xamãs que usem o seu poder também para matar, podemos considerar que o seu papel é coletivo, enquanto o do feiticeiro é individual.

*L'intrusion ou l'expansion de la sorcellerie dans un groupe coïncide souvent avec l'aggravation des disparités sociales, là où se développe la méfiance et où, par envie, tout être humain est supposé vouloir agresser autrui en secret et à distance.*¹⁰⁸⁹

Os xamãs não devem utilizar a feitiçaria como meio de atingir fins pessoais; sem incorrerem no risco da sua própria morte. Segundo Harner¹⁰⁹⁰, Peter Skaf¹⁰⁹¹,

¹⁰⁸⁹ PERRIN, Michel – *Le Chamanisme*, p. 89: “A intrusão ou expansão da feitiçaria num grupo coincide muitas vezes com o agravamento das desigualdades sociais, onde se desenvolve a desconfiança e onde, por inveja, qualquer ser humano é suposto querer agredir outro em segredo ou à distância.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁹⁰ HARNER – “Magic Darts, Bewitching Shamans, and Curing Shamans” in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

Chaumieil¹⁰⁹², M. F. Brown e Franz Boas, a utilização da feitiçaria tem riscos de morte para quem a pratica e há regras que não podem ser infringidas. Os feiticeiros estão mal conotados, por serem considerados agentes do mal, por agirem secretamente e utilizarem o seu poder para fins pessoais. Michael F. Brown, no artigo “Dark Side of the Shaman”¹⁰⁹³, diz que os feiticeiros são pessoas vulgares movidas pela raiva e pela inveja e introduzem “espíritos negros” nas vítimas. E são punidos aqueles que a utilizam, por existir um sistema de regras e leis cosmológicas próprias. Franz Boas já antes, em 1910, havia analisado esta questão, considerando a feitiçaria um crime passível de punição:

*The belief that individuals can acquire control over the power has also led opinion that they may be used to harm enemies. The possession of such control is not always beneficial, but may be used also for purposes of witchcraft. Hostile shamans may throw disease into the bodies of their enemies or they may abduct their souls. They may harm by sympathetic means, and control the willpower of others by help of the supernatural at their disposal. Witchcraft is everywhere considered as crime, and is so punished.*¹⁰⁹⁴

Na possessão, também existe uma comunicação com o mundo invisível, como acontece no xamanismo, mas a sua relação é completamente diferente. A possessão caracteriza-se pelo estado de um indivíduo, por uma maneira de se exprimir através do corpo e por um infortúnio, ou seja, a comunicação que se estabelece entre o indivíduo e o outro mundo é involuntária, forçada, aleatória e passiva. O espírito entra no corpo da vítima exercendo poder sobre ele, enquanto, no xamanismo, a comunicação é voluntária e ativa, sendo o espírito do xamã quem viaja ao encontro com o outro mundo.

Bertand Hell¹⁰⁹⁵ analisa esta complexidade entre o xamanismo e a possessão: ambos comunicam com os espíritos, mas de um modo diferente. No caso do xamanismo, o xamã negocia com eles de igual para igual, tendo como preocupação encontrar a causa da doença. *L’ethnomusicologue Gilbert Rouget estime que cette spécificité s’observe aussi*

¹⁰⁹¹ SKAFTE, Peter – “Interview with a Killing Shaman”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001. pp. 234-337.

¹⁰⁹² CHAUMIEIL – “Magic Darts as Viruses”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001. pp.272-276

¹⁰⁹³ BROWN, Michael F. – “Dark Side of the Shaman” In HUXLEY, Francis (org.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001. pp. 251-256.

¹⁰⁹⁴ BOAS, Franz – “Seeking Contact with Spirits is not necessarily Shamanism”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, pp. 70-71. “A crença de que os indivíduos podem adquirir controlo sobre o poder pode levá-los a usá-lo contra os inimigos. A possessão de tal controlo nem sempre é benéfica, mas pode ser usada como bruxaria. Os xamãs hostis podem criar doenças nos corpos dos seus inimigos ou apoderar-se das suas almas. Podem fazer mal por meios congeniais e controlar a vontade dos outros através do sobrenatural à sua disposição. A bruxaria é considerada por toda a parte como um crime e, portanto, é punida.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁹⁵ HELL, Bertrand – *Possession et Chamanisme, Les maîtres du désordre*.

*sur le plan musical. Le chamane est «le musiquant» de sa propre transe et son aventure est une affaire individuelle, délibérée, auto-induite.*¹⁰⁹⁶ No entanto, no caso da possessão, ocorre precisamente o contrário, *le possédé subit la transe et les termes vernaculaires le désignent fréquemment comme la simple «monture», le «cheval» des esprits.*¹⁰⁹⁷ Mesmo no que concerne ao registo musical é completamente diferente: *Le possédé n'existe que par rapport au groupe qui fournit la musique déclenchant le processus identificatoire.*¹⁰⁹⁸

O mediunismo, que está associado no Ocidente ao ocultismo, é uma maneira particular de comunicar com o outro mundo que só é reconhecida por um número restrito de pessoas, no qual apenas algumas têm acesso à comunicação, recebendo mensagens dos mortos. Carmen Blacker¹⁰⁹⁹ compara os termos «xamanismo» e «mediunismo» e desenvolve uma ambivalência da complexidade que possa ter o xamã na cultura japonesa. Blacker considera que existem dois tipos de xamãs. O primeiro cognomina-o de “médium” ou *myco*, que consegue entrar em estado de transe, através da aparição de um espírito que o possui, entrando no seu corpo e usando a sua voz para comunicar, sendo, assim, o xamã apenas um interlocutor. O segundo designa-o de “ascetic”¹¹⁰⁰: *who is capable of banishing the malevolent spirits responsible for sickness and madness transforming them into powers for good.*¹¹⁰¹

Contudo, *des populations chamaniques distinguent le chamanisme du médiumnisme: chez les Lapons (ou Sami), tout homme était un médium et pouvait, en battant le tambour, recevoir passivement des messages d'esprits ancêtres provenant du royaume des morts. Seul le chamane, le noaïde, contrôlait ces esprits et avait des contacts avec des esprits plus puissants.*¹¹⁰² Como na possessão, o mediunismo coexiste com outros sistemas na mesma sociedade.

¹⁰⁹⁶ Ibidem, p. 34: “O etnomusicólogo Gilbert Rouget acha que esta espacialidade se pode observar também sobre o plano musical. O xamã é o músico do seu próprio transe e a sua aventura é um ato individual, deliberado e autoinduzido.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁹⁷ Ibidem, p. 35: “O possesso sofre o transe e os termos vernáculos designam-no frequentemente como simples “montada”, o “cavalo” dos espíritos.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁹⁸ Idem: “O possesso só existe em relação ao grupo que fornece a música, desencadeando o processo de identificação.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁰⁹⁹ BLACKER, Carmen - “Two kinds of Japanese Shamans: the Medium and the Ascetic”, 1956, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, op. cit. pp. 207-211.

¹¹⁰⁰ Ibidem, p. 208.

¹¹⁰¹ Idem: “Que é capaz de banir os espíritos malévolos responsáveis pela doença e loucura, transformando-os em poderes para o bem.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁰² Ibidem, p. 93: “Algumas populações xamânicas distinguem o xamanismo do mediunismo: entre os Lapões (ou Sami), qualquer homem era médium e podia, batendo um tambor, receber passivamente as mensagens dos espíritos dos antepassados provenientes do reino dos mortos. Só o xamã, o *noaïde*, controlava estes espíritos e tinha contacto com os espíritos mais poderosos.” [Tradução de Maria Consiglieri]

A Igreja Cristã e o xamanismo tiveram confrontos desde os tempos missionários, há quinhentos anos, até ao século XX. A Igreja Cristã pertence a um sistema religioso que separa o visível do invisível, em que não é normal haver um contacto direto e pessoal com o invisível do mesmo modo que é estabelecido através do xamanismo. O poder do padre é conferido pela instituição, com hierarquia própria. A comparação entre o xamã e o padre deriva da questão da imanência e do transcendente, tendo pontos de vista incompatíveis pela determinação teológica cristã, embora a Igreja seja uma instituição que também é reconhecida do ponto de vista socioeconómico. Este confronto entre o xamanismo e o pensamento cristão é o mais delicado de todos, pois é um reflexo determinante na nossa cultura, moldada e estabelecida ao longo de séculos, não só pelos missionários cristãos nas culturas nativas, como também na Europa, no século XVII, pela perseguição aos xamãs, feiticeiros e a tudo o que era considerado “atividade demoníaca”.

Nos séculos XVI e XVII, surgiram as primeiras descrições cristãs das práticas xamânicas e do xamã nas culturas indígenas, como poderemos observar através do historiador e navegador espanhol Gonzalo Fernández de Oviedo, de 1535, que chamou ao tabaco indígena da República Dominicana e do Haiti “trabalho do demónio”, quando comunicam com os espíritos. O padre franciscano francês André Thévet também desaprovava estas práticas, que o *pagé* aprendia para adquirir os segredos da natureza. Depois de viver durante sete meses no Brasil, numa colónia no Rio de Janeiro, a observar a natureza e os indígenas, escreveu, em 1557, sobre o *pagé*:

*These pagé or Caribs, are people of evil custom who have given themselves over to serve the Devil to deceive their neighbors. Like impostors, they usually do not reside anywhere, so as to disguise their nastiness and be honored by others; they are vagabonds, who wander here and there through the woods and other places, an who rarely return among other people and only at certain hours, making them believe that they have communicated with the spirits about public matters, and that one must do thus or thus, lest this or that occur*¹¹⁰³

De facto, esta visão de “impostores”¹¹⁰⁴ ou “vagabundos” permaneceu até ao século XX, passando da incompreensão cristã para a do pensamento mecanicista

¹¹⁰³ THÉVET, André – “Ministers of yhe Devil who learn about the secrets of nature”, 1557, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, op. cit. pp. 13-14 “Estes pagés ou caribes são gente de maus costumes que se entregam para servir ao Diabo para enganar os seus vizinhos. Tais impostores, usualmente, não residem em nenhum lado, tanto para mascarar a sua maldade como para ser honrado pelos outros; são vagabundos, que andam por aqui e ali através da floresta e outros lugares e que raramente voltam para junto de outras pessoas e só a certas horas, fazendo acreditar que estiveram em comunicação com os espíritos acerca dos assuntos políticos e que as pessoas devem fazer isto ou aquilo, quando isto ou aquilo ocorrer.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁰⁴ Os xamãs, vistos como “impostores”, foi uma discussão que se manteve durante muito tempo até à leitura psicanalítica. Como podemos observar, no século XVIII, Denis Diderot (1765), num dos seus ensaios, argumenta que os xamãs são consultores do Diabo e impostores.

positivista, o que torna esta questão uma discussão constante. Johann G. Herder, teólogo, filósofo e crítico germânico, analisa, em 1785, este paradoxo, criticando as perspectivas anteriores, nomeadamente as dos padres, em que o poder da imaginação pode ser explicável pela relação que se estabelece entre o corpo e a mente, o cérebro e os nervos, utilizando as forças do pensamento.

O antropólogo contemporâneo Harner demonstra também, contando um episódio transcrito em 1972, o pensamento do século XVII sobre feitiçaria e atividades consideradas “demoníacas” na Europa, em que o marido da mulher que tomara alucinogénios ficou de tal modo horrorizado pelo seu comportamento, que acreditou que ela estava “possuída pelo demónio”.

Now then, made more certain of that which he had not been able to believe, he drew his sword in sudden wrath, wishing to kill her. Returning to himself, he stood waiting for little while that might see the outcome of all this. And so, after a little while she returned to her senses. When she saw that her husband was threatening to kill her, she prostrated herself him and, seeking pardon, promised that she would reveal the truth to him. So she confessed that she had gone that night on the journey, etc. Hearing these things, her husband left at once and made an accusation of her in the house of the Inquisitor, so that she might be given to the fire. She, however, though sought at once, was nowhere to be found. They think that she drowned herself in the lake whose shore that area is situated.¹¹⁰⁵

Este é um dos exemplos entre muitos que relataram as influências pagãs na cultura ocidental e que foram muito mal recebidas pelo pensamento judaico-cristão. Este choque entre o pensamento judaico-cristão e a cultura pagã ocidental e o xamanismo nativo foi também estudado por outros autores, tais como Avvkum Petrovich¹¹⁰⁶ e, na atualidade, Tucker.

Avvkum Petrovich, membro da Igreja conservadora russa do século XVII, foi um dos primeiros a utilizar o termo “xamã” – *xaman* –, descrevendo o xamã *Tungus* na sua autobiografia, que é considerada uma das obras mais interessantes da literatura russa:

Then he started to jump and dance and call the demons; finally, making piercing screams, he threw himself on the ground foam came out of mouth. The demons

¹¹⁰⁵ HARNER – “The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft”, in Harner – *Hallucination and Shamanism*, p. 134: “Então, ele ainda mais certo do que não tinha conseguido acreditar até agora, levantou a espada em súbita cólera, querendo matá-la. Tornando a si, ficou esperando um pouco para poder ver o que sairia daquilo. E ela, pouco depois, recuperou os sentidos. Quando ela viu que o marido ameaçava matá-la, prostrou-se diante dele e, pedindo perdão, prometeu que lhe revelava a verdade. Assim, ela confessou que tinha ido nessa noite em viagem, etc. Ao ouvir isto, o marido deixou-a logo e foi denunciá-la ao Inquisidor, para que fosse deitada ao fogo. Contudo, apesar de ter sido logo procurada, não pôde ser encontrada. Pensaram que se tinha afogado no lago na margem do qual a região estava situada.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁰⁶ PETROVICH, Avvkum – “The Shaman: A Villain of a Magician who calls Demons”, 1672, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*.

*pressed him, and he asked them: “Will the expedition be successful? And the demons replied: “You will return with a great victory and great wealth.”*¹¹⁰⁷

Contudo, Petrovich não conseguiu compreender a mensagem dada pelo xamã. Por o seu pensamento ser completamente diferente do xamã, não percebeu a metáfora de que o sucesso nada tinha que ver com riqueza, mas com a sua passagem pela guerra, que mais tarde viria a ter lugar na sua vida.

A mentalidade ocidental teve uma forte influência do pensamento judaico-cristão, em que o xamanismo era visto como demoníaco e os espíritos xamânicos provenientes do Inferno e do Demónio, por isso deveria ser renegado. Michael Tucker¹¹⁰⁸ vai associar estes exemplos para analisar os artistas ocidentais cujas obras tenham uma leitura de espírito xamânico, de modo a referenciá-los como exemplos significativos que conseguiram manter uma linguagem *mythopoeitic* e, deste modo, ultrapassar barreiras e preconceitos socioculturais.

*The traditional world of the shamans has long been under threat. Seventeenth-century European illustrations of Saami shamans show the shaman conjuring not healing spirits, but the Devil: the all-important shamanic drum of Saami, companion guide to the cosmos, was called “this instrument of the devil” by Christian missionaries and priests.*¹¹⁰⁹

O xamanismo, embora tenha havido estudos ontológicos comparativos com outras práticas, diferencia-se muito das restantes, quer pelas suas especificidades provenientes de um sistema próprio, no qual o xamã é reconhecido pela comunidade, quer também pelas características que o determinam, sendo relevante esta questão pelo facto de se compreender que determinados artistas foram influenciados, não pelo xamanismo, mas por outros géneros¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁷ Ibidem, pp. 18-19: “Então, ele começou a saltar e a dançar e a chamar os demónios; finalmente, dando gritos pungentes, atirando-se para o chão, saiu-lhe espuma da boca. Os demónios oprimiram-no e ele perguntou-lhes: a expedição terá sucesso? E os demónios responderam: voltarás com uma grande vitória e grande riqueza.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁰⁸ TUCKER, op. cit.

¹¹⁰⁹ Ibidem, p. 100: “O mundo tradicional dos xamãs tem estado há muito tempo debaixo de ameaça. As ilustrações europeias do século XVII dos xamãs Saami mostram o xamã a conjurar e não a curar os espíritos, mas o Demónio: o todo-poderoso tambor xamânico dos Saami, companheiro guia para o cosmo, foi chamado “este instrumento do diabo” pelos missionários e padres cristãos.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹¹⁰ Ana Mendieta, embora tenha uma linguagem em algumas obras que evocam *The Goddess*, expressa a a feiticeiria da cultura cubana, numa ação performativa, demonstrando a violência e a violação da mulher de um modo subordinado, como crítica social e política (in RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and Feminism*, pp. 98-99, 220). Segundo Bertrand Hell, a possessão é um transe passivo e subordinado, pelo que poderemos verificar que apresenta no seu ritual a possessão.

3. O xamanismo e o Ocidente

No Ocidente, a abordagem do xamanismo tem vindo a mudar de forma considerável. As primeiras interpretações regeram-se mediante uma perspetiva judaico-cristã, em que os xamãs eram vistos de um modo completamente distorcido e maléfico, como seres demoníacos, como vimos. Posteriormente, as investigações antropológicas modernistas direcionaram-se numa nova interpretação, em que o sagrado, a magia e a religião são debates pertinentes no seu estudo. Eliade tem uma leitura ontológica, relacionando o sagrado com a magia e a religião, e, numa perspetiva oposta, M. Mauss¹¹¹¹ separa a magia e a religião¹¹¹², segundo a tradição da sociologia das religiões, considerando a magia pragmática¹¹¹³: a magia é um fenómeno confinado ao domínio privado e individual, enquanto a religião é um fenómeno coletivo por excelência. Contudo, Mauss não estuda particularmente o xamanismo em si.

Atualmente, a perspetiva ocidental analisa o xamanismo dentro do sistema socioeconómico e cultural de uma dada sociedade. No entanto, ainda existe uma procura mística no xamanismo, como podemos observar na visão de alguns autores:

*Las du matérialisme et du scientisme, des Occidentaux recherchent une vie spirituelle qui leur permettrait de «s'ouvrir au monde», d'établir avec lui une « nouvelle alliance», ou bien de retrouver «l'homme originel». Attirés par le mysticisme et l'occultisme, ils voient dans le chamanisme une manière d'y parvenir.*¹¹¹⁴

Surgiu no Ocidente, nos anos 1950, principalmente nos E.U.A., num âmbito científico, um especial interesse pela psicologia do xamã, por causa das experiências psicológicas feitas por Aldous Huxley¹¹¹⁵ no ser humano através da mescalina¹¹¹⁶, que levou a considerar o xamã um potencial humano universal, pelas suas capacidades

¹¹¹¹ Mauss (1950) tem uma visão intelectualista. In BONTE; IZARD, op. cit., p. 432.

¹¹¹² PERRIN – *Le Chamanisme*, p. 16.

¹¹¹³ BONTE; IZARD, op. cit., p. 432.

¹¹¹⁴ PERRIN, op. cit., p. 103. “Cansados do materialismo e do cientismo, os Ocidentais procuram uma vida espiritual que lhes permite “abrir-se ao mundo”, estabelecer com ele uma “nova aliança” ou reencontrar “o homem original”. Atraídos pelo misticismo e o ocultismo, eles veem o xamanismo como um modo de aí chegarem.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹¹⁵ Aldous Huxley (1894-1963), segundo o antropólogo Pers Vitebsky, teve impacto no meio académico norte-americano, pelas suas experiências com mescalina, o que permitiu um novo “olhar” perante o xamanismo, por exemplo, estudar, na Antropologia e na Neuropsicologia, os “estados alterados da consciência” (cf. VITEBSKY, op. cit., p. 150). Aldous Huxley é um escritor inglês contemporâneo, publicou várias obras, como, a título de exemplo, *The Doors of Perception* (1954) e *Admirável Mundo Novo* (1958).

¹¹¹⁶ VITEBSKY, op. cit., p. 150.

psicológicas e pelas suas técnicas serem consideradas bastante eficazes. Por outro lado, apareceram vários movimentos que procuraram um novo “ideal”, o xamanismo aliado a outras culturas, nomeadamente, ao budismo e ao hinduísmo, a que chamaram neo-xamanismo, que começou com a geração *beatnic*, nos anos cinquenta, e, mais tarde, com a geração *hippy* e com o movimento *underground*, por volta dos anos sessenta. Os neo-xamanes interpretavam os “estados alterados de consciência” e não consideravam estar o xamanismo associado nem à magia, nem ao sistema sociocultural.

Entre 1960 e 1968, o etnólogo norte-americano, de origem latino-americana, Carlos Castaneda¹¹¹⁷, foi uma referência crucial no pensamento destes novos adeptos do neo-xamanismo. Teve várias conversações e registos com Don Juan, Índio Yaqui, “feiticeiro” e especialista em plantas medicinais e alucinogénios, iniciando-se através das drogas no mundo do saber e nas suas forças misteriosas, aprendendo a ver e não a olhar, transformando-se no “homem do saber” e no “homem do poder”. Castaneda – por intermédio de Don Juan – tornou-se uma espécie de profeta, que promete o “conhecimento”, a descoberta do “estado da realidade não-comum”, o controlo das emoções, em boa verdade, a procura do acesso a um xamanismo universal. No livro *Journey to Ixtlan, Lessons of Don Juan*, Castaneda ensina a ser “homem do saber” e do “poder”:

*Dreaming is real for a warrior because in it he can act deliberately, he can choose and reject, he can select from a variety of items those which lead to power, and then he can manipulate them and use them, while in an ordinary dream he cannot act deliberately.*¹¹¹⁸

No seu livro *The Eagle's Gift*¹¹¹⁹, retrata a sua experiência no México enquanto antropólogo com uma das aprendizes de D. Juan Mateus, Maria Elena, “*La Gorda*”. Trata-se de um retorno aos seus ensinamentos sobre a feitiçaria, que até então tinha ficado por esclarecer:

I remained half awake, listening to the tune. It seemed as if I were entering into a state of dreaming – a complete and detailed dreaming scene appeared in front of my eyes. In the scene there was a young woman sitting next to me. I could distinguish every detail of her features. I did not know who she was, but seeing her shocked me.

¹¹¹⁷ Castaneda era um antropólogo que iniciou o seu estudo no México, sudoeste e noroeste, com o interesse de investigar as plantas medicinais, juntamente com D. Juan Mateus e, posteriormente, com D. Genaro Flores, índio mazatec.

¹¹¹⁸ CASTANEDA, Carlos – *Journey to Ixtlan, Lessons of Don Juan*. London: Harmondsworth, Middlesex, 1981, p. 108: “Sonhar é real para o guerreiro, porque nele pode agir deliberadamente, pode escolher e rejeitar, pode seleccionar de uma variedade de itens aqueles que levam ao poder, e então pode manipulá-los e usá-los, enquanto num sonho normal ele não pode agir deliberadamente.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹¹⁹ CASTANEDA, Carlos – *The Eagle's gift*. London: Harmondsworth, Middlesex, 1981.

*I was fully awake in one instant. The anxiety that that face created in me was so intense that I got up and quit automatically began to pace back and forth. I was perspiring profusely and I dreaded to leave my room. I could not call la Gorda for help either. She had gone back to México for a few days to see Josefina. I tied a sheet around my waist to brace my midsection. It helped to subdue some ripples of nervous energy that went through me.*¹¹²⁰

Michael Harner, etnólogo, na senda do pensamento de Carlos Castaneda, associa e sintetiza dois autores, Castaneda e Eliade, criando posteriormente a Foundation for Shamanic Studies e os “Ateliers Xamânicos”. Desenvolve, na sua obra mais carismática, *The Way of the Shaman*¹¹²¹, a possibilidade de qualquer um poder ser xamã, apelando a uma democratização do xamanismo no Ocidente, por interpretar as capacidades do xamã como um “estado alterado de consciência”¹¹²² a nível psicológico, descontextualizando, assim, o xamã e desconsiderando-o integrado na sua respetiva cultura nativa.

Através de vários exemplos de culturas nativas, nomeadamente, a partir de duas, com as quais teve um contacto direto, a de Conibo e a de Jívaro, ambas índias sul-americanas, e relacionando-as com as práticas meditativas orientais, Harner desenvolve um paralelismo entre o “estado alternado de consciência” (que abrevia por SSC)¹¹²³ que é utilizado pelos xamãs e o “estado comum da consciência” (OSC)¹¹²⁴, o qual se atinge quando se volta ao estado normal, de modo a poder dar a cura ao paciente, a partir dos seus sonhos e da ajuda dos guias espirituais. Este livro relata os processos exercidos pelos xamãs, desde a batida do tambor, as canções que utiliza, as visões e as “viagens” por que pode passar, o modo como redescobre o poder e a sua relação com os guias espirituais, até ao local, a gruta, que proporciona o “estado alternado de consciência”. Considera todo este processo como sendo de execução e aprendizagem muito difíceis, o que requer um mestre xamã para ensinar e uma prática constante de vários anos, afirmando mesmo que há determinados níveis que apenas alguns conseguem atingir.

¹¹²⁰ Ibidem, pp. 106-107: “Eu fiquei meio acordado, ouvindo a música. Era como se eu estivesse a entrar num estado de sonho – uma cena de sonho completa e detalhada aparecia defronte dos meus olhos. Na cena, havia uma jovem mulher sentada do meu lado. Podia distinguir cada detalhe dos seus traços. Não sabia quem ela era, mas vê-la chocou-me. Fiquei desperto instantaneamente. A ansiedade que esse rosto criou em mim foi tão intensa que me levantei e automaticamente comecei a andar para cá e para lá. Transpirava fortemente e receava deixar o meu quarto. Também não podia chamar La Gorda. Ela tinha voltado para o México para ver a Josephina durante alguns dias. Atei um pano à roda da minha cintura. Ajudou-me a subjugar umas ondas de energia nervosa que passavam através de mim.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹²¹ HARNER, Michael – *The Way of the Shaman*. New York: HarperOne, 1990.

¹¹²² Ibidem, p. xix.

¹¹²³ Idem: SSE: shamanic state of consciousness.

¹¹²⁴ HARNER, Michael, op. cit., p. xix: OSC – ordinaire state of consciousness.

No seu livro *Hallucionogens and Shamanism*¹¹²⁵, Harner estuda a relação dos efeitos psicológicos dos alucinogénios nos seres humanos, particularmente no xamã e na feitiçaria, descrevendo as diversas plantas alucinogénias, as suas propriedades e a sua função, para o que reúne vários autores com as mesmas preocupações antropológicas e etnológicas.

O neo-xamanismo é qualificado de xamanismo pós-moderno, ou mesmo considerado de *New Age*¹¹²⁶; no entanto, como afirma Michel Perrin, *ces dérives idéalistes sont parfois devenues de véritables affaires commerciales. (...) ils bricolent des mondes-autres et des rites parfois aussi fugaces que fantaisistes*¹¹²⁷, ou segundo Piers Vitebsky, *Existe o risco de que os novos xamânicos criem a sua própria imagem ideal do xamanismo e partam dela para as sociedades tradicionais como incapazes de consubstanciarem a imagem criada.*¹¹²⁸

Estes adeptos do neo-xamanismo apelaram a um grande ecletismo nas suas ideias e ideais que revelaram domínios também muito variados, desde a Psicologia, Ecologia, Orientalismo, Arqueologia, Astrologia, Etnologia, entre outros. Certos neo-xamanes vão mais longe, atribuindo ao seu conhecimento um valor terapêutico inigualável e considerando que cada um poderá ser um xamã e desenvolver os seus “poderes pessoais”, o que torna esta visão democrática muito ocidental.

Contudo, para determinados antropólogos, este ideal do xamanismo universal, de que cada um pode ser um xamã, revela-se distorcido e perigoso, porque está fora do seu contexto nativo, além de que o excesso do consumo das drogas não provoca o resultado pretendido na descoberta do poder e do autoconhecimento. Marlene Dobkin de Rios¹¹²⁹ critica esta situação no mundo ocidental dada pelos pseudo-xamãs e pelas viagens turísticas à Amazónia, com a finalidade de “obter autoconhecimento” através dos alucinogénios nativos. *This Amazon drug tourism does not dismantle the illusion or*

¹¹²⁵ HARNER, Michael J. (ed.) – *Hallucionogens and Shamanism*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1981.

¹¹²⁶ *New Age* é um termo utilizado a partir dos anos 1960, para as novas concepções perante o ser humano inserido no cosmo e na natureza, em que se estabelece uma relação de harmonia e de equilíbrio. No entanto, os nativos norte-americanos consideram este termo desapropriado e ocidentalista, pois já existia na sua tradicional cultura, muito antes de os ocidentais o implantarem e desenvolverem como nova postura ocidental.

¹¹²⁷ PERRIN, op. cit., p. 111: “Estes desvios idealistas, por vezes, tornaram-se verdadeiros negócios comerciais. (...) Manipulam os outros e os ritos, por vezes tão fugazes como fantasistas.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹²⁸ VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*, p. 151.

¹¹²⁹ RIOS, Marlene Dobkin de – “Bubble, Bubble, Toi and Trouble, Tourists and Pseudo-Shaman”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, pp.16-19.

*destroy the sense of exotic. It does, on occasion, leave psychotic depression and confusion in its wake.*¹¹³⁰ Os xamãs adquirem primeiro autoconhecimento, através da iniciação, compreendendo o processo de cura da doença, e só depois de grande aprendizagem empírica por parte do seu mestre utilizam os conhecimentos das plantas alucinogênicas e controlam as visões, o que é exatamente o contrário daquilo que os ocidentais fazem.

Todavia, o neo-xamanismo procura apresentar um mundo melhor que interage de um modo profundo com a “filosofia ecológica”, em que o homem se situa na igualdade com os outros seres da natureza e age como *partenaire* ou interlocutor. Por outras palavras, *ils créent de véritables mythes scientifiques dans lesquels ils combinent des vocabulaires empruntés aux neurosciences, à la psychologie, à la linguistique.*¹¹³¹ Não se trata apenas de procurar uma nova vertente espiritual no Ocidente, mas também de estabelecer um novo elo entre o homem e a natureza, em que a Ciência não se preocupa em investigar apenas através da tecnologia científica, mas também através do conhecimento das sociedades nativas, nomeadamente, dos xamãs.

Jeremy Narby¹¹³² reporta num dos seus artigos, “Ayahuasca: Amazonian Shamanism, Science, and Spirituality”¹¹³³, o interesse dos biólogos moleculares pela tradição nativa e pelos próprios xamãs, por serem considerados investigadores da botânica. Por isso, os xamãs têm sido procurados, tendo-se tornado colaboradores dos cientistas ocidentais, especialmente, no estudo do ADN.

Existem outros casos, como, por exemplo, no campo da Etnobotânica, Glenn H. Shepard¹¹³⁴, em 1998, que trabalhou com os xamãs *matsigenka* na Amazónia do Peru, para desenvolver o conhecimento das plantas na medicina internacional.

Assim, o xamã é compreendido, não apenas segundo uma perspetiva ontológica, mas também segundo um plano conceptual, pelas suas qualidades de conhecedor do cosmos, das plantas e dos animais, e do próprio ser humano, quer no âmbito psicológico, quer na patologia. É a sua relação com a comunidade e o conhecimento empírico que tem da natureza e do universo que interessam aos cientistas ocidentais, a botânicos,

¹¹³⁰ Idem: “Este turismo de droga Amazónica não desmente a ilusão ou destrói o senso do exótico. Por vezes, traz uma depressão psicótica e confusão quando se acorda”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹³¹ PERRIN, op. cit., p.113: “Eles criam verdadeiros mitos científicos nos quais combinam vocabulários emprestados às Neurociências, à Psicologia, à Linguística.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹³² NARBY, Jeremy – “Shamans and Scientists”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Though Time*, 2000, pp. 301-305.

¹¹³³ NARBY, Jeremy – “Ayahuasca: Amazonian Shamanism, Science, and Spirituality”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Though Time*, 2000.

¹¹³⁴ SHEPARD, Glenn – “An Ethnobotanist Dreams of Scientists and Shamans Collaborating”, in NARBY; HUXLEY, op. cit., pp. 298-300.

etnobotânicos, biólogos moleculares, ecologistas, psiquiatras e psicólogos. Esta nova preocupação não se centra apenas nestes domínios científicos, mas também noutras áreas de conhecimento, principalmente, na Arte Ocidental.

4. O xamanismo e a arte ocidental: o espírito xamânico

O xamanismo na arte ocidental não teve tanto impacto no princípio do século XX quanto teve na segunda metade, surgindo o espírito xamânico de um modo subtil em determinados artistas e muito pontualmente noutros. Foi só a partir dos anos 1960 que se evidenciou a influência do xamã de um modo marcante na teoria, na conceptualidade e na prática da arte ocidental. Os artistas não são influenciados apenas pela perspectiva ontológica, que se pode designar de espírito xamânico, mas também pelo conhecimento intelectual, estético e artístico do xamã, para realizar conceptualmente o processo artístico e a *performance* artística, enquanto obra de arte.

Muitos artistas plásticos¹¹³⁵, nos anos 1960, leram Lévi-Strauss como ponto de partida para uma nova linguagem plástica, quando a Antropologia adquiriu uma nova importância nas Artes. Os artistas não se limitam a procurar formas estéticas ou “místicas”¹¹³⁶ para os seus trabalhos, como também uma aplicação conceptual dos pressupostos antropológicos. Muitos estudaram o processo conceptual de outras sociedades a fim de contribuir para uma postura política, social, humana e ecológica da vertente artística. Esta nova conceção surge, portanto, com o contacto das culturas tribais, como afirma Kirk Varnedoe:

*L'artiste y découvrait dans les oeuvres de Claude Lévi-Strauss comme Tristes Tropiques (1955), La Pensée Sauvage (1962) et Le Cru et le Cuit (1964), une nouvelle vision de l'ethnologie, remodelée par le structuralisme. Par leur style, comme par leur contenu, ces écrits exercèrent une influence considérable. Ils constituaient une critique très forte des prétentions de la société technologique moderne et, en contrepartie, lui opposaient une évaluation positive de la vie et la pensée primitives sur un ton de rigueur intellectuelle, exempt de sentimentalisme et de tout soupçon de romanesque.*¹¹³⁷

Os artistas ocidentais desenvolveram o interesse pela “figura” que o xamã representa, não tanto pelo seu carácter ontológico, mas mais pelo seu carácter intelectual e

¹¹³⁵ VARNEDOE, Kirk – “Explorations Contemporaines”, in RUBIN, W. (ed.) – ‘Primitivism’ in 20th Century Art, Volume II, New York: The Museum of Art Modern Art, 1984. Robert Smithson e Joseph Beuys foram os mais evidenciados.

¹¹³⁶ Normalmente, esta visão é percecionada pelos teóricos oitocentistas e mesmo alguns modernistas.

¹¹³⁷ Ibidem, p. 662: “O artista descobria nas obras de Claude Lévi-Strauss como Tristes Trópicos (1955), O Pensamento Selvagem (1962) e o Cru e o Cozido (1964), uma nova visão da etnologia, remodelada pelo estruturalismo. Pelo seu estilo como pelo seu conteúdo, estes escritos exerceram uma influência considerável. Constituíam uma crítica muito forte às pretensões da sociedade tecnológica moderna e, em contrapartida, opunham-lhe uma avaliação positiva da vida e do pensamento primitivos mediante um tom de rigor intelectual, isento de sentimentalismo e de qualquer suspeita de romance.” [Tradução de Maria Consiglieri]

pelos conhecimentos que possui sobre o ser humano, os animais, as plantas, o cosmos e a natureza.

A transferência da “figura” do xamã para a arte ocidental provém, inicialmente, do facto de o artista ter a possibilidade de ser um “líder” ou um “visionário”, ao revelar, através da sua obra, o “sonho acordado”. Relembramos Michael Tucker por analisar, em *Dreaming with Open Eyes*¹¹³⁸, este paradigma da obra de arte, em que o “sonho acordado” proporciona uma “visão” de transformação ao espectador e à coletividade, ou um despertar do inconsciente coletivo. O autor não se limita apenas a estudar os artistas contemporâneos, mas, numa vasta área e época histórica, abraça desde a pintura, escultura, música, literatura e cinema, abrangendo artistas dos finais do século XVIII, do princípio do século XIX até ao século XX, como já tínhamos referido anteriormente¹¹³⁹.

Trata-se de uma abordagem ontológica do xamã e do artista, segundo uma leitura da *mythopoeitic* ou da *mythopoiesis*, em que a procura do “tempo perdido”, particularmente dado pelo retorno do “mito do paraíso”, é um modo de restabelecer um novo elo espiritual na sociedade ocidental. Esta questão torna-se incontornável para o entendimento desta leitura do artista, na medida em que o artista vê no xamã o “líder visionário”, de modo a recuperar esse elo que falta ao ser humano ocidental e que afeta a condição humana na sua vida – *to reconstitute the state of primordial man as we know it by the “paradisial myths”*¹¹⁴⁰.

A importância do “sonho acordado”, para Tucker, reside no facto de possibilitar um novo modo de interpretação do “mito” ocidental nas Artes, redescobrimo a linguagem *mythopoesis*, através do mundo do xamã, na medida em que o mito e a estrutura da organização social nativa estão intrinsecamente interligados, que, em arquétipos linguísticos, são manifestações de ordem cosmológica. Verificamos que o artista é interpretado por fazer emergir o “inconsciente coletivo”, despertar as “imagens primordiais” e os intitulados “arquétipos”, tal como afirmava Jung¹¹⁴¹: *el arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su model básico.*¹¹⁴² Segundo Jung, os

¹¹³⁸ TUCKER, Michael – *Dreaming with Open Eyes. The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992.

¹¹³⁹ Cf. Parte I, Cap. 5

¹¹⁴⁰ Ibidem, p. 85: “(...) reconstituir o estado do homem primordial como conhecemos pelos “mitos paradisíacos”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁴¹ JUNG, Carl G. – “Acercamiento al inconsciente”, in JUNG, Carl G. (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974, p. 67.

¹¹⁴² Idem.

arquétipos não são modelos estáticos, mas dinâmicos, que se manifestam em impulsos, tão espontâneos como os instintos, que podem aparecer repentinamente em sonhos.

Por isso, o artista é: *as someone who has 'plunged into the healing and redeeming depths of the collective psyche.*¹¹⁴³ Tucker considera que o artista, para obter os instrumentos possíveis para a sua atividade artística, percorre um processo semelhante ao do xamã. Embora tenha uma vivência e uma cultura completamente diferentes da nativa, o artista possui também uma transformação pessoal a que chama *call of the shaman*¹¹⁴⁴. O paralelismo entre o xamã e os artistas tem como base a dimensão da *mythopoesis*, a dimensão local e universal do mito e do arquétipo:

*There are few such purely 'local' mythical visions in the world of modern art. There may be, rather, a fruitful play between 'local' and 'trans-local' dimensions of imaginary, myth and meaning, or intimations of the sort of deep, hermetic myth structure which can encourage the psyche to grow towards various states of mythopoeic and individual consciousness.*¹¹⁴⁵

O xamã é ao mesmo tempo um guardião e um emissor da essência do conhecimento psíquico e social, que é caracterizado por Campbell¹¹⁴⁶ como *an elite experience* e que é comum aos xamãs e aos artistas do século XX, como se pode observar através da escrita de James Joyce, das pinturas de Paul Klee e de Kandinsky.

Campbell declara: *that for them all "the whole unconscious has opened up and they fall into it".*¹¹⁴⁷ Embora possa haver comparações entre os xamãs e os artistas, trata-se de situações muito diferentes. Campbell reflete o mesmo ponto de vista de Jung e de Von Franz, na medida em que os estados e aspetos da personalidade do xamã correspondem a um processo de individualidade, ou seja, o xamã entra no abismo do desconhecido do ser humano, do inconsciente.

Rather, the shaman's personality is set on an alchemical path where, following the 'death' of the social persona or ego, conscious and unconscious aspects of the self are forged into a new, open and resolute unity. It is this process which illuminates Campbell's parallel between the ancient shaman and the modern artist: as with the

¹¹⁴³ TUCKER, Michael, op. cit., p. 96: "Como alguém que mergulhou no fundo curativo e redentor da psique coletiva." [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁴⁴ Ibidem, pp. 76-99 (cf. Cap. 4).

¹¹⁴⁵ Ibidem, p. 93: "Há poucas das tais visões míticas puramente locais no mundo da arte moderna. Há antes um jogo fecundo entre as dimensões "locais" e "trans-locais" do imaginário, mito e intenção, intimações da espécie da estrutura dos mitos profundo, hermético que pode encorajar a mente a crescer para vários graus de *mythopoeic* e consciência individual." [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁴⁶ CAMPBELL, Joseph – "The Power of Myth", in TUCKER, op. cit., p. 104. Trata-se de uma série de programas que fez desenvolvendo uma perspetiva singular sobre o índio norte-americano Blake Elke. Blake Elke tem visões muito semelhantes às que Don Juan descrevia, por exemplo, em Carlos Castaneda, in CAMPBELL, Joseph – *The Masks Of God*. Vol. 4. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. (Creative Mythology)

¹¹⁴⁷ TUCKER, op. cit., p. 92: "que para todos eles se abriu o inconsciente e eles caíram dentro dele." [Tradução de Maria Consiglieri]

*shaman of old, the modern artist's courageous, innovative encounter with the world of image and symbol can help prepare the way for the development of what Jungians call the 'Great' or 'Cosmic' self.*¹¹⁴⁸

O chamamento ou a vocação dos xamãs também se reflete na arte do século XX, através das qualidades xamânicas exibidas por alguns artistas que se podem considerar equivalentes às crises de iniciação de doença ou de desintegração psicológica, tal como foi afirmado por Weiss acerca de Kandinsky.

Jung¹¹⁴⁹ tem um fascínio pela Arte Moderna devido à complexidade transmitida por alguns dos artistas que se podem comparar com os “primitivos”, tal como afirma:

*Tales comparaciones, como muestra después, son esenciales para comprender la propensión del hombre a crear símbolos y del papel que desempeñan los sueños para expresarlos. Porque nos encontramos que muchos sueños presentan imágenes y asociaciones que son análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos.*¹¹⁵⁰

Este autor estuda os sonhos do xamã e de alguns artistas, tal como Van Gogh e a sua esquizofrenia, que comparou com os seus próprios pacientes, por ser considerado um ser humano com problemas psíquicos, como verifica Tucker¹¹⁵¹. De facto, diagnosticaram que ele sofria de *grandes crises de delírio agudo e de alucinações do ouvido e da vista*¹¹⁵² e (...) *não hesitaram em o considerar um epiléptico perigoso*¹¹⁵³. Estas conclusões médicas criaram uma grande controvérsia no mundo artístico, segundo Pierre Cabanne. Esta visão psicanalítica foi questionada por ser considerada redutora e pelo seu estudo ser determinado por valores tradicionais burgueses, que os próprios artistas recusaram, embora nas leituras interpretativas ainda aconteça.

*A sua obra é de uma clareza, de uma lógica e de uma saúde irrefutáveis e progride com segurança, pelas assimilações ou pelas revelações e não por movimentos bruscos. Despojando da sua lenda inútil, Vincent van Gogh aparece como realmente: um emotivo, um receptivo com sensibilidade à flor da pele, um instável, perpetuamente angustiado, inquieto, irritável, indisciplinado, anti-sociável e, patologicamente, um nevrótico cujas crises, a partir de Dezembro de 88, não lesarão aliás nada a actividade intelectual, sensitiva e artística.*¹¹⁵⁴

¹¹⁴⁸ Idem: “A personalidade do xamã apoia-se num caminho alquímico onde, seguindo a morte da pessoa social ou o ego, os aspetos conscientes e inconscientes do próprio são forjados numa unidade nova, aberta e resoluto. É este processo que ilumina o paralelo de Campbell entre o antigo xamã e o artista modernista: tal como um xamã de antigamente, o encontro corajoso e inovador do artista moderno com o mundo da imagem e o símbolo podem ajudar a preparar o caminho para o desenvolvimento a que os Junguianos chamam “Grande” e “Cósmico” da própria pessoa.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁴⁹ JUNG, C. G. (Concebido y realizado por) – *El Hombre y ses Símbolos*, pp. 18-103.

¹¹⁵⁰ Ibidem, p. 47.

¹¹⁵¹ TUCKER, op. cit., p. 97.

¹¹⁵² CABANNE – *Van Gogh*. Lisboa: Editorial Verbo, 1985, (Grandes Artistas). p. 179.

¹¹⁵³ Ibidem, p. 277.

¹¹⁵⁴ Ibidem, p. 160.

Cabanne reconhece no seu discurso que Van Gogh é um pintor apaixonadamente revolucionário e libertador:

*Tentará libertar da matéria um sopro espiritual, um impulso de amor de que a sua vontade desvairada de absoluto, de síntese humana e divina, fará como que uma espécie de epopeia grandiosa.*¹¹⁵⁵

Van Gogh é considerado por Tucker¹¹⁵⁶ um artista com um espírito xamânico, por ter percorrido os diversos níveis psicológicos até às profundezas do inconsciente, tal como os xamãs. Posteriormente, verificamos também que Artaud foi considerado um demente, assim como Kandinsky, que sofreu crises psicológicas¹¹⁵⁷, mas desconhecidas publicamente, ou Beuys, que utilizou os seus traumas de guerra para transformar a coletividade, através das suas ações *performativas*.

O artista, tal como o xamã, para poder criar uma obra de arte que revolucione o mundo ocidental, tem de “morrer” e “renascer”, transformando-se, primeiro, a si mesmo, para, depois, poder intervir política, social, ecológica e humanisticamente. Herbert Read, quando escreve a Jung, considera: *My defence of modern art has always been based on this realization: that art must die in order to live, that new sources of life must be tapped under the crust of tradition.*¹¹⁵⁸ Por meio desta citação, compreendemos o que Tucker pretende: *Does not this recall the classic pattern of shamanic initiation?*¹¹⁵⁹ O xamã e o artista, moderno e contemporâneo, acabam por ter um olhar que vai para além das coisas e do familiar, como também para além do ser humano, conhecendo-o na sua profundidade, encetando uma viagem ou um caminho que evoca o espírito do líder xamânico.

Este espírito xamânico nunca se perdeu realmente na nossa cultura, embora o pensamento ocidental e o xamanismo tenham estado durante algum tempo em choque. A tradição judaico-cristã, a psicanálise de Freud e também Jung denegriram no Ocidente o “primitivo”. Embora Jung compare o “primitivo” com o moderno, apresenta também “*el primitivo fenómeno de la obsesión*”¹¹⁶⁰, o que se estendeu a todas as experiências que se

¹¹⁵⁵ Idem.

¹¹⁵⁶ TUCKER, op. cit., pp. 106-107 e 115.

¹¹⁵⁷ WEISS – *Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

¹¹⁵⁸ READ *apud* TUCKER, op. cit., p. 99: “A minha defesa da arte moderna tem-se baseado sempre nesta realização: que a arte deve morrer para poder viver, para que novas fontes da vida possam sair debaixo da crosta da tradição.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁵⁹ Idem: “Isto não faz lembrar o padrão clássico da iniciação xamânica?” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁶⁰ Jung – “Acercamiento al inconsciente”, in JUNG (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*, p. 47.

aproximavam deste modo de “ver” e de sentir o mundo e a natureza, que se pode caracterizar de espírito xamânico, na medida em que são determinados pela fluidez cósmica.

Na cultura nórdica e britânica, esteve sempre presente a persistência de artistas e de poetas que não perderam este elo com a natureza:

*Oh vento do céu que segues as vias da liberdade
E com fragor sopras ao longe tuas rajadas!
Tu és criatura de muitos caprichos e voz poderosa,
Maravilha do mundo sem asas nem pés.
Ninguém adivinha como te abriam as portas do céu
E te enviaram sem rédea nem pés correr o mundo;
E é de espantar como és veloz.
A subir ligeiro os cantis de montes e escarpas.
Não tens precisão de cavalgar corcel fioso
E cruzas os rios sem barco nem ponte.
Nunca te afogas e és prevenido e bem avisado,
Nada se mete no teu caminho e segues em frente.¹¹⁶¹*

Este poema, *O Vento*, de Dafydd ap Gwilym¹¹⁶², poeta celta galês do século XIV, revela a compreensão profunda da natureza selvagem, a essência do “espírito da floresta”, tal como definiu Bertrand Hell¹¹⁶³. Não se trata apenas de “ver”, mas também de viver nesse mundo e conhecê-lo, o que reflete um entendimento da experiência cósmica, que também se pode designar de xamânica. Verificamos que este autor é o exemplo do que significa contemplar a natureza e revelar o “espírito da floresta”, como se fosse um visionário, um xamã, que não se limitava a contemplar a natureza, mas sim com ela se maravilhar, cantar, amar e carpir as suas dores. Descreve o amor que tem pela natureza e o mundo dos druidas, visões e sonhos. Através do poema *A Gaivota* exalta a importância de Taliesin, um bardo do século VI, e de Merlin, o druida da corte do rei Artur:

*Eu sei segredos do amor perfeito que lhe dedico.
Homens do mundo, nunca a ninguém, a Taliesin
Ou a Merlin dos lábios ávidos sorriu a sorte
De amar donzela de tantas graças como eu amo.
Como Afrodite as suas tranças têm a cor do cobre fulvo,
Seu rosto é único e sem defeito, é digno e belo e recatado.
Minha gaivota, se tu olhares o mais belo rosto*

¹¹⁶¹ GWILYM, Dafydd ap – “O Vento”, in MORAIS, José Domingos (tradução e prefácio) – *A Perfeita Harmonia, poemas celtas da Natureza*, p. 40. Este autor é muito considerado na literatura galesa.

¹¹⁶² MORAIS, José Domingos (tradução e prefácio) – *A Perfeita Harmonia, poemas celtas da natureza*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

¹¹⁶³ Bertrand Hell considera que o “espírito da floresta” é uma das características do xamanismo da Sibéria (cf. HELL – *Possession et Chamanisme. Les maîtres du désordre*, p. 42 e p. 77). Os “espíritos da floresta”, como já mencionado atrás, são também considerados “espíritos auxiliares” na cultura da Sibéria. Estes “espíritos” também se encontram nas culturas ancestrais nórdicas e nas célticas.

*Do mundo inteiro, saberás por fim que ela virá
Doce e gentil ao meu encontro.
Se assim não for ela será a minha morte!*¹¹⁶⁴

Esta mesma relação do ser humano e da natureza dada pelos celtas, o amor pela natureza e a música que ela transmite, permanece ao longo dos tempos na arte ocidental. O “amor pela natureza” é dado pelo artista mais carismático da arte ocidental, Van Gogh, que escreve em abril ao irmão:

*Agora estou apaixonado pelas árvores de fruto em flor: pessegueiros cor-de-rosa, pereiras brancas e amarelas. Não sigo nenhum sistema especial de dar pinceladas. Lanço na tela a tinta com golpes regulares, que deixo ficar assim mesmo.*¹¹⁶⁵

Michael Tucker¹¹⁶⁶ argumenta que Van Gogh é um dos artistas mais significativos da dimensão *mythopoietic*, que define de espírito xamânico, e também nos dá o exemplo de Nietzsche, que contribuiu para este novo caminho na arte ocidental do século XX. Ambos, Van Gogh e Nietzsche, são um marco para a leitura da *mythopoesis*, por se inspirarem tanto na essência da natureza como em “líderes” ancestrais, o que Tucker designa de “*wounded healer*”¹¹⁶⁷.

Van Gogh exaltou a cor de um modo apaixonante e, por vezes, colérico, mas revela também a importância que a natureza tem para o ser humano ao tranquilizá-lo, como se fosse *obrigado a ir olhar uma haste de erva, uma rama de pinheiro, uma espiga de trigo, para me acalmar*.¹¹⁶⁸ Por volta de 1888, em Arles, Van Gogh procura na natureza a “cor sugestiva” e pinta os pomares com “uma alegria monstruosa”. Estes impulsos fruto das cores fortes e da sua expressão através de paixões humanas são próprios de um espírito xamânico, em que a pincelada sugere a magia das cores, ora de amarelos e verdes brilhantes, ora de encarnados e azuis vivos (cf. Imagem, nota 1169), ora da intensidade do violeta, produzindo, assim, o hino de felicidade dada pela energia cosmológica de que o seu coração se enchia.

¹¹⁶⁴ MORAIS, José Domingos (tradução e prefácio) – *A Perfeita Harmonia, poemas celtas da natureza*, op. cit. pp. 45-46.

¹¹⁶⁵ CABANNE, Pierre – *Van Gogh*. Lisboa: Editorial Verbo, 1985. (Grandes Artistas) p. 136.

¹¹⁶⁶ TUCKER, op. cit., p. 106

¹¹⁶⁷ Ibidem p. 107

¹¹⁶⁸ CABANNE, Pierre – *Van Gogh*, p. 211.



1169

Mais tarde, na arte modernista, Paul Klee expressa o mesmo amor pela natureza associado ao espírito da música e ao som sutil que a natureza transmite. Klee demonstra também pela cor, nas suas pinturas, as suas noções musicais, através da estrutura compositiva, que é considerada “individual” e “dividual”, segundo Hajo Düchting, na sua obra *Paul Klee: Painting Music*¹¹⁷⁰, na medida em que os ritmos repetitivos variam e são divisíveis. Através da música, Klee transcreve o movimento e a essência da natureza, num simbolismo de figuras, que expressam a dinâmica da linha, tal como argumenta o autor:

*Music showed him the ‘innermost essence’ of nature, not a reproduction of it. This led music to the mediator between the world of appearances and the artist’s efforts to the fathom the laws of the universe.*¹¹⁷¹

A partir da sua viagem a Tunes, verificamos uma mudança gradual de estilo, que se acentuou com a sua viagem ao Egito: as suas formas são trabalhadas intensamente como signos abstratos, que reproduzem uma linguagem, os hieróglifos. Esta complexidade de utilização do signo para transmitir uma ortografia “pura” é comparada com as culturas nativas, por Jean Laude, em *‘Primitivism’ in 20th Century Art*¹¹⁷², exposição organizada por William Rubin, em 1984, na medida em que apresenta uma equivalente noção de signo como transitivo, quando se apresenta como alguma coisa, num pictograma ou num ideograma, e intransitivo, quando se apresenta como forma pura, numa ortografia não-delineada, numa marca de ação sutil ou num plano que ajuda

¹¹⁶⁹ Van Gogh – *Pollard willows*, óleo sobre tela, in <http://www.vincentvangogh.net/Pollard-Willows.html>.

¹¹⁷⁰ DÜCHTING, Hajo – *Paul Klee: Painting Music*. Munich, London, New York: Prestel, 2002.

¹¹⁷¹ Ibidem, p. 88: “A música mostrava-lhe a “essência mais profunda” da natureza, não uma reprodução dela. A música conduz o mediador entre o mundo das aparências e dos esforços do artista para penetrar as leis da natureza.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹¹⁷² LAUDE, Jean – “Paul Klee”, in RUBIN, W. (ed.) – *‘Primitivism’ in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1991, pp. 487-501.

a torna visível o invisível. É nesta visão multidimensional do seu conhecimento das formas e da ambiguidade mágica dos arquétipos que expõe um outro mundo imaginário:

*Consequently, the element in Primitive art that reconfirmed Paul Klee in his own proceeding was not so much its visible structure or its architectural character as it was its ability to create simple, nonimitative signs which are substitutes for, rather than abstractions drawn from, an external reality.*¹¹⁷³

Porém, este autor também constata que, com o seu método das figuras, estas ganham um caráter de transparência ou uma visão “raio-X”, “X-ray”, como lhe chama e como Klee apresenta em alguns animais. Ora, este aspeto é muito equivalente ao imaginário das “substâncias” ou dos “espíritos” das culturas nativas ou tribais, que são apresentadas particularmente na Austrália, em Arnhem Land. Demonstrando, deste modo, que Klee revela o que não é visível à percepção da visão. Poderemos verificar que esta leitura surge também em Fernandes Dias, no seu artigo “Arte Primitiva-Arte Moderna, Encontros e Desencontros”¹¹⁷⁴, de 1989, quando Klee, na obra *Ventrículo*, apresenta o princípio das culturas nativas, embora considere que não haja uma influência direta¹¹⁷⁵:

*Só a esse princípio; Klee quando pintava ou desenhava não tinha à frente o(s) objecto(s) que lhe chamara(m) a atenção – tinha construído uma imagem mental dos objectos que sem dúvida vira, quer no Museu de Berlim quer no de Basileia, imagem que transformava depois à medida das suas necessidades.*¹¹⁷⁶

Neste sentido, foi considerado um dos artistas modernos que penetram num possível “terreno secreto”, como designa Aniela Jaffé¹¹⁷⁷, na medida em que produz o espírito da natureza e o espírito do inconsciente, isto é, “um terreno primordial da criação”.¹¹⁷⁸

Há que salientar que Michael Tucker¹¹⁷⁹ argumenta que o artista “ecoa” através das suas “visões” uma “ressonância xamânica”¹¹⁸⁰, por contribuir com uma leitura que se circunscreve no simbolismo ancestral de “ver”, tal como podemos verificar na sua

¹¹⁷³ LAUDE, Jean – “Paul Klee”, in RUBIN, W. (ed.) – *‘Primitivism’ in 20th Century Art*, p. 491. “Por conseguinte, o elemento na arte primitiva que reconfirmou Paul Klee em seu próprio processo não era tanto a sua estrutura visível ou o seu caráter arquitetónico como era a sua capacidade de criar simples sinais nonimitativos, que são substitutos para, ao invés de abstrações extraídas, uma realidade externa.” [Tradução da autora da tese]

¹¹⁷⁴ DIAS, José António B. Fernandes – “Arte Primitiva-Arte Moderna, Encontros e Desencontros”, in *Antropologia Portuguesa*, vol. 7, 1989, pp. 89-113.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 93.

¹¹⁷⁶ *Idem*.

¹¹⁷⁷ JAFFÉ, Aniela – “El Simbolismo en las Artes Visuais”, in JUNG (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*, p. 263.

¹¹⁷⁸ *Idem*.

¹¹⁷⁹ TUCKER, op. cit., pp. 122-123.

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 127.

citação: “*the elements of creative expression in shamanism*”¹¹⁸¹. O maior interesse de Klee era tornar visível o invisível, tal como citou algumas vezes, tendo a necessidade de visionar a essência e não a aparência, o que revela uma atitude que exprime a revelação de um espírito xamânico, na medida em que Klee faz transparecer para o plano “real”, a “consciência”, as “imagens primeiras”¹¹⁸², os devaneios cósmicos, algo retratado por Gaston Bachelard: *falam do mundo em palavras primeiras, em imagens primeiras. Falam do mundo na linguagem do mundo*¹¹⁸³. Este aspeto terá levado Klee a afirmar que os vivos não o compreendiam, e só encontrava conforto com os mortos.

*Klee spoke of abandoning the religions ‘here below’ in order to build a life and art ‘on the other side’. There he could stand ‘at a remote, original point of creation and from it presuppose the formulae proper to man, beast, vegetable, mineral, elements – to the cycle forces as a whole...’*¹¹⁸⁴

Verificamos que esta leitura tem continuidade noutras perspetivas de análise, em Betty e Theodore Roszac¹¹⁸⁵, por considerarem o artista Paul Klee “*shamanic*”¹¹⁸⁶, uma vez que as suas obras fazem ecoar subtilmente o movimento e a essência, a vida animal e natural:

*We can find celebrations of Deep Form among some masters of modernism, a small, gallant, contingent who never lost their nourishing connection with the earth beneath the pavement. (...) Paul Klee is a leading example.*¹¹⁸⁷

Klee colecionava esqueletos de pequenos animais, conchas e pedras, insetos e borboletas¹¹⁸⁸ como exemplos da riqueza natural do universo, onde a forma “participa” na criação do cosmos e na organização subtil (cf. Imagem, nota 1190), considerando que a natureza é a melhor riqueza e escola para qualquer um, particularmente, para os alunos que queiram seguir Arte, como afirma:

*A arte como manifestação de fenómenos, projecção da causa primeira supradimensional, paralelismo da criação, intuição, mistério.*¹¹⁸⁹

¹¹⁸¹ Ibidem, p. 122.

¹¹⁸² BACHELARD – *Poética do Devaneio*, p. 181.

¹¹⁸³ Idem.

¹¹⁸⁴ TUCKER, op. cit., p. 126: “Klee fala sobre o abandono das religiões “aqui em baixo” a fim de construir uma ordem de vida e uma arte “do outro mundo”. Aqui ele poderia focar um ponto remoto e original da criação e pressupor a fórmula própria do homem, do animal, dos elementos naturais e minerais – até ao ciclo das forças como um todo...” [Tradução de Maria Consiglieri]

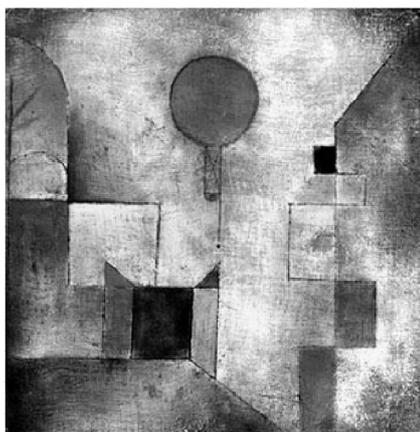
¹¹⁸⁵ ROSZAC, Betty & Theodore – “Deep Form in Art and Nature”, in COUPE, op. cit., pp. 224-225.

¹¹⁸⁶ Idem.

¹¹⁸⁷ Ibidem, p. 225.

¹¹⁸⁸ Idem.

¹¹⁸⁹ KLEE, P. – *Escritos sobre Arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2001. (Arte), p. 63.



1190

Esta leitura de que os artistas revelam uma concepção da natureza próxima de um espírito xamânico também é entendida por outros “criadores” artísticos, que tiveram uma compreensão mais direta com as culturas nativas. Na atualidade, verificamos, através dos autores Sidney Geist¹¹⁹¹ e Michael Tucker¹¹⁹², a valorização da obra de Brancusi, por revelar ser um escultor que explora o entendimento cósmico através de uma linha direcionada para o arquétipo e para uma concepção do idealismo do “primitivismo”¹¹⁹³, inspirando-se na arte tribal e na Oceânia, bem como também pelas suas referências orientais, nas quais se destacam mais as suas leituras de Lao-Tzu¹¹⁹⁴. Também John Beardsley, na sua obra *Earthworks and Beyond*¹¹⁹⁵, nos remete para a importância do artista ser o pioneiro da “arte ambiental”, inspirando-se na História e na Pré-História, de modo a celebrar “*procreative powers of love*”¹¹⁹⁶, como podemos constatar na sua obra *Gate of the Kiss*.¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁰ Paul Klee – *Red ballon*, in <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Karl%20Nierendorf%20Estate&page=1&f=Major%20Acquisition&cr=3>

¹¹⁹¹ GEIST, Sidney – “Brancusi”, in RUBIN, W. (ed.) – *Primitivism in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1991, pp. 345-368. A exposição foi realizada em 1984.

¹¹⁹² TUCKER, op. cit., pp. 267-268.

¹¹⁹³ GEIST, Sidney, op. cit., pp. 345-368.

¹¹⁹⁴ TUCKER, op. cit., pp. 267-268.

¹¹⁹⁵ BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond*, pp. 78-79.

¹¹⁹⁶ Ibidem, p. 79: “Poder procriador do amor.” [Tradução da autora da tese]

¹¹⁹⁷ Ibidem, pp. 78-79.



1198

Brancusi cria uma linguagem cosmológica, em que a essência do seu espírito artístico permite que o designemos de xamânico, por trazer para o consciente coletivo as preocupações ambientais. Realizou um projeto com várias obras na Romênia, em Tirgu-Jiu, *Table of Silence* ou *Endless Column* (cf. Imagem, nota 1198) entre 1935 e 1938, que construíram uma linguagem artística ambiental muito próxima da japonesa. Pelo seu caráter revolucionário cosmológico, marcou gerações posteriores de artistas modernistas e contemporâneos, nomeadamente, Henry Moore¹¹⁹⁹, Barbara Hepworth¹²⁰⁰ e Noguchi¹²⁰¹, e também os representantes da *land art*, como, por exemplo, Richard Long, Andy Goldsworthy e Alberto Carneiro.

Na arte pós-moderna, o fascínio pela cultura nativa norte-americana aliado ao estilo revolucionário, desenvolvendo na pintura o conhecimento antropológico, surge em Jackson Pollock¹²⁰², um dos artistas mais significativos, embora as primeiras interpretações teóricas feitas sobre a sua obra não abarcassem esta perspetiva.

¹¹⁹⁸ Brancusi – *Endless Column*, entre 1935 e 1938, in <http://www.astro-travels.com/pictures/Brancusi-Endless-Column.jpg&imgrefurl>.

¹¹⁹⁹ Henry Moore (1898-1986), escultor britânico modernista. O seu trabalho inspira-se, para além de Brancusi, sobretudo na arte tribal e na escultura renascentista, criando novas formas arredondadas e geométricas, através das quais desenvolve especialmente a figura feminina e a relação “entre mãe e filho”. Esteve também na exposição de 1984 realizada por RUBIN, W. (ed.) – *Primitivism in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

¹²⁰⁰ Barbara Hepworth (1903-1975), escultora britânica abstrata modernista. O seu trabalho inspira-se nas formas naturais, pedras e elementos naturais marinhos – conchas, por exemplo, criando uma nova linguagem escultórica para o exterior, em bronze, mármore e madeira, e com formas concavas e convexas e buracos.

¹²⁰¹ Isamu Noguchi (1904-1988), escultor norte-americano com ascendência japonesa. Embora tenha nascido em Los Angeles, viveu no Japão desde os três até aos trinta anos. Os seus trabalhos têm uma forte componente de inspiração dos jardins orientais, utilizando para a sua conceção pedra e areia, água e árvores. Em 1926, descobriu a obra de Brancusi, que lhe deu novos conhecimentos de aplicação para a escultura e a sua implantação ambiental. Estudou a escultura ancestral, desde o Neolítico, Egito, Grega, até à Oriental, Maharajah Sawai jai Sing II em Jaipur. Cria também uma nova “escultura ambiental” – *environmental* – de que é um bom exemplo *Chase Manhattan Bank Plaza Garden*, de 1961-64.

¹²⁰² EMMERLING, Leonhard – *Jackson Pollock, 1912-1956*. Germany: Tashen, Público, 2003; TUCKER, op. cit., pp. 316-320.

Greenberg, por exemplo, não a considerou, embora valorizasse muito o seu trabalho, sobretudo, pela sua conceptualidade fugir aos parâmetros artísticos pré-conhecidos.

De acordo com Leonhard Emmerling¹²⁰³, ficamos a saber que foi através da terapia com o psiquiatra Joseph L. Henderson, seguidor de Carl G. Jung, em 1937, que Pollock acedeu ao mundo do inconsciente e à própria concepção de “inconsciente coletivo”, não num assumir da racionalidade das ideias de Jung, mas numa familiarização com elas. A esperança da doutrina de arquétipos junguiana e a sua psicologia profunda levaram-no a construir um universo inteligível, na medida em que o automatismo psíquico lhe permite dar o salto na pintura, indo muito além da iconografia junguiana, e procurar na cultura indígena índia as bases da arte norte-americana:

*Sempre me impressionei muito pelas características plásticas da arte dos índios americanos. Os índios têm uma verdadeira abordagem de pintar, nas suas capacidades de se apropriarem das imagens e no seu discernimento do que é tema de pintura. O seu colorido é essencialmente do Oeste, a sua visão tem a universalidade básica da arte. Algumas pessoas encontram referências à arte e caligrafia dos índios americanos em partes do meu trabalho. Não foi intencional; foi provavelmente o resultado de antigas memórias e entusiasmos.*¹²⁰⁴

De facto, Pollock conhecia a arte índia desde criança. Para criar uma nova pintura revolucionária, inspirou-se nas “pinturas de areia” dos navajos, os quais observou a fazer as suas pinturas no chão, assistindo a algumas cerimónias¹²⁰⁵, tal como constata Fernandes Dias, e analisou várias vezes através das suas visitas constantes ao Museum of the American Índia e ao American Museum of Natural History.

Por outro lado, Pollock assistiu a algumas conferências sobre as pinturas de areia, dadas pelo Dr. Violet Staub de Laszlo¹²⁰⁶, o psicoterapeuta que substituiu Henderson, que segue os métodos de Jung. As pinturas de areia são na sua essência construídas pelos xamãs como meio para estabelecer a cura e a terapia do paciente¹²⁰⁷, o que permitiu a Pollock, através da sua compreensão dos métodos nativos, criar equivalente dimensão terapêutica para o mundo ocidental e para si próprio. Por isso, Pollock teve um maior interesse por imagens que representavam a interligação anímica entre o homem e o animal, exatamente por possibilitar interligar o papel que a figura do xamã tinha na comunidade com a leitura junguiana. Tal como se verificou mais

¹²⁰³ EMMERLING, Leonhard – *Jackson Pollock, 1912-1956*.

¹²⁰⁴ EMMERLING, Leonhard – *Jackson Pollock, 1912-1956*, p. 18.

¹²⁰⁵ DIAS, Fernandes, op. cit., p. 96.

¹²⁰⁶ EMMERLING, op. cit., p. 23.

¹²⁰⁷ Cf. Parte II, Cap. 1.2.4.

tarde em Joseph Beuys, Pollock também se interessou pelo mediador entre o reino animal e o humano. Sendo assim, a teoria junguiana sobre o xamã, ou o “primitivo”, que passava por vários ciclos, o nascimento, a morte e o renascimento, incutiu-lhe um enorme fascínio para a concretização da sua pintura. Pollock, julga-se, terá dito ao Dr. Violet Staub de Laszlo¹²⁰⁸ que *procurava a fonte de energia de onde provinha as visões do xamã*¹²⁰⁹. Por isso, Emmerling argumenta que o xamã teve um papel-chave nos primeiros desenhos, por exemplo, *Sem Título (Xamã a Dançar)*¹²¹⁰, 1939/40, personificando a esperança da unificação entre os dois reinos, humano e não-humano, passando pelos rituais índios, o totemismo, a fusão dos opostos, como forma de remontar à cultura ameríndia norte-americana e à cultura pré-histórica.

Há que salientar que esta leitura se deve em parte à exposição ‘*Primitivism*’ in *20th Century Art*¹²¹¹, organizada por William Rubin, em 1984, na medida em que Kirk Varnedoe¹²¹², responsável pela apresentação da parte que correspondia ao movimento “*Abstract Expressionism*”, argumenta que a obra de Jackson Pollock evoca através das grandes dimensões a escala dos murais das culturas nativas, como também através das cores fortes, especialmente amarelo, vermelho e preto, ou também através de arquétipos e signos que transparecem as energias abstratas e o universo mítico ancestral. Poderemos reconhecer que a sua inspiração abarca amplamente as noções cosmológicas da natureza e do ser humano da cultura nativa, tal como afirma Kirk Varnedoe: *Pollock’s poured paintings suggest an affinity for all these general aspects of native-American practice.*¹²¹³

Esta leitura é também apresentada pelo antropólogo Fernandes Dias, ao analisar a obra de Pollock por comparação com a cultura nativa dos navajos. Segundo Fernandes Dias, há semelhanças no princípio, argumentando que a pintura de Pollock é *um receptáculo, marcado, de gestos, de pausas, de deslocações, de voltas, que orientam o artista a fazer – esta ênfase pode ser aproximada exactamente do princípio das pinturas de areia.*¹²¹⁴ Todavia, e segundo o mesmo autor, a pintura de Pollock

¹²⁰⁸ Ibidem, p. 23.

¹²⁰⁹ Idem.

¹²¹⁰ Ibidem, p. 22.

¹²¹¹ LAUDE, Jean – “Paul Klee”, in RUBIN, W. (ed.) – ‘*Primitivism*’ in *20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1991, pp. 487-501.

¹²¹² VARNEDO, Kirk – “Abstract Expressionism”, in RUBIN, W. (ed.) – ‘*Primitivism*’ in *20th Century Art*, pp. 615-659.

¹²¹³ Ibidem, p. 641: “As pinturas derramadas de Pollock sugerem uma afinidade para todos estes aspetos gerais da prática de americanos nativos.” [Tradução da autora da tese]

¹²¹⁴ DIAS, Fernandes, op. cit., p. 96.

apresenta “resultados” muito diferentes, já na cultura nativa, os padrões geométricos e a mistura das areias são empregues com uma função terapêutica, sobre os quais é colocado o paciente para que a cerimónia de cura seja realizada, tal como verificámos anteriormente com Sandner, enquanto o artista remete para a dimensão *mythopoeitic* terapêutica. Fernandes Dias constata que a palavra *hózhó* apresenta uma das noções cruciais para a realização dos rituais e para restabelecer o equilíbrio, a felicidade e a saúde: *Não se olha hózhó, gera-se em si e projecta-se no universo*¹²¹⁵, o que ecoa como um método e um princípio na obra de Pollock, para equilibrar o caos e a ordem, “regulando a sua ação”¹²¹⁶.

Verificamos que Pollock se apropria da essência do espírito xamânico que aplica nas suas pinturas, numa multidimensão do inconsciente coletivo, estabelecendo uma relação ética entre o psicológico social e coletivo, de modo a explorar as profundezas do inconsciente. O corpo físico, o espírito e as emoções não apresentam separação, mas unificam-se num processo ritual através da sua “*action painting*” ou mesmo do “*dripping*” em movimentos gestuais, em que o corpo balança como se fosse uma dança em cima da tela que se situa no chão, criando, assim, a transformação terapêutica xamânica através da pintura, como nos é apresentado, por exemplo, em *Number 1*:



1217

Tal como um grande xamã, Pollock cria o poder de se unificar com o cosmos e a natureza, numa dimensão do inconsciente coletivo, não trabalhando a natureza, mas “como” a natureza, argumentando: *Eu sou a natureza*.¹²¹⁸

¹²¹⁵ Idem.

¹²¹⁶ Idem.

¹²¹⁷ Jackson Pollock – *Number 1*, in http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/pollock_1_1949.jpg&imgrefurl=~.

¹²¹⁸ EMMERLING, op. cit., p. 47.

A consciência cósmica dos artistas, em que o ser humano está inserido na natureza ou no universo, consegue entender para além da realidade quotidiana o invisível ou a essência, trazendo o inconsciente para o consciente, qual xamã, que transmuta e transforma o coletivo social e natural. Nas artes ocidentais, espelha-se esta nova era de artistas, uns esculpem a natureza, outros entrelaçam a pintura com a música, e outros revelam uma consciência cósmica numa preocupação estética, artística e conceptual do ser humano como um ser social, político, económico e ecológico, determinando um pensamento e uma prática muito semelhante à dos xamãs, como “líder” e “visionário”.

O artista, abrindo uma nova perspectiva perante a Arte, em que a obra de arte desperta no espectador o “viver” para além da cibernética e da alta tecnologia, do stress e da angústia, recupera a Ecologia e o Universo. O ser humano está mais próximo da natureza e de si mesmo, enquanto ser físico, energético, mental e emocional, transportando para o presente a história, a política e a complexidade cósmica no mundo social, humano e artístico. Assim, defendemos, através da posição de Michael Tucker¹²¹⁹, que, tal como o xamã, também o artista é um “visionário” e estabelece um novo elo para a humanidade como “líder” em busca da essência e da transformação: *a healing, mythopoeic space: the space of cosmos, of ecstatic reverie.*¹²²⁰

¹²¹⁹ TUCKER, op. cit., p. 319.

¹²²⁰ Idem: “Um espaço de cura, mitopoética: o espaço do cosmos, do devaneio extático.” [Tradução da autora da tese]

III. O ARTISTA XAMÃ, O *TRANSFORMER* E O ESPÍRITO XAMÂNICO

Na Arte Ocidental, a partir do século XX, o artista, que é considerado um espírito xamânico, tem uma experiência antropológica, porque procura nas culturas nativas um conhecimento cósmico que integra nas noções eruditas da cultura e da arte. Passa a ser um artista ético, humanista e ecológico, buscando ultrapassar fronteiras culturais, sociais e filosóficas, criar novas concepções e parâmetros artísticos e procurar novas descobertas científicas.

Verificamos que os artistas que podem ser considerados os pioneiros a incutir uma perspectiva xamânica na arte do Ocidente foram influenciados por uma abordagem ontológica. Com os tempos, e mais recentemente, demarcaram-se gradualmente desta visão fazendo surgir outras concepções, baseadas, sobretudo, na leitura conceptual da cultura nativa, procurando o seu conhecimento empírico.

A designação de “artista xamã” delineada neste estudo é definida pela noção de “ideal” de um determinado artista, aquele que investiga e se interessa pelo xamanismo nativo em termos conceptuais ou pelo sistema estrutural sociocosmológico, a fim de contextualizar o novo papel que pretende delinear para si: o de um “visionário” ou “líder”, que tem o dever ético, social e estético perante a “comunidade” ocidental, e de restabelecer o elo entre ecossistema e a sociedade contemporânea. O “artista xamã” critica e questiona a história do ser humano, determinada, não apenas por uma visão “mágica” ou ontológica, mas também por uma visão ideológica, política e filosófica. Assim, a Ciência surge como complemento a esse “ideal” para o entendimento cosmológico e para suscitar a “consciência cósmica” no espectador, uma “transformação” da percepção coletiva e individual, dando, deste modo, vigor a uma utopia social, na medida em que “deseja” a mudança da experiência comportamental.

Poderemos verificar através de Vitebsky¹²²¹ que o xamanismo nativo ocidental não nos aparece singular e individual, mas coexiste com outras culturas não-ocidentais, nomeadamente, a oriental, hindu, budista, entre outras, o que leva os artistas contemporâneos a projetá-lo em moldes equivalentes no que respeita à complexidade conceptual e à experiência da atividade prática, criando na Arte Contemporânea a interligação conceptual de conhecimentos multiculturais, tanto na erudição das outras

¹²²¹ VITEBSKY, op. cit., pp.156-157.

culturas não-ocidentais, quanto na Filosofia, na Estética, na Literatura, na Ciência e nas diversas ramificações das linguagens artísticas.

Surgiu uma série de novos artistas ocidentais que se podem inserir, pelas suas características antropológicas, nas várias terminologias apresentadas neste estudo: o “artista xamã”, enquanto o *transformer*, que se ramifica em *transformers*, uma leitura xamânica e ecológica, e em *cosmic transformers*, uma leitura que se pode considerar mais universal. Aos “escultores do cosmos”, que têm uma percepção e uma experiência da natureza e da sociedade com base numa perspectiva pragmática, orgânica da natureza, e na estrutura sociocosmológica da cultura nativa, poderemos também chamar *cosmic transformers*.

Esta leitura teórica das artes sobre o artista ocidental contemporâneo abarca as diversas abordagens que levantam a questão da possibilidade de uma experiência cósmica que se designa de espírito xamânico e ecológico, contemplando todos os artistas que revelem partir da estrutura conceptual da cultura nativa, abrindo, assim, novas referências de pensamento cósmico, nomeadamente, outras linhas que se cruzam com esta leitura, a oriental e, também, a pragmática. Estes artistas da segunda metade do século XX não têm apenas a particularidade de se interessarem pela conceção ontológica do xamã ou pela ordem cosmológica, tal como acontece com os da primeira geração, dos anos 1960, levando avante também investigação sobre a conceptualidade antropológica das culturas nativas para fundirem a criação e o processo artístico com a conceção pragmática e a científica ocidental, como verificamos nos artistas da segunda geração, dos anos 1980.

Estes artistas preocupam-se com o carácter filosófico ético, humanista e ecológico do ser humano, do universo e do cosmos; “tocam”, assim, nas energias e na matéria da natureza. São artistas conceptuais que abarcam o espírito xamânico, enquanto “escultores do cosmos”, por exaltarem a mesma conceção de “lugar” das sociedades nativas, fundindo o mapa geográfico do “mundo natural” com a tradição cultural de um povo, dentro da sua estrutura conceptual sociocosmológica.

Os artistas visionários, ou com “espírito de líder”, ou mesmo com “espírito de natureza” ou “espírito da floresta”¹²²², já haviam sido estudados, muito antes dos contemporâneos, pelas suas diversas nuances xamânicas, ora por revelarem uma “espiritualidade xamânica ontológica”, ora pelo “amor pela natureza”, ora por produzirem

¹²²² Esta designação “espírito da floresta” é desenvolvida por Bertrand Hell, aquando da análise que faz ao xamanismo, argumentando que o xamã, no sistema da Sibéria, evoca para a sua “viagem” os espíritos auxiliares, que são os “espíritos da floresta”, in HELL, Bertrand – *Possession et Chamanisme, Les maîtres du désordre*, p. 42.

uma “experiência extática”, desde os “mistérios” da época pré-clássica até à poesia celta, exemplos significativos a lembrar, ora ainda pelo facto de o Romantismo evidenciar este pensamento no mundo ocidental.

Os Românticos, como pudemos constatar anteriormente, através destas novas reinterpretações da Literatura, anunciam a “ontologia xamânica” por o escritor ou o poeta serem “visionários”, ou “líderes”, ou por partilharem uma visão “naturalista”, o que os permite considerar como precursores do “espírito antropológico”, e anunciam também uma perspectiva “holística”, em que os artistas abarcam o Todo, numa experiência visionária.

É importante que recordemos nestes autores Românticos as principais características que intensificaram a viragem para este pensamento xamânico, o retorno ao “estado da natureza” de Rousseau¹²²³, através das suas *promenades*, *rêveries*, meditações e, também, a sua coleção de botânica, que impulsionou uma nova leitura antropológica do ser humano; as meditações e as caminhadas de Thoreau¹²²⁴, que apelaram a novos valores éticos revolucionários, ecológicos e sociais, bem como a sua nova leitura do ecossistema natural; a nova noção de ser humano e da natureza plasmada no conceito “*self-reliance*” e a “Unidade da Natureza” de Emerson¹²²⁵; a antilinguagem cósmica, a “elétrica”, que revitaliza e transforma o ser humano urbano através do “canto” de Whitman¹²²⁶, que era “transfigurado” pelo trauma da guerra civil Americana e Mexicana; e, por fim, as deambulações das caminhadas pela natureza cosmológica de Wordsworth¹²²⁷, ou até mesmo a sua descentralização do ser para o cosmos.

Em contrapartida, temos uma outra visão paralela à leitura do “artista xamã” – a do artista “visionário”, ou, numa outra leitura possível, a do artista “extático”, apresentada por Moores, conceção defendida a partir da natureza cosmogónica apocalíptica exaltada por Blake¹²²⁸, proveniente das suas visões, e do êxtase dionisíaco de Nietzsche, a que poderemos também acrescentar a exaltação da doutrina do eterno retorno dada pela personagem Zaratustra, em *O Convalescente*¹²²⁹, através do qual se reflete, em última instância, a necessidade de “transmutar” a patologia do ser niilista, tal como afirma Diego

¹²²³ Cf. Parte I, Cap. 3.2.2.

¹²²⁴ Cf. Parte I, Cap. 3.2.3.

¹²²⁵ Idem.

¹²²⁶ Cf. Parte I, Cap. 3.2.4.

¹²²⁷ Idem.

¹²²⁸ Cf. Parte I, Cap. 3.1.1.

¹²²⁹ Cf. Parte I, Cap. 3.2.6.

Sánchez Meca, bem como a diferença entre a enfermidade e a saúde¹²³⁰, razão pela qual o poderemos comparar a uma espécie de xamã que “transforma” o ser, na medida em que a transvalorização era, de certo modo, o reflexo da necessidade da mudança para um “renascimento” do ser humano pós-niilista ocidental, tal como argumenta Michael Tucker¹²³¹.

A figura do xamã é, assim, transferida para o mundo da Arte. Todavia, não se pode considerar que o xamã nativo e a sua figura ocidental reflitam, efetivamente, mundos paralelos, uma vez que o seu papel na cultura nativa tem uma “estrutura e relações próprias” que claramente não correspondem ao mundo Ocidental, nem, particularmente, à conceptualidade da Arte Ocidental, embora, na primeira metade do século XX, os artistas tenham projetado o carácter ontológico, e, na segunda metade do século XX e princípios do século XXI, tenham seguido uma experiência científica antropológica, que se baseia na estrutura e organização social e cultural conceptual mitocsmológica.

Nos princípios do século XX, Wassily Kandinsky, artista russo, foi um dos primeiros a aplicar de um modo profundo e completamente inovador a estética, a conceptualidade e a espiritualidade da atividade xamânica na arte ocidental, algo possível porque esteve em contacto direto com os nativos da Sibéria durante a sua investigação etnológica para o estudo sobre o xamanismo e o folclore tradicional. Deste modo, transpôs para a sua pintura, não só a noção de multiplicidade que a figura do xamã tem na sua comunidade, ao apresentar o artista como um prolífero, pintor, escritor/intelectual, músico e pedagogo/professor, como também o seu carácter de “líder” e de “visionário”, através da relevância que a transformação coletiva tem na sua obra, por considerar que o artista possui uma missão ou uma “cruz”¹²³² na sociedade.

Na geração Pós-Segunda Grande Guerra, é notório um grande impulso no que diz respeito à preocupação estética e artística de espírito xamânico ou de “artista xamã”, em que é o próprio artista o “líder”, tal como se autointitulou o alemão Joseph Beuys. Este foi, portanto, o artista que recuperou intencional e afirmativamente a figura do xamã enquanto representação do que ele é, não só no plano ontológico e “mágico”, na qual o

¹²³⁰ Meca argumenta que, em Nietzsche, a enfermidade é configurada pela cultura e pela sociedade, produzindo uma espécie de círculo de prisão, em que o indivíduo, para atingir a saúde, tem de se libertar dessa subordinação, através de um poder ativo, ou seja “são”. A “vontade de poder” é a forma fisiológica de considerar o valor das nossas opções espirituais e culturais, in MECÁ, Diego Sánchez – Nietzsche, *La experiencia dionisiaca del mundo*, pp. 160-161.

¹²³¹ TUCKER, op. cit., p. 111.

¹²³² KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*, p. 116.

xamã era mais frequentemente inserido, mas também no plano conceptual, através de uma reestruturação erudita da organização sociocultural nativa, segundo uma concepção antropológica contemporânea. Deste modo, Beuys projeta o “artista xamã” para a cultura e para a Arte Ocidental, tornando-se um líder e um “xamã”, em simultâneo, enquanto artista conceptual, relaciona, de um modo conscientemente erudito, a concepção artística e estética nas múltiplas referências históricas, culturais, artísticas e literárias ocidentais com o xamanismo da Sibéria, especialmente o dos tártaros, e a cultura ancestral celta, num revivalismo ideológico revolucionário, político, social, humanista e ecológico. É notável a sua transposição da figura do xamã para o mundo das Artes e o modo como relacionou o artista contemporâneo com o “terapeuta humano” nas suas ações *performativas*. Passou a “ser” o “mestre” da botânica e dos animais numa ação política cosmológica e numa ação ética pacifista.

Os artistas contemporâneos das gerações seguintes que tiveram a particularidade de serem associados a um espírito xamânico e ecológico apresentam uma vertente ética, social e política, em que a transformação coletiva se reflete a nível social e individual, sendo assim caracterizados através das suas ações *performativas*. Estes artistas elegem uma perceção “multidimensional”¹²³³ e uma nova concepção cósmica, designada por Taylor de “*an ecological uncscious*”¹²³⁴, representando um novo paradigma de natureza na História de Arte, que nos permite definir o artista como *transformer*, na medida em que este apela à ação, à consciência e à mudança, tal como o fez, por exemplo, o britânico Hamish Fulton, através das suas caminhadas “peregrinas”; à visão antropológica contemporânea, que tanto reflete o ser humano como a ecologia, revelando uma “consciência cósmica”, apresentada pelo alemão Nils-Udo, bem como aos novos parâmetros multiculturais étnicos e a uma consciência corporal, enquanto ser “ecológico e cósmico” que é, representado, por exemplo, pelos artistas Nikolaus Lang, Herman de Vries e Chris Drury.

Os artistas designados de “escultores do Cosmos” são os que fundem o pragmatismo científico com a conceptualidade da cultura nativa, fazendo remontar simultaneamente a nossa Era Contemporânea e a nossa relação com o lugar-natural cultural antropológico às suas origens nativas, lugar onde é exaltada a importância do “mapa” geográfico, histórico e cultural. Deste modo, estes artistas revelam uma visão

¹²³³ M. Taylor propõe esta interpretação na obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, por revelar uma nova perspetiva anti-Renascentista, num processo alquímico da natureza (in TAYLOR, M. R. - *Marcel Duchamp, Étant donnés*, p. 191). Ver mais adiante neste texto.

¹²³⁴ TAYLOR, *Marcel Duchamp, Étant donnés*, pp. 205-208.

ética ambiental, tal como são apresentados pelos britânicos Richard Long e Andy Goldsworthy, na *land art* e na *art in nature*, e aplicam nas suas obras as suas influências antropológicas das culturas nativas, ancestrais europeias e as orientais fundindo-as com o passado histórico ocidental, refletindo também a herança Romântica, pegando na sua visão cosmológica e ecológica da natureza, em que o ser humano é uma parte integrante do universo e do cosmos.

1. Kandinsky e o xamanismo

Wassily Kandinsky¹²³⁵ foi o grande criador da arte abstrata em 1910, conhecido particularmente por antecipar¹²³⁶ na sua obra características de um abstracionista lírico. Todavia, explorou inicialmente temáticas figurativas do “primitivismo”¹²³⁷ russo, passando pelos povos da Sibéria e pelo folclore, até às cenas herdadas da literatura e dos contos tradicionais e lendários germânicos, através da personificação da «Mãe-Moscovo»¹²³⁸. As suas cores tiveram uma forte influência do Impressionismo e do Fauvismo, mas desde cedo revelou indícios de uma particular “determinação interior”.¹²³⁹

Gradualmente, as suas obras foram-se distanciando da figura humana para dar lugar à figura geométrica, à linha e à cor que influenciadas pela música romântica, impressionista até à dodecafónica de Schoenberg, como também pela vanguarda modernista que ecoava na Bauhaus, onde foi professor a pedido de Walter Gropius. Publicou alguns livros de enorme relevância para a Teoria de Arte ocidental, *Do Espiritual na Arte*¹²⁴⁰ e *Ponto, Linha e Plano. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictoriais*¹²⁴¹, entre outros escritos¹²⁴², que se baseiam na liberdade inventiva e no lirismo sobre a “necessidade interior”¹²⁴³. Embora tivesse iniciado a sua formação na área de Direito, na Universidade de Moscovo, onde trabalhou como assistente e onde fez o seu doutoramento intitulado “*Sobre a Legalidade dos Salários dos Operários*”, a sua expedição à região de Vologda no âmbito do programa da Sociedade de Ciências Naturais, Etnografia e Antropologia suscitou-lhe grande interesse, o que o levou a desenvolver um estudo de cariz etnológico, determinante

¹²³⁵ KANDINSKY, Wassily (Moscovo, 1866 – Neuille-sur-Seine, 1944), pintor russo modernista.

¹²³⁶ Na História da Arte, verificamos que é frequente partir-se das interpretações de Die Brücke (A Ponte) e Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul), designados de movimentos do expressionismo alemão.

¹²³⁷ DÜCHTING, Hajo – *Kandinsky. 1866-1944. A Revolução da Pintura*. Köln: Taschen, Publico, 1994, p. 57.

¹²³⁸ Ibidem, p. 9.

¹²³⁹ Ibidem, p. 7.

¹²⁴⁰ KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, 1991.

¹²⁴¹ KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictoriais*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Coleção Arte & Comunicação)

¹²⁴² KANDINSKY, Wassily – *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 2009; KANDINSKY, Wassily – *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70, 2008.

¹²⁴³ KANDINSKY – *Do Espiritual na Arte*.

para o seu percurso enquanto artista, sobre a cultura não-cristã dos povos nativos, os siberianos. Foi a partir dos 30 anos que decidiu enveredar pela via artística.

Segundo Peg Weiss¹²⁴⁴, no seu livro *Kandinsky and Old Russia, The Artist as Ethnographer and Shaman*¹²⁴⁵, o trabalho artístico de Kandinsky tinha um caráter que estava para lá da abstração, uma vez que aliava esta à conceção musical ocidental e à composição desarmónica da música modernista, sua contemporânea. A música no seu trabalho esteve sempre interligada à pintura, uma expressão de arte com origem na descoberta do próprio xamanismo, quando esteve a estudar o folclore do Norte da Rússia. A sua experiência enquanto investigador no campo da Etnologia do povo *Zyrion*, na Sibéria, deu-lhe uma visão completamente nova da Arte Modernista.

Kandinsky estudou os povos *Permians* e os *Zyrions* através da Sociedade de Ciências Naturais, Etnografia e Antropologia e escreveu o artigo “The Beliefs of the Permians and Zyrions”¹²⁴⁶ para a *Ethnographic Review* da mesma Sociedade. O seu primeiro artigo foi “V.V. Kandinsky – to Vologda”, durante a sua expedição a Vologda; o segundo escreveu-o em 1889, como estudo da arte popular do Norte da Rússia; e, posteriormente, redigiu um terceiro, “Material on the Ethnography of Sysol – and Vychegda- Zyrions – The National Deities (According to Contemporary Beliefs)”. Peg Weiss encetou um estudo pormenorizado sobre Kandinsky enquanto artista etnólogo e xamã, no seu livro *Kandinsky and Old Russia, The Artist as Ethnographer and Shaman*¹²⁴⁷. Trata-se de uma análise inédita na teoria e história da arte sobre Kandinsky. É evidente a inspiração do xamanismo em todo o seu trabalho: “Kandinsky produced some of the most ascensional, shamanic-spirited work of our century”¹²⁴⁸, conduzido pelo desejo de produzir na arte de espírito cósmico: “Kandinsky desire to produce art in a cosmic spirit, the spirit of participation mystique”¹²⁴⁹. O abstracionismo lírico nasce da sua experiência e conhecimento dos

¹²⁴⁴ Peg Weiss é professora universitária em Belas Artes da Universidade Syracuse. Organizou a exposição de Kandinsky em Munique, no Guggenheim Museum e é autora de algumas publicações sobre Kandinsky: WEISS – “Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations”, in *Kandinsky in Munich, 1896-1914*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1982; WEISS – “Kandinsky and the Symbolist Heritage”. *Art Journal* 45, n.º 2 (summer), pp. 137-145.

¹²⁴⁵ WEISS, Peg – *Kandinsky and Old Russia, The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven, London. 1995.

¹²⁴⁶ Idem.

¹²⁴⁷ Idem.

¹²⁴⁸ TUCKER, op. cit., p. 124: “Kandinsky produziu algum do trabalho mais ascensional e de espírito xamânico do nosso tempo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

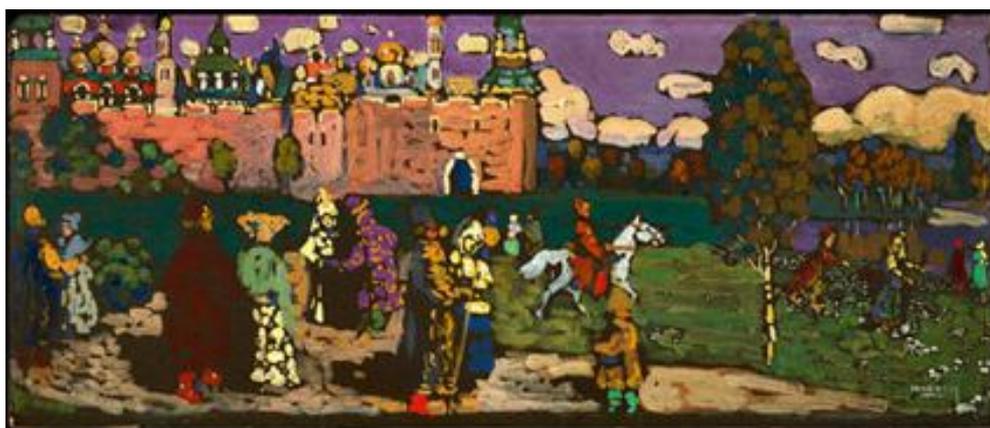
¹²⁴⁹ Idem. Este termo «participation mystique» está em itálico no original, na medida em que Tucker se baseia numa referência bibliográfica francesa, mas também por ser um conceito de Carl Jung,

povos *Finno-Ugric*, *Lapp* (lapões), do xamanismo siberiano, assim como do folclore russo.

Kandinsky criou uma nova linguagem plástica, na qual interligou a linguagem folclórica do povo russo ao mundo do xamanismo, associando as lendas populares russas e germânicas, baseadas nos contos e costumes, desde os seus trajes regionais até às cores fortes, para além das formas simples e puras dos desenhos e das pinturas dos xamãs, da sua música cósmica, canto e *performance*, incluindo também os seus trajes, que representam um mundo cosmológico xamânico. Posteriormente, associou este conhecimento etnológico à cultura erudita ocidental, à música modernista, aos estudos morfológicos da cor, das formas abstratas e da pureza das formas geométricas do “romantismo frio”.

1.1 Kandinsky como etnógrafo

Kandinsky estudou os costumes dos camponeses russos, com o intuito de analisar os direitos dos mesmos, tendo-se também interessado pela parte não-cristã dos povos primitivos, como os *zyrians*¹²⁵⁰. O seu interesse pela cultura camponesa, particularmente, as casas, o mobiliário e os trajes regionais, deve-se ao caráter do seu desenho e das cores quentes.



1251

A cor alegre dos trajes populares russos e os próprios contos russos e alemães deram-lhe uma dimensão colorida na pintura, que transmitiu em quadros como *Domingo, Rússia Tradicional*, de 1904 (cf. Imagem, nota 1251), *O Casal de Cavaleiros*, de 1906, ou *A Vida Colorida*, de 1907, para não mencionar também as influências que sofreu de movimentos e artistas precedentes, como os impressionistas, Van Gogh e Matisse. No entanto, a cor, para Kandinsky, é também um meio de exercer influência direta sobre o espectador. “A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.”¹²⁵² O estudo sobre a ação da cor, e a sua relação com a forma, leva-o, posteriormente, a uma linguagem pictural abstrata. As obras acima apresentadas são consideradas por Hajo Düchting¹²⁵³ as mais significativas deste período influenciado pela «Mãe-Moscovo»¹²⁵⁴, na medida em que nelas liga a cor e a sua composição a

¹²⁵⁰ WEISS, P, op. cit., p. 2.

¹²⁵¹ Kandinsky – *Domingo, Rússia Tradicional*, 1904, têmpera sobre tela, 23x54,7 cm, Musée National d’Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, in <http://www.wassilykandinsky.Net/work-3.php>.

¹²⁵² KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*, p. 60.

¹²⁵³ DÜCHTING, H. – *Kandinsky. 1866-1944. A Revolução da Pintura*, p. 20.

¹²⁵⁴ Idem.

aspectos espirituais da tradição russa, desde a morte e a vida, o passado e o presente, tal como as “lutas” de ordem intelectual e espiritual. A obra *O Casal de Cavaleiros* (cf. Imagem, nota 1256) representa também a temática influenciada pelo Romantismo, particularmente por Nietzsche e Wagner, retornando às lendas germânicas, que iremos analisar mais tarde, com o motivo de S. Jorge e do cavaleiro¹²⁵⁵.



1256

Quando, em 1889, Kandinsky realizou a sua expedição a Vologda, teve a sensação de que tinha entrado num outro “mundo”, especificamente aquando do seu contacto com o povo *Zyrian*. Esta expedição permitiu-lhe uma experiência única, porque o viajar sozinho lhe proporcionou a meditação e uma viagem ao interior de si mesmo. O povo *Zyrian* impulsionou-o para uma nova reflexão sobre a arte e a própria vida, tal como constata Peg Weiss.

*Kandinsky himself had described the Zyrian forest-spirit vorsa with unconcealed excitement in the diary of Vologda expedition: “A devil and demon... It live(s) in water and forest. Ten years ago it kidnapped a boy. Was seen last year. Seized a horse, strangled (it). One has to cross oneself. It’s as big as a tree and brown-black. Lifts up its right hand.”*¹²⁵⁷

¹²⁵⁵ O cavaleiro é um motivo artístico significativo que representa o cavaleiro das lendas e dos contos germânicos e nórdicos, mas também o xamã, que se torna um “cavaleiro dos céus” na tradição nativa dos povos siberianos.

¹²⁵⁶ Kandinsky – *O Casal de Cavaleiros*, de 1906, óleo sobre tela, 55x50,5 cm, Stadtische Galerie in Lenbachhaus, Munich, in <http://www.principadoasturias.net/2002/estefania/dibujos/acuarelas.html>.

¹²⁵⁷ Weiss, Peg, op. cit., p. 54: “O próprio Kandinsky descreveu o espírito da floresta *vorsa* zyriano com uma excitação clara no diário da expedição a Vologda: «Um diabo e demónio... Vive na água e na floresta. Há dez anos raptou um rapaz. Foi visto no ano passado. Apanhou um cavalo e estrangulou-o. É inimaginável. É grande como uma árvore e castanho-escuro. Levanta a sua mão direita.» [Tradução Maria Consiglieri]

O folclore russo foi o ponto de partida para outros interesses, dando um salto da influência cristã para o paganismo. Kandinsky fez uma série de pinturas que intitulou de santos cristãos e heróis em que reconcilia os dois “mundos”, o cristão e o pagão, entrelaçando, assim, a cultura cristã com a pagã, o culto da Virgem Maria e de Cristo com o filho da *Golden Woman*, da tribo do nordeste¹²⁵⁸.



A pintura *A Vida Colorida*, de 1907 (cf. Imagem, nota 1259), é uma das obras mais importantes deste período: influenciada pelo folclore russo, representando todos os aspectos da vida mundana e espiritual russa, tanto do passado quanto do presente, conjugando a morte com a vida, a crença na ressurreição, assim como as lutas de ordem espiritual e intelectual, espelhando sempre nas suas composições uma nova inter-relação entre o mundo nativo e o ocidente, tal como já havíamos verificado.

A igreja desta pintura, tal como constata Peg Weiss¹²⁶⁰, representa o local onde esteve quando foi estudar os *Zyrians*, enquanto etnógrafo, simbolizando, não só o mosteiro¹²⁶¹ de S. Estêvão e a nova Jerusalém, como também a representação justaposta da cultura ancestral *Zyrian* e da cultura mitológica pagã dos *Chuds*, demonstrando as diversas crenças religiosas na Rússia ortodoxa. Nesta pintura, Kandinsky põe em contraste os elementos opostos, vida e morte, velho e novo, amor e ódio, paz e guerra. Contrapõe no quadro dois mundos, o cristão e o pagão. A figura fulcral desta pintura é um velho que representa o povo *Zyrian*, sendo, ao mesmo tempo, identificado como o velho feiticeiro¹²⁶²: *the “being” who instructed the shaman on sobrenatural matters was imagined in the form of an old man.*¹²⁶³

¹²⁵⁸ Ibidem, p. 42 e p. 51. Weiss refere-se à tribo “Finno-Ugric”.

¹²⁵⁹ Kandinsky – *A Vida Colorida*, de 1907, têmpera sobre tela, 130x162,5cm, in WEISS, op. cit., p. 48.

¹²⁶⁰ Idem.

¹²⁶¹ Ibidem, p. 49.

¹²⁶² Ibidem, p. 50.

¹²⁶³ Idem: “O “ser” que instruiu o xamã em assuntos sobrenaturais foi imaginado sob a forma de um homem velho.” [Tradução da autora da tese]

Uma outra figura mais representativa desta união é a de S. Jorge, simbolizando a aliança entre a figura mítica cristã e o “cavaleiro” pagão, o triunfo do bem sobre o mal, dada pela figura de S. Jorge e o dragão, que nos aparece frequentemente no Almanaque, retomando este motivo o cristianismo, bem como a representação do papel do xamã como viajante e “cavaleiro dos céus” – “*a rider*” ou “*World-Watching-Man*”.

Verificamos através da Hajo Düchting¹²⁶⁴ que o combate contra o dragão é, para Kandinsky, *uma imagem da vitória do espírito contra o materialismo do mundo*¹²⁶⁵, aliás uma esperança expressa pelo Almanaque. Deste modo, considera que as suas fontes são de uma enorme complexidade, pois que não abarcam apenas a tradição da cultura ocidental, as lendas da Idade Média ou do Romantismo, de Wagner e Nietzsche¹²⁶⁶, mas uma multiplicidade de expressões artísticas, desde a xilogravura medieval aos desenhos a tinta-da-china japonesa, aos mosaicos de São Marcos, em Veneza, às estátuas do México até às figuras egípcias.

Há que salientar que *Lohengrin*, de Wagner, foi a obra que teve mais impacto em Kandinsky, por apresentar o seu drama musical de carácter religioso e de grande intensidade moral através de *um conflito semelhante entre o cavaleiro do Graal e os pagãos Telramund e Ortrud – percursores das personagens mais complexas da obra de Wagner, Klinsor e Kundry*¹²⁶⁷. Poderemos lembrar *Lohengrin*, de Wagner, como uma das representações contidas nas intrigas da lenda e do folclore medieval, numa continuidade da abstração e do simbolismo recorrentes nas suas óperas anteriores, tal como descreve Donald J. Grout e Claude V. Palisca, na *História da Música Ocidental*¹²⁶⁸:

*Lohengrin, por exemplo, poderá representar o amor divino descendo à terra sob forma humana e Elsa a fraqueza da humanidade incapaz de acolher com fé a graça divina. Tal interpretação simbólica é sugerida pelo prelúdio, que evoca a descida à terra do Santo Graal e o seu regresso ao céu.*¹²⁶⁹

Para Kandinsky, este mundo é evidenciado noutra contexto moral e espiritual, no próprio símbolo do triunfo¹²⁷⁰ do bem sobre o mal, do fazer e do poder divino. Poderemos afirmar que o Cavaleiro Azul personifica a “viagem” espiritual que o “herói

¹²⁶⁴ DÜCHTING, op. cit., p. 42.

¹²⁶⁵ Idem.

¹²⁶⁶ Cf. Parte I, Cap. 3.2.6, sobre Nietzsche.

¹²⁶⁷ HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*, p. 153: “Gral”, segundo o autor.

¹²⁶⁸ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

¹²⁶⁹ Ibidem, p. 665.

¹²⁷⁰ Este triunfo do bem sobre o mal teve influência da Ópera de Wagner.

medieval” tem de percorrer para “regressar aos céus”. Por sua vez, é também comparado com a viagem do xamã, fundindo o cristão com o pagão, da cultura nativa da Sibéria. O Cavaleiro Azul representa tanto o santo como o “xamã”, através da simbologia da “iniciação” e da “ressurreição”, tal como argumenta Peg Weiss¹²⁷¹, designando de “ressurreição” a própria “iniciação” do xamã, tal como Eliade fizera. A “ressurreição” é uma terminologia apresentada por Eliade¹²⁷² para definir a “ideia” de mudança de comportamento do candidato a xamã, tratando-se, em certa medida, de uma leitura de historiador de Religião, que tece uma interpretação segundo o seu caráter simbólico¹²⁷³. Esta “ideia” é apresentada como sendo o papel de S. Jorge e do *Cavaleiro Azul*, que representam a unificação de um “ideal”, a cura, segundo Peg Weiss: *whose calling was to heal*¹²⁷⁴.

No período do Cavaleiro Azul, *Der Blaue Reiter*, (cf. Imagem, nota 1275) a cor azul continua a ser predominante nos seus quadros como a cor espiritual, representando, por um lado, o tema do cavaleiro dos contos populares e, por outro, o combate por uma nova estética de arte. O cavaleiro em combate apareceu uma última vez na capa do Almanaque *Der Blaue Reiter*.

¹²⁷¹ WEISS, op. cit., pp. 72-80. Weiss compara estas duas noções espirituais com intuito de se compreender a fusão entre S. Jorge, a visão cristã, e o xamã, a visão nativa, sendo ambos representados pelo “cavaleiro azul”.

¹²⁷² ELIADE, – *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, p. 71.

¹²⁷³ Ressurreição, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, é o símbolo de transcendência e onipotência, isto é nas religiões de mistérios de Elêusis, os ritos de iniciação eram simbolizados por a ressurreição, in CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema, p. 568. Todavia, também se pode considerar segundo uma leitura cristã. Por exemplo, em Penone, como iremos verificar adiante, “ressurreição” é associada à leitura cristã, in GARRAUD, Colette – *L’idée de nature dans l’art contemporain*. Paris: Flammarion, 1993, p. 168.

¹²⁷⁴ WEISS, op. cit., p. 72.



No período da pintura *Composição I e II*, o artista continua a desenvolver a questão entre o “paganismo”/cultura nativa e o cristianismo num contexto diferente, sobre o que afirmava: “*Painting, “is a thundering collision of different worlds.”*”¹²⁷⁶ Há que salientar que o motivo figurativo deixa de ter importância para dar lugar à cor, que também se relaciona com a “experiência cósmica” e visionária, tal como afirma Michael Tucker:

*Kandinsky view that the mission of the artist was to attempt to heal the scars of centuries of materialism by the participative magic of colour. There are clear echoes of the shaman’s triple role as seer, artist and healer in Kandinsky’s belief that the artist stands at the head of the triangle of spiritual development in society*¹²⁷⁷

De facto, presenciamos esta mudança de tema, tal como argumenta Elsa Smithgall¹²⁷⁸, quando a pintura de Kandinsky, que personificava o herói, a batalha, a canção folclórica e a simbologia “mágica” da cultura Vologda, deixa de ter protagonismo para dar lugar ao que representa a cor, em que a batalha é transmitida através de um confronto de forças e tensões entre o branco e o preto, entre a luz e a sombra. Esta dinâmica de movimento presente nas suas obras que se contraem ou se expandem em diagramas é análoga ao calor e ao frio que Rudolf Steiner esboçava nos seus “quadros” e na sua teoria. Assim, Kandinsky reinterpreta a espiritualidade, não através de figuras simbólicas, mas por

¹²⁷⁵ Kandinsky – *Cavaleiro Azul*, 1911, tinta da china e aguarela sobre decalque e lápis, 27,9x21,9 cm, in <http://www.biblarte.gulbenkian.pt/index.php?article=258&visual=1>.

¹²⁷⁶ WEISS, op. cit., p. 55: “Pintar, (...) é a colisão tempestuosa de mundos diferentes.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁷⁷ TUCKER, op. cit., pp. 125-126: “No entender de Kandinsky a missão do artista era a tentativa de curar as cicatrizes de séculos de materialismo pela magia participativa da cor. Existem claros ecos do triplo papel do xamã como visionário, artista e curador na crença de Kandinsky de que o artista se destaca à cabeça do triângulo do desenvolvimento espiritual na sociedade.” [Tradução da autora da tese]

¹²⁷⁸ SMITHGALL, Elsa – *Kandinsky and the harmony of Silence: Painting with White Border*. New Haven and London: Yale University Press, Sotheby’s, 2011, p. 26.

diagramas geométricos compostos por formas geométricas – linhas, planos, círculos – e por cores, que revelam uma organização com base num código simbólico, como se refere Deleuze¹²⁷⁹ em relação à sua obra.

¹²⁷⁹ DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon: the logic of sensation*. London, New York: Continuum, 2003, p. 104.

1.2 Kandinsky como xamã

A necessidade de mudança de Kandinsky, tanto na sua obra enquanto pintor, como a nível pessoal, leva-o, por um lado, a procurar outras leituras, entre elas, a de Rudolf Steiner¹²⁸⁰ e de Helena Petrovna Blavatsky¹²⁸¹, o que poderemos confirmar através das suas citações no livro *Do Espiritual na Arte*¹²⁸², e, por outro lado, a aprofundar o campo musical, sendo influenciado por Schoenberg, e a arte teatral da mesma época. Assim, a representação figurativa na sua pintura deixa de ser relevante, por reprimir mais o objeto do que o realçar e por considerar que não transmitia as linhas puras da espiritualidade.

A partir de 1910, Kandinsky começa a escrever nas suas exposições, nomeadamente, na primeira, de NKVM¹²⁸³, sobre os seus quadros: *A linguagem do segredo através do segredo. Não é ela o conteúdo? Não é ela o objectivo consciente e inconsciente do impulso criador que nos domina?... O Homem fala ao Homem sobre o sobre-humano – a linguagem da arte.*¹²⁸⁴ O que revela as suas preocupações de influência xamânica, considerando as suas obras não apenas criações autónomas do espírito, mas também aplicando o sistema tripartido de Rudolf Steiner nas suas pinturas. Tal como foi

¹²⁸⁰ Rudolf Steiner, cientista e filósofo austríaco, fundador da Antroposofia (cf. Parte I, Cap. 3.2.3, p. 53, sobre Goethe). Steiner não era um médico qualificado, por isso trabalhava em colaboração com o Dr. Ita Wegman (1867-1943), médico holandês, de que resultou a primeira Clínica Antroposófica, com sede no Goetheanum, em Arlesheim, na Suíça. Steiner desenvolveu o estudo do ser humano a partir dos corpos físico, etéreo, astral e o ego, que correspondiam aos quatro elementos da filosofia grega clássica – terra, água, ar e fogo, relacionando-os com os três sistemas corporais – o movimento/digestivo, o sensorial/nervoso e o rítmico (respiração). A partir destes três sistemas – sistema tripartido –, estabeleceram uma nova visão de cura da doença através da medicina antroposófica, acreditando que a doença é frequentemente consequência de acontecimentos ocorridos na vida do paciente antes de se manifestar. Steiner também desenvolveu o seu estudo na área da educação, o que o levou mais tarde a fundar as Escolas Waldorf. Por isso, Kandinsky estabelece uma nova visão artística espiritual a partir desta conceção de Steiner, em que a arte contribuía para a transformação do ser humano, não só pelas leituras de Goethe, sobre a teoria da cor, mas também pela sua contribuição acerca da propriedade curativa ou transformativa que a cor, associada ao cosmos, lhe proporcionava. Pelas mesmas razões, a arte de Joseph Beuys sofreu influências de Steiner e de Kandinsky (cf. mais adiante, em Beuys, Cap. 2).

¹²⁸¹ Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), filósofa, escritora e teóloga russa, fundadora da Sociedade Teosófica, promoveu as tradições esotéricas orientais no Ocidente, influenciou novas visões contemporâneas esotéricas, desde a New Age, Wicca, Holística e Neopaganismo, para além, de ter marcado muitos artistas e escritores, desde Kandinsky, Mondrian, Brancusi e Yeats, entre outros. Também, anteriormente, encontramos a sua influência nos simbolistas do Salão Rosa, por exemplo.

¹²⁸² KANDINSKY – *Do Espiritual na Arte*, p. 39.

¹²⁸³ DUCHTING, Hajo – *Kandinsky*, p. 54.

¹²⁸⁴ Idem.

observado por Michael Tucker, a visão tripartida de Kandinsky não está plasmada apenas na pintura, mas também no papel do artista, como “visionário”, artista e líder¹²⁸⁵.

Cria uma nova visão espiritual, em que o movimento atribuído para que seja possível a representação do sistema antropológico, que era a essência da estrutura, participa na “pintura lírica” do artista, tal como descreve o próprio: *É uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana (o movimento do triângulo)*.¹²⁸⁶

Kandinsky desenvolve, assim, as ideias de uma nova arte eurítmica de Steiner:

*For this movement has to reveal to our present age spiritual impulse which is suit to it... And this spiritual impulse cannot embody itself in a special form of art which it flows; this has been in eurhythmia.*¹²⁸⁷

Aliás, segundo Walter Kugler¹²⁸⁸, Kandinsky terá partido das ideias de Steiner, especialmente na fase de transição para a arte abstracionista, que apresenta uma nova dimensão cósmica.

Com a produção do Almanaque *Der Blaue Reiter – O Cavaleiro Azul* –, em 1914, Kandinsky assumiu a referência do xamanismo na sua pintura. Projetou conceptualmente a linguagem iconográfica do vocabulário xamânico para a linguagem plástica ocidental, com o intuito de assumir uma missão de líder espiritual e artístico.

Através de Peg Weiss, compreendemos que S. Jorge representa o cavaleiro que tem em simultâneo o papel de xamã. É o cavalo azul que representa o xamã siberiano na sua viagem aos céus. S. Jorge/*World-Watching-Man* não é só o triunfo do bem sobre o mal, como também o símbolo entre o fazer e o poder divino, sendo, em última instância, o xamã como mediador entre o humano e o “sobre-humano”.

*Uma obra de arte é constituída por dois elementos: O elemento interior, quando tomado individualmente, representa a emoção da alma do artista. Na verdade, esta emoção é capaz de suscitar na alma do espectador uma emoção correspondente. Enquanto a alma estiver ligada ao corpo, este apenas poderá, regra geral, receber vibrações por intermédio dos sentimentos. O sentimento constitui, portanto, uma ponte que conduz do imaterial para o material (artista) e do material para o imaterial (espectador). Emoção – sentimento – obra – sentimento – emoção.*¹²⁸⁹

¹²⁸⁵ TUCKER, op. cit., p. 125.

¹²⁸⁶ KANDINSKY, op. cit., p. 114.

¹²⁸⁷ STEINER, Rudolf, in SEDDON Richard (edited by) - Rudolf Steiner, Western Esoteric Master Series. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2004. p. 164. “Pois este movimento tem de revelar à nossa época o impulso espiritual que lhe convém... E este impulso espiritual não pode encorporar-se de uma forma especial de arte que flui; isso aconteceu na euritmia.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁸⁸ KUGLER, Walter (ed.) – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*. East Sussex: Rudolf Steiner Press, 2003. Iremos aprofundar mais adiante “a cor na música”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁸⁹ DÜCHTING, op. cit., p. 57.

O xamã tem o conhecimento e o papel de mediador entre dois mundos, distinguindo-se pelo papel social que desempenha na sua comunidade, pelas suas capacidades físicas e intelectuais e pelo seu autocontrolo. Segundo Peg Weiss, Kandinsky possui todas essas capacidades que o xamã tem:

*By all accounts, including his own, Kandinsky exhibited many of characteristic attributed to shamans. Most striking is the report of the evolution of Composition II, according to which a painting had come to him while he was in an hallucinatory state, brought on by an illness many years before. Over time, he recalled, Arrival of the Merchants, then Motley Life, and finally Composition II had resulted from that initial vision.*¹²⁹⁰

Através dos seus diários de viagens e das cartas a Münter, Peg Weiss¹²⁹¹ compara os sintomas do artista com o do xamã, uma vez que Kandinsky se queixava de dores de cabeça, depressão, dúvidas, sentia-se combatido. Além destes estados, tinha pesadelos e insónias e, às vezes, um sentimento que se aproximava de um limiar de histeria e desespero. É neste sentido que verificamos através da posição de Weiss que estes estados de humor do artista já existiam antes, na sua infância.

Kandinsky, no período em que esteve em Paris, teve com alguma frequência, crises que o levaram ao desespero e a uma tal necessidade de solidão, que pedia a Münter para sair do apartamento, para ficar sozinho. Eichner afirmou sobre o seu temperamento neurótico:

*Behind his self-control and good upbringing grew a heavy nervousity. Outsiders knew nothing of the fact that, alone in his room he could cry out from inner excitement.*¹²⁹²

Encontramos semelhante leitura em relação a outros autores, nomeadamente, em Walt Whitman, o qual, numa outra perspetiva, foi comparado por Hutchinson com o xamã, por as suas obras produzirem semelhante “consciência de grupo tribal”¹²⁹³. Peg Weiss compara as diversas fontes antropológicas com o artista, o que poderemos verificar na sua bibliografia através de uma série de autores investigados no âmbito do

¹²⁹⁰ WEISS, op. cit., p. 74: “De acordo com a opinião geral, incluindo a sua própria, Kandinsky exibiu muitas das características atribuídas aos xamãs. Mais impressionante é o relatório de evolução de Composição II, segundo o qual a pintura tinha vindo ter com ele durante um estado alucinatório, devido a uma doença muitos anos antes. Passado um tempo, ele lembrou-se, a Chegada de Mercadores, depois a Vida Colorida e, finalmente, a Composição II resultaram dessa visão inicial.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁹¹ Idem.

¹²⁹² Idem: “Por detrás do seu autocontrolo e boa educação crescia uma pesada nervosidade. Ninguém conhecia o facto de que, sozinho no seu quarto, ele pudesse chorar de agitação interior.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁹³ Cf. Parte I, Cap. 3.

xamanismo siberiano, sendo Eliade o mais marcante devido à interpretação ontológica que encetou.

Mircea Eliade, que já mencionámos atrás¹²⁹⁴, descreveu estados de espírito e psicológicos equivalentes apresentados pelo xamã, quando este obtém “os poderes” através das provas iniciáticas¹²⁹⁵. Por esta razão, a autora Peg Weiss com o intuito de, no seu estudo, tecer uma comparação entre a vida do artista Kandinsky, pegando na sua biografia, cartas e outros documentos, e o xamã siberiano, tem como grande base os estudos de Eliade, bem como outras perspetivas antropológicas.

Segundo Peg Weiss, o sofrimento de Kandinsky é resultado da sua insegurança e dúvida, pelo qual o artista passou tal como um xamã no estado da iniciação, provocando uma mudança de estilo na sua pintura e representando a sua “transformação”. Eichner refere-se a esta experiência artística extática de Kandinsky, comparada à experiência do xamã, como sendo “*psychopathisch*”, baseado numa carta do artista a Münter, de 1904: “*Only his artistic activity – specifically, the creation of a woodcut – was capable of freeing him from the plague of thought or sadness; only in that state did he find that “music rings in my whole body and God is my heart.”*”¹²⁹⁶

Nesta altura, Kandinsky descrevia, muitas vezes, os seus sintomas físicos, tais como ataques de nervos, faltas de concentração e de memória. Só mais tarde, a partir de 1908, com a transferência desses estados líricos corporais para a pintura, é que ultrapassou o estado combalido e assumiu o seu novo papel de líder. Tal com Peg Weiss argumenta: “*The artist/shaman had begun to “shamanize”*”¹²⁹⁷. É, neste período, que surge o motivo de S. Jorge, que representa o próprio xamã. O cavaleiro de S. Jorge corresponde à viagem que o xamã faz durante o ritual xamânico, no qual se eleva por árvores e montes ou regride para os mundos inferiores, como acontece no povo *aicutos*, em que os xamãs desenham nos seus tambores este ato xamânico, usando a pele do cavalo para construir o tampo, segundo Eliade¹²⁹⁸.

Efetivamente, esta comparação é uma leitura possível, na medida em que Kandinsky tinha uma noção e um conhecimento erudito da cultura nativa da Sibéria, especialmente por a sua linguagem apresentar uma iconografia que está entre a

¹²⁹⁴ Cf. Parte II, Cap. 1.2.

¹²⁹⁵ EDIADE, op. cit., p. 49 e p. 51.

¹²⁹⁶ WEISS, op. cit., p. 76: “Somente a sua atividade artística – especialmente a criação «proveniente da natureza» – era capaz de o liberar da praga do pensamento ou da tristeza; somente nesse estado ele descobria que “a música soa em todo o meu corpo e Deus no meu coração.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁹⁷ Idem: “O artista/xamã começou a ‘xamanisar’.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹²⁹⁸ EDIADE, op. cit., p. 261.

abstração e a “magia” nativa. A dimensão mito-cosmológica é o exemplo mais representado nas suas obras. Existem outras imagens que sugerem a bipolaridade do cosmos: o dia e a noite, a chuva e o arco-íris, ou mesmo, linhas verticais e horizontais que dividem a tela, por analogia com o tambor, em dois lados, esquerdo e direito. Kandinsky segue este esquema nas suas pinturas, nas quais também traça vários níveis de planos recorrendo a formas geométricas transcendentais, algo que o próprio pintor define: *A linha geométrica é um ser invisível.*¹²⁹⁹

O papel de líder de Kandinsky não só nos aparece na pintura como também nos seus escritos. Em *Do Espiritual na Arte*, o artista revela a sua preocupação perante a comunidade.

*É ao artista que compete modificar esta situação. Ele deve começar por reconhecer os deveres que tem para com a arte e, portanto, para consigo mesmo, e considerar-se, não como dono da situação, mas antes como servidor de um ideal particularmente elevado que lhe impõe obrigações especiais e sagradas, uma grande tarefa. Deve debruçar-se sobre si próprio, aprofundar-se, cultivar a sua alma, enriquecer-se para que o seu talento tenha algo a acrescentar e não seja apenas a luva perdida de uma mão desconhecida, a vã aparência de uma mão, o seu simulacro.*¹³⁰⁰

Kandinsky considera mesmo que a função do artista tem de ser penosa – “*pesada como uma cruz*”¹³⁰¹, para além de afirmar que o artista tem de saber que não tem liberdade nem nos seus atos nem nas suas obras. Salientamos que Klee também teve semelhante noção de missão em relação à sua obra, tal como cita Aniela Jaffé: *Es misión del artista penetrar cuanto sea posible en esse terreno secreto donde la ley primordial alimenta el desarrollo.*¹³⁰²

O artista tem uma tripla responsabilidade, segundo Kandinsky, por um lado, frutificar o talento que já possui, por outro lado, os seus atos, pensamentos e sentimentos, como qualquer homem, “*formando a atmosfera espiritual que transfiguram ou corrompem*”¹³⁰³, e, por fim, os seus atos criativos, pensamentos e sentimentos artísticos, que também criam uma atmosfera espiritual. O artista passa a ser o “*sacerdote da beleza*”, em que o belo não deve ser entendido apenas como o que advém da moral exterior ou interior, mas como tudo o que possa refinar e enriquecer a alma. Por isso, a pintura tem a finalidade de criar vibrações que enriqueçam a alma, evocando o sistema triangular de

¹²⁹⁹ KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictoriais*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte & Comunicação), p. 61.

¹³⁰⁰ KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*, p. 115.

¹³⁰¹ Ibidem, p. 116.

¹³⁰² JAFFÉ, Aniela – “El Simbolismo en las Artes Visuales”, in JUNG (ed.) – *El Hombre y sus Símbolos*, pp. 230-271.

¹³⁰³ KANDINSKY, Wassily, op. cit., p. 116.

abstração espiritual e do movimento antroposófico de Steiner¹³⁰⁴, razão pela qual se associa o cristianismo à tradição oriental. Deste modo, a pintura tem uma nova orgânica, a de despertar a intitulada “*grande Espiritualidade*”¹³⁰⁵ da alma, associando a pintura ao *Reino do Espírito*¹³⁰⁶.



1307

Portanto, através das suas pinturas, Kandinsky reflete a sua missão, ao tomar consciência da sua viragem espiritual, para artista “visionário”, *aquele que tem necessidade de luz*¹³⁰⁸.

A *Composição V*¹³⁰⁹ (cf. Imagem, nota 1307) é uma das primeiras pinturas metafóricas terapêuticas, em que o conceito do poder terapêutico da arte e o sentido de missão de xamã perante a comunidade estão unidos com a iconografia cristã. Kandinsky considera a pintura de Van Gogh, de 1890, *O Retrato do Dr. Gachet* (cf. Imagem, nota 1311), um exemplo dessa mesma metáfora terapêutica, afirmando: *Does not the portrait of Dr. Gachet by Van Gogh derive from a similar spiritual life as the astonished caricature of the Japanese magician cut into the wood block?*¹³¹⁰

¹³⁰⁴ SEDDON, Richard (ed.) – *Rudolf Steiner*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2004. (Western Esoteric Master Series).

¹³⁰⁵ Ibidem, p. 124.

¹³⁰⁶ Idem.

¹³⁰⁷ Kandinsky – *Composição V*, in http://www.glyphs.com/art/kandinsky/comp5640.jpg&imgrefurl=http://www.glyphs.com/art/kandinsky/&h=446&w=639&sz=61&tbnid=ui7N-T8TWmATpM:&tbnh=96&tbnw=137&prev=/images%3Fq%3Dcomposition%2BV%2Bkandinsky&zoo m=1&q=composition+V+kandinsky&usg=__TgwFRnTboz6XtHUf7wweSMk_Di4=&sa=X&ei=OLQITd naFYPFswbx39CTAw&ved=0CCIQ9QEwAQ.

¹³⁰⁸ KANDINSKY, op. cit., p. 31.

¹³⁰⁹ WESS, op. cit., p. 106.

¹³¹⁰ Idem: “O retrato do Dr. Gachet, de Van Gogh, não deriva de uma vida espiritual semelhante à espantosa caricatura do mágico japonês esculpido no bloco de madeira?”



1311

Van Gogh, através deste quadro, retrata não só a sua doença, como também a impressão que tem do *Dr. Gachet*:

Vi o Dr. Gachet, que me deu a impressão de ser bastante excêntrico, mas a sua experiência de médico deve mantê-lo em equilíbrio, combatendo a doença nervosa da qual me parece atacado pelo menos tão gravemente como eu...¹³¹² E mais tarde, escreveu ao irmão: «Penso que não podemos de maneira nenhuma contar com o Dr. Gachet (...) Primeiro que tudo ele está mais, ou menos, tão doente como eu; é o que penso.»¹³¹³

Kandinsky procura na singularidade do espírito de Van Gogh o expressar do seu desalento perante a sua doença e a não-cura, através do quadro de *Dr. Gachet: The archetypal artist of the modern age: ignored and rejected while sacrificing himself physically and mentally in the service of his art.*¹³¹⁴ Esta renovação espiritual começou a ser aperfeiçoada a partir da obra referida anteriormente, *Composição V*, tal como argumentam Hajo Düchting¹³¹⁵ e Magdalena Dabrowski¹³¹⁶, em que a dimensão

¹³¹¹ Kandinsky – *Dr. Gachet*, 1890, in http://staff.bcc.edu/jyantz/MHGachet.jpg&imgrefurl=http://staff.bcc.edu/jyantz/market.html&usg=__hLi7UinWXmSDcm3tm52GwjV8sm0=&h=1024&w=832&sz=234&hl=pt-PT&start=0&sig2=sBilhG31kNu4Fp3dA7QxMg&zoom=1&tbnid=psQA4VNi3P4ouM:&tbnh=138&tbnw=118&ei=PbMITf3SEMn1sgaNw8SUAw&prev=/images%3Fq%3Dvan%2Bgogh%2Bdr%2Bgachet%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DX%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Dsch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=124&vpy=53&dur=1813&hovh=249&hovw=202&tx=135&ty=114&oei=PbMITf3SEMn1sgaNw8SUAw&esq=1&page=1&ndsp=44&ved=1t:429,r:0,s:0

¹³¹² CABANNE, Pierre – *Van Gogh*, p. 259.

¹³¹³ *Ibidem*, p. 276.

¹³¹⁴ TUCKER, op. cit., p. 113: “O arquétipo do artista da idade moderna: ignorado e rejeitado enquanto se sacrifica a si mesmo física e mentalmente ao serviço da arte.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³¹⁵ DÜCHTING, op. cit., p. 38.

¹³¹⁶ DABROWSKI, Magdalena – “Kandinsky and Schoenberg: Abstraction as Visual Metaphor of Emancipated Dissonance”, in MEYER, Esther da Costa; WASSERMAN, Fred (eds.) – *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*. New York, London, Paris: Scala Publishers, Jewish Museum New York, 2004, p. 91.

iconográfica revela estas construções ambivalentes de tensões e de conflitos, entre a ascensão e a queda, que, de certo modo, são reveladas ao evocar os temas apocalipse, ressurreição, dilúvio, como também o renascimento e o Éden. Segundo a leitura de Magdalena Dabrowski¹³¹⁷, esta pintura, *Composição V*, reflete uma nova linguagem expressiva que anuncia o apocalipse e o cataclismo cósmico pelo uso das cores frias. Todavia, segundo a autora, Kandinsky pretende nas suas outras obras, através da cor e dos temas, evocar a criação da harmonia e do equilíbrio do cosmos, recriando os opostos, isto é, o apocalipse e o dilúvio versus a ressurreição, o renascimento e o Éden.

¹³¹⁷ Ibidem, p. 93.

1.3 Kandinsky e a música

A música teve uma importância fundamental na formação de Kandinsky, quer enquanto indivíduo, quer enquanto pintor. Na sua juventude, teve uma boa educação musical, através da prática de violino. Tendo sido um frequentador de concertos, estes deram-lhe uma dimensão completamente diferente da pintura, principalmente, quando, no Teatro Real de Moscovo, teve uma experiência marcante e perturbadora ao ouvir a ópera *Lohengrin*, de Wagner, que desafiou a sua sensibilidade artística e, por outro lado, o levou a estabelecer uma nova relação com o Romantismo, que se pode confirmar pela leitura de Esther da Costa Meyer e Fred Wasserman¹³¹⁸. Contudo, foi do seu relacionamento com Schoenberg, que conheceu num concerto, e das impressões artísticas que trocaram que os seus conhecimentos musicais se desenvolveram.

A partir de 1911, é notória a contribuição da música de Schoenberg, de Anton von Webern e de Alban Berg na nova linguagem abstracionista lírica de Kandinsky, que se revela através da obra “teatral” colorida, *A Sonoridade Amarela*¹³¹⁹ (cf. Imagem, nota 1321), bem como outras obras, das quais se destacam *Do Problema da Forma*, *Da Composição para o palco*¹³²⁰ e as pinturas, tais como as séries de *Impressões*, de *Improvisações* e de *Composições*.



1321

¹³¹⁸ MEYER, Esther da Costa; WASSERMAN, Fred (eds.) – *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*.

¹³¹⁹ DÜCTING, op. cit., p. 42.

¹³²⁰ É uma outra obra “teatral”.

¹³²¹ Kandinsky, Schoenberg, Werb e Berg – *A Sonoridade Amarela*, teatro e dança, in <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/library-and-archives/nhprc-grant/findings/3113-finding2-photograph-of-kandinskys-the-yellow-sound>.

Kandinsky escreve sobre as suas influências musicais no livro *Do Espiritual na Arte*¹³²², apontando, nomeadamente, Wagner, Mussorgsky, Debussy, Schumann, entre outros e, por fim, Schoenberg. A procura da espiritualidade nas suas obras é um facto predominante, tendo em conta que os críticos tomam as suas obras, não como inovadoras e espirituais, mas sim como inoportunas e mesmo superficiais, para não mencionar Schoenberg, que foi considerado “charlatão”, “ávido de publicidade” ou “inapto”¹³²³, como confirma Kandinsky.

Debussy é considerado pelo artista um dos músicos “mais modernos” pela criação de “impressões espirituais”, buscando na natureza imagens e sons que se transformam em música puramente espiritual. Por isso, Debussy¹³²⁴ é comparado com os artistas seus contemporâneos.

*Apesar das suas afinidades com os impressionistas, ele encontra-se de tal modo voltado para o conteúdo interior, que nas suas obras encontramos a alma tortuosa do nosso tempo, vibrante de paixões e de impulsos nervosos. Por outro lado, mesmo nas suas imagens impressionistas, Debussy nunca utiliza uma nota totalmente material, característica da música programática, apenas se limita à utilização integral do valor interior da sua impressão.*¹³²⁵

Kandinsky louvou a obra de Schoenberg pela sua liberdade total e pelo seu caminho de “beleza interior”, que aponta para uma “nova beleza”¹³²⁶. Como ele mesmo afirma: *A sua música faz-nos penetrar num reino novo, onde as emoções musicais não são apenas auditivas, mas também, e sobretudo, interiores. Aqui começa a «música do futuro».*¹³²⁷

De acordo com Donald J. Grout e Claude V. Palisca¹³²⁸, a música de Arnold Schoenberg teve origem na música do pós-romantismo na Alemanha, mas foi mais longe do que Mahler e Strauss na extensão e complexidade da partitura e mais longe do que Wagner na violência romântica da expressão. Já em Wagner, a linha melódica e a progressão de acordes deram origem a passagens onde não era possível detetar qualquer centro tonal, o que Schoenberg explorou para criar uma nova linguagem levando-a ao extremo. Começou entre 1908 e 1923, mas só em 1923 Schoenberg formulou o método de composição que foi designada de dodecafónica, por não obedecer a nenhuma regra

¹³²² KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*, pp. 41-43.

¹³²³ Ibidem, p. 43.

¹³²⁴ Ibidem, pp. 42, 43 e 45.

¹³²⁵ Ibidem, p. 43.

¹³²⁶ Idem.

¹³²⁷ Ibidem, p. 44.

¹³²⁸ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

harmónica ou tonalidade clássica, mas por ser baseada em conjuntos, séries ou sequências de doze notas. No entanto, a música dodecafónica, embora não seja regida pelas tonalidades tradicionais, não é necessariamente atonal.

*Os pontos fundamentais da teoria desta técnica dodecafónica podem ser resumidos do seguinte modo: a base de cada composição é uma sequência ou série das doze notas que integram a oitava, dispostas pela ordem que o compositor determinar.*¹³²⁹

Um outro passo fundamental na sua música foi cortar com o centro tonal e tratar todas as doze notas da oitava como tendo importância, em vez de considerar algumas mais relevantes do que outras, em tons cromaticamente alterados de uma diatónica. Este aspeto já tinha sido anunciado por Debussy, nas suas harmonias não-funcionais, a que Schoenberg chamou de «emancipação da dissonância».¹³³⁰

Variações para uma Orquestra, Opus 31, composta entre 1926 e 1928, é geralmente considerada como umas das melhores obras de Schoenberg, e também um bom exemplo de conjugação entre os processos tradicionais e a técnica dodecafónica.

*O tema organiza-se claramente em motivos que utilizam entre três e seis notas da sequência, a que é dada uma configuração rítmica clara, de modo que, quando os respectivos ritmos se fazem ouvir em diferentes alturas ao longo do tema, esse facto contribui para a coesão melódica do conjunto.*¹³³¹

Kandinsky transportou o seu conhecimento da música modernista dodecafónica de Schoenberg para a composição abstracionista, passando a uma linguagem pura de formas e cores.

A partir de 1909, Kandinsky começa a dividir os seus quadros em três grupos, apesar de não se ter escravizado a essa ordem, que são: *Impressões*, com referências a um modelo naturalista; *Improvisações*, com o objetivo de refletir emoções espontâneas; e *Composições*, o grau mais elevado e mais preparado. Estas duas últimas são análogas à música que vê as cores e formas “vibrarem” e “ressoarem”.

A *Impressão do Dilúvio*, de 1913, foi um dos quadros mais carismáticos deste período, em que os temas do apocalipse e da catástrofe surgem no meio de turbilhões de cores e manchas coloridas, e uma das composições mais intensas de cor daquela época, impulsionando-o para o reino espiritual que procurava. Em contrapartida, a *Improvisação Sonhadora*, também do mesmo ano, emana um ambiente calmo e sereno.

¹³²⁹ Ibidem, p. 733.

¹³³⁰ Ibidem, p. 730.

¹³³¹ Ibidem, p. 734.

*Diversas formas coloridas flutuam e fazem pressão sobre um centro azul, sobre o fundo do quadro tingido de uma cor difusa, acompanhadas de «segundas vozes», os pequenos traços e elementos gráficos que aparecem como entidade de contrapontos totalmente independentes, equiparados às cores em liberdade.*¹³³²



A *Improvisação 19* (cf. Imagem, nota 1333) é um quadro constituído maioritariamente por azul, variando de azul mais claro para mais escuro, azul-marinho-escuro. A predominância do azul, como sendo a cor da espiritualidade, é um fator inerente ao seu trabalho. *O azul profundo projecta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. O azul é a cor do céu, tal como o imaginamos quando ouvimos a palavra «céu». O azul é a cor tipicamente celeste.*¹³³⁴

Relativamente à série das *Composições*, temos a *Composição V*, já estudada pelas suas características “terapêuticas”, mas também por ecoarem o Romantismo dadas as suas referências temáticas apocalípticas e as de ressurreição.

As cores, neste período, ganham uma dimensão musical, comparando as próprias cores com os sons musicais e instrumentais: o amarelo é “agudo” e uma cor terrestre; o azul dificilmente se torna “agudo” nas escalas das cores; o azul-claro assemelha-se a uma flauta; o azul-escuro a um violoncelo e o amarelo soa a uma trompeta vibrante, que representa um acesso de raiva e de loucura furiosa. O verde é considerado o ponto de equilíbrio, por ser a mistura das duas, e por isso, acalma. O verde corresponde a sons amplos e calmos, de uma gravidade média de um violino.

O vermelho tem uma gama variada de tons, desde o Saturno, o cinábrio, o inglês e o charão, sendo uma cor essencialmente ilimitada e quente, ferosa e agitada. O vermelho

¹³³² DÜCHTING, op. cit., p. 48.

¹³³³ Kandinsky – *Improvisação 19*, 1911, óleo sobre tela, 120x141,5cm, in <http://www.wassilykandinsky.net/>.

¹³³⁴ KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*, p. 82.

claro, o Saturno, evoca a força e a energia, soa a um clarim, pela fanfarra e é predominantemente forte. O laranja é a cor da irradiação e expansão, remete para a poderosa voz de contralto ou para “uma viola interpretando um largo”¹³³⁵. O violeta lembra os tons graves do fagote, por ser considerado uma cor triste, doentia e extinta.

O branco é considerado uma não-cor, *símbolo de um universo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se desvaneceram*.¹³³⁶ É o universo de tal modo elevado, que evoca o silêncio, portanto, é a ausência de som, o «nada» vivo, anterior ao nascimento, que representa a pureza imaculada.

O preto é “como uma fogueira apagada”¹³³⁷, o «nada» morto, sendo assim o silêncio que se apodera depois da morte. O cinzento é imóvel e insonoro. Sendo a mistura mecânica destas últimas cores, não possui sonoridade exterior nem movimento. A cor para Kandinsky é, portanto, uma “cor-sonoridade”¹³³⁸, e não “ruído confuso”¹³³⁹.

As *Improvisações* foram o impulso para abandonar as referências associativas entre cor e música, dando lugar a uma linguagem pura de formas e cores, no que se refere à forma das manchas e aos traços lineares gestuais.

A música revela-se na própria obra escrita:

*Em grande parte destas obras a composição sinfônica está ainda estreitamente vinculada à composição melódica. Quer isto dizer que, afastado o elemento objectivo, o elemento «composição» perde todo o seu valor. Surge assim uma composição onde se equilibram o sentido de repouso, a repetição calma, a ordenação harmónica de todas as suas partes.*¹³⁴⁰

A música para Kandinsky não esteve centrada apenas na cultura ocidental, tendo também influências da música dos rituais e da prática do xamanismo, criando, deste modo, uma nova linguagem pictural que se assemelha ao *cosmic sound* designado por Moores¹³⁴¹ em relação às obras literárias Românticas, na medida em que o conhecimento musical de Kandinsky não se limita apenas à música erudita ocidental, nem mesmo à experiência xamânica, sendo antes uma fusão e uma união que estabelece para criar o elo de todas as partes musicais provenientes da Natureza, uma “música

¹³³⁵ Ibidem, p. 89.

¹³³⁶ Ibidem, p. 84.

¹³³⁷ Ibidem, p. 86.

¹³³⁸ KANDINSKY, Wassily – *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 61.

¹³³⁹ Idem.

¹³⁴⁰ Ibidem, p. 122.

¹³⁴¹ MOORES – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman*. A Transatlantic Bridge. Supplement 11. Leuven, Paris, Dudley: Peeters, 2006. (Studies in Spirituality) (cf. Parte I, Capítulo sobre Whitman e Wordsworth).

cósmica”, entre a cor e as vibrações energéticas, a que o próprio pintor se referia como “a *ressonância interior* em todas as coisas”¹³⁴².

O estudo da cor apresentada, neste período relativo à Bauhaus, é analisada consoante a “sonoridade” musical, no entanto, Kandinsky adotou também as características desenvolvidas por Goethe¹³⁴³, na teoria das cores, principalmente a sua perspectiva sobre a luz e a sombra, bem como a forma poética que as caracteriza, ao que conjugou as teorias vanguardistas da teosofia e antroposofia, de acordo com a leitura de Steiner, as quais exaltam a distinção da “temperatura” das cores, quente e frio, que imergem numa dimensão cósmica. Introduziu na sua pintura estas inovações, o que o levou às forças opostas da geometria das formas e das linhas, que são acompanhadas por classificações estudadas por Itten¹³⁴⁴.

Segundo Frank Whitford¹³⁴⁵, Itten descreve as cores, não através do círculo tal como o faz Goethe, mas através da esfera das cores, que representa a ordem, as leis da complementaridade e o movimento do seu espectro, que poderemos observar no estudo que Itten desenvolve também a partir de Philipp Otto Runge, no qual desenvolve a sua teoria da cor acerca da esfera:

*La forme élémentaire, symétrique de tous côtes, qui convient particulièrement bien pour représenter les caractéristiques nombreuses du monde des couleurs. Elle permet de représenter la loi des complémentaires, de figurer tous les rapports fondamentaux qui existent entre les couleurs ainsi que les relations entre couleurs et le blanc et le noir.*¹³⁴⁶

Frank Whitford¹³⁴⁷ observa que a qualidade das cores não é entendida apenas numa leitura ótica, mas inserida nos seus estados emocionais e espirituais, que comunicam através delas. Todavia, esta leitura “mística” não se apresenta apenas na cor, estende-se às figuras geométricas, por exemplo, ao quadrado, que significa paz, morte, preto, escuro, encarnado, ao triângulo, que representa vida, branco, amarelo, e ao círculo, que simboliza o infinito e harmonia, isto é significa também azul.

¹³⁴² KANDINSKY, Wassily – *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 15.

¹³⁴³ Cf. Parte I, Cap. 3.

¹³⁴⁴ ITTEN, Johannes – *Art de La Couleur*. «Édition Abrégée». Paris: Dessain et Tolra, 1973. Professor da Bauhaus, Itten desenvolve o seu estudo a partir dos tratados da cor de Goethe e Runge, abarcando, contudo, o passado renascentista até ao modernismo, em que se destacam Leonardo da Vinci, Van Eyck, El Greco, Matisse e Rodin.

¹³⁴⁵ WHITFORD, Frank – *Bauhaus*. London, New York: Thames and Hudson, 1995. (World of Art).

¹³⁴⁶ ITTEN, Johannes, op. cit., p. 66: “A Forma elementar, simétrica de todos os lados, que é particularmente adequada para representar muitas características do mundo das cores. Ela permite representar a lei das [cores] complementares, e simbolizar todas as relações fundamentais que existem entre elas assim como as relações entre as cores e o branco e o preto.” [Tradução da autora da tese]

¹³⁴⁷ WHITFORD, Frank, op. cit.

Em contrapartida, Walter Kugler considera que Rudolf Steiner é o impulsionador da “*sphere of the periphery*”¹³⁴⁸, elaborada por Kandinsky, mas também caracterizada na música de Schoenberg, segundo a interpretação de Magdalena Dabrowski¹³⁴⁹, na medida em que a “música das esferas” é a harmonia das leis “eternas”¹³⁵⁰.

O abstracionismo lírico de Kandinsky sugere esta dimensão de “*cosmic laws*”¹³⁵¹, uma vez que as cores são o elo para as forças cósmicas. Voltando a Steiner, a cor é a experiência que resulta do movimento da alma no cosmos¹³⁵² e a multiplicidade dos desenhos gráficos, os círculos, os triângulos, os ângulos e as linhas. É o diagrama que compõe o cosmos. As linhas são estáticas e dinâmicas:

*É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.*¹³⁵³

As linhas mostram a ressonância musical e o “ritmo primitivo”, tal como define em *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictoriais*¹³⁵⁴. A cor harmoniza, considerando-a a dimensão cosmológica, aquela que expressa a essência do universo. Kandinsky apresenta estas noções nos seus escritos no período da Bauhaus:

*Estudo analítico dos elementos, primeiro a cor, mais abordável, depois a forma. Sistemas diversos de estudos: químico, físico e aquele de que me sirvo, óptico-psicológico: a cor é apreendida opticamente, vivida psicologicamente.*¹³⁵⁵

De facto, a simbologia da cor para Kandinsky é um efeito, não particularmente a causa principal, sobre o qual determina uma possibilidade de classificação:

*Ordem química, como origem das cores: cores da terra, de minerais, de asfalto, do mundo animal, vegetal, etc.; ordem física: espectro, círculos físicos, esferas, etc.; a minha ordem (coincidindo essencialmente com a ordem física), segundo as formas, energias e tenções intrínsecas das cores.*¹³⁵⁶

¹³⁴⁸ KUGLER, Walter (ed.) – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*, p. 13.

¹³⁴⁹ DABROWSKI, Magdalena, op. cit., pp. 79-93.

¹³⁵⁰ Ibidem, p. 93.

¹³⁵¹ KUGLER, Walter (ed.), op. cit., p. 13.

¹³⁵² Ibidem, p. 14.

¹³⁵³ KANDINSKY, Wassily – *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictoriais*, p. 61.

¹³⁵⁴ Ibidem, p. 94.

¹³⁵⁵ KANDINSKY, Wassily – *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 61.

¹³⁵⁶ Ibidem, p. 64.

Em 1923, no período da Bauhaus, enaltece o “romantismo frio”¹³⁵⁷ através de representações compostas por elementos geométricos, cores frias que sobrepõe às cores quentes anteriores, criando desarmonias, sobrevalorizando o círculo como elemento geométrico que não representa apenas a forma perfeita, mas também continham o seu caráter simbólico cósmico, o que lhe permitiu relacionar estas características com a da cosmologia das tribos nativas da Sibéria. Um elemento fundamental é a representação musical xamânica, dada, não só pela sua simbologia, como também pela indumentária e pelos acessórios, como é o caso do tambor já referido.



1358

Estas comparações são delineadas por Peg Weiss, segundo a qual o abstracionismo das figuras geométricas em Kandinsky transparece um “outro mundo”, o da cultura nativa, através do qual se anuncia uma vertente “místico-romântica”.¹³⁵⁹

O vocabulário geométrico é acompanhado de formas puras – círculos, semicírculos, triângulos e linhas, curvas e ângulos – por apresentarem uma linguagem “secreta”, por exemplo, o círculo representa a forma perfeita, mas também o cosmos. Em Aniela Jaffé¹³⁶⁰, o “círculo” é definido como “uma expressão total da psique”, como um “culto solar”, como o era para os “primitivos”, ou, na modernidade, como símbolo

¹³⁵⁷ DÜTCHING, op. cit., p. 74.

¹³⁵⁸ Tambor xamã lapão (imagem da esquerda) 47.5x31.8x8.7 cm. A peça de vestuário (imagem da direita): *Udegei shaman caftan*, 90cm, State Museum for Ethnography of Peoples of USSR, São Petersburgo, in WEISS, op. cit., p. 156 (imagem da esquerda); p. 195 (imagem da direita).

¹³⁵⁹ WEISS, op. cit., p. 77.

¹³⁶⁰ JAFFÉ, Aniele, op. cit., pp. 230-271.

de mitos e sonhos¹³⁶¹. Esta autora, que segue as teorias de Jung, também se depara, na pintura de Kandinsky, com a sua expressão espiritual do cosmos, a “*música das esferas, harmonia das cores e das formas*”¹³⁶², o que a leva a classificar o conteúdo da sua obra como “*místico*”¹³⁶³, que reside no seu modo de ver em “*la raíz de todas as raíces*”¹³⁶⁴.

A forma do círculo já tinha surgido em 1911 com a pintura “*O círculo*”, mas foi a partir de 1925 que Kandinsky começou as séries de pinturas que intitulava de “*drum paintings*”¹³⁶⁵, cujas características, como podemos ver nas duas imagens abaixo, pertencem ao período em que relacionava a música dodecafónica com a cosmologia do mapa xamânico, que era normalmente elaborado no tambor do xamã da Sibéria, na tribo dos lapões.

Salientamos que Eliade¹³⁶⁶ observou, nos tambores dos lapões (cf. Imagem da esquerda, nota 1358), a cosmologia xamânica, apresentando apenas em descrições literárias: *encanto dos sons do tambor – encanto ao qual se atribui o valor de “voz dos espíritos”*¹³⁶⁷. Os tambores representam o mapa cósmico, em três espaços distintos, separados por linhas fronteiriças. No espaço elevado, o Céu, identifica-se a lua, o sol, os deuses ou deusas, as aves (cisnes, cucos), o tambor, animais sacrificiais; no espaço intermédio, a Terra, sendo povoado pela Árvore Cósmica, personagens míticas, barcas, xamãs, deuses da caça, cavaleiros; no espaço inferior, habitam os deuses do inferno, os xamãs e os mortos, as serpentes e as aves. Este simbolismo dos sonhos ou da viagem feita pelos xamãs representa a comunicação entre os diversos planos que o mundo tem e que o xamã pode percorrer. Em contrapartida, temos no estudo de Peg Weiss a comparação das obras nativas dos xamãs com as de Kandinsky, apresentada tanto por descrições e estudos antropológicos como por imagens.

Ainda na análise que se tem feito à simbologia do tambor, o etnólogo Vitebsky¹³⁶⁸, que também aprofundou a sua investigação sobre o povo da Sibéria, em que a música e o tambor possuem um valor simbólico inquestionável, considera que o tambor produz escalas pentatónicas para invocar a dimensão extra-humanas, tendo, por esta razão, diagramas das linhas de vibração.

¹³⁶¹ JAFFÉ, Aniele – *El Simbolismo en las Artes Visuais*, p. 240.

¹³⁶² Ibidem, p. 263. Esta noção da “música das esferas” reporta-nos ao pensamento pré-socrático (cf. Parte D).

¹³⁶³ Idem.

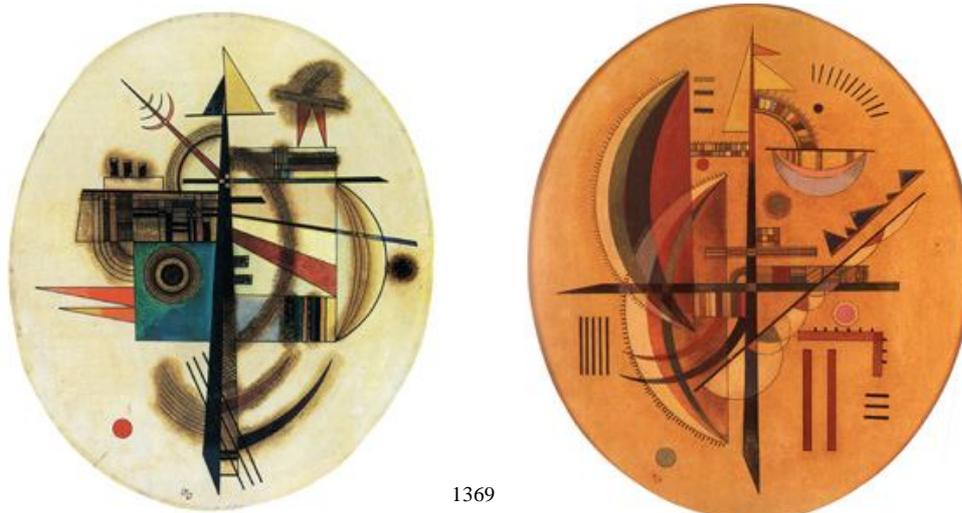
¹³⁶⁴ Idem.

¹³⁶⁵ WEISS, op. cit., p. 153.

¹³⁶⁶ ELIADE, op. cit., pp. 193-206.

¹³⁶⁷ Ibidem, p. 200.

¹³⁶⁸ VITEBSKY, op. cit., pp. 79-81.



1369

Este vocabulário iconográfico influencia Kandinsky na obra “*Intimate Communication*” (*Oval N.º 1*) e na *Oval N.º 2*, de 1925 (cf. Imagem da esquerda, nota 1369), no que diz respeito à divisão do espaço, representando um “mapa” ou um diagrama cosmológico. Na segunda obra há também a referência ao pássaro com asas, que nos relembra a figura mítica do pássaro dos tambores dos lapões da Sibéria¹³⁷⁰.

Lyrical Oval, de 1928, (cf. Imagem da direita, nota 1369) alude à presença de dualidade nos tambores xamânicos, dado que Kandinsky apresenta nos seus quadros a quinta-essência, através do cavaleiro e da viagem representados nos seus três níveis, conjugada com a árvore cósmica, a forma do tambor e os títulos musicais.

Esta série das pinturas “tambores” ou “circulares” não só anuncia a sua intenção xamânica, através da conexão do ato da criatividade do artista com o do xamã, qual “líder” visionário que produz uma vibração cósmica, como remete também para uma comunicação espiritual. Segundo o próprio afirmava, a arte manifesta o princípio da “Necessidade Interior”¹³⁷¹, através das formas geométricas puras, como o triângulo¹³⁷², o qual permite que a aspiração do movimento elevatório do estado do espírito flua.

¹³⁶⁹ À esquerda: Kandinsky – *Oval n.º 2*, maio 1925, óleo sobre madeira, 34,5x28,7cm, in WEISS, op. cit., p. 158. À direita: Kandinsky – *Lyrical Oval*, 1928, óleo sobre Madeira, 34x29cm, in WEISS, op. cit., p. 165.

¹³⁷⁰ WEISS, op. cit., p. 158.

¹³⁷¹ KANDINSKY, op. cit., p. 95.

¹³⁷² O triângulo é entendido segundo o sistema tripartido de Steiner: para que seja possível uma ação terapêutica da patologia do paciente, tem de haver uma relação harmoniosa e equilibrada entre todas as partes do sistema.

2. Joseph Beuys e o artista xamã

Joseph Beuys¹³⁷³ é um escultor, artista plástico, *performer* e ativista alemão do Pós-Segunda Guerra Mundial considerado como um dos artistas mais complexos e cruciais da Arte Contemporânea. Para compreender toda a sua conceptualidade, que reflete o trauma da Grande Guerra, foi necessário fazer um estudo mais profundo e pormenorizado para o entendimento da sua obra plástica, performativa e teórica na Arte.

A sua presença carismática e o seu estilo inconventional tiveram uma influência particular na escultura ocidental através das suas *performances*, caixas-vitrines e instalações em locais específicos. Ganhou notoriedade pelo seu estilo desde os anos 1960 até à década de 1980 e, sobretudo, pela sua vida extraordinária e pelo seu ativismo político e utópico que foi minuciosamente investigado e admirado.

Mark Rosenthal¹³⁷⁴ analisa a sua obra e personalidade a partir da controversa questão gerada pelo próprio Beuys, a de que durante a Grande Guerra, teria sido salvo por uma tribo dos tártaros na Crimeia, depois de ter um acidente de avião. Este momento fundamental, que marcou o início de toda a sua prática de artista enquanto ativista e político, não passava de uma criação ou de um mito artístico. Na realidade, Beuys esteve na guerra como piloto, mas não foi salvo por nenhuma tribo. Esteve, sim, internado num hospital militar. Neste sentido, Rosenthal questiona toda a sua obra e a personalidade do artista.

*He attributed his aesthetic repertoire of fat and felt to the Story, which began to be questioned beginning in 1980 and was eventually disproved. For some observers, the veracity of the Story demonstrated a questionable character. If he could lie about such a thing, somehow his art became suspect, too. The real point about Beuys's Story, however, was missed entirely in the ensuing recriminations and character assassination.*¹³⁷⁵

¹³⁷³ BEUYS, Joseph (Krefeld, 1921-Dusseldorf, 1986).

¹³⁷⁴ ROSENTHAL, Mark – *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*. London: Tate Publishings, Tate Modern, 2005. (Menil Collection)

¹³⁷⁵ *Ibidem*, p. 10: “Ele atribuía o seu reportório estético de banha e feltro à história que começou a ser questionada nos princípios de 1980 e que acabou por ser desmentida. Para alguns observadores, a veracidade da história demonstrava um carácter questionável. Se ele podia mentir sobre tal assunto, também a sua arte poderia ser suspeita. A verdadeira questão sobre a história de Beuys, contudo, perdeu-se inteiramente nas recriminações que se seguiram e na destruição do seu carácter.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Rosenthal contrapõe esta problemática com uma frase de Jorge Luís Borges: *Myth is at the beginning of literature, and also at its end*¹³⁷⁶, querendo afirmar que a história de Beuys na Crimeia é a representação da criação do mito, o ponto onde a sua arte começa. Para Beuys, tal como para Borges, a biografia imaginária e a história dos eventos são a substância essencial para a recriação do mito na Arte.

*Thanks to this myth of creation, and thus ostensibly freed of his wartime experience (and perhaps guilt), Beuys could go forth as an artist into Germany and the world to address history. It is significant, too, that the Story concerns the healing of a physical wound.*¹³⁷⁷

A história foi inventada, é um facto; no entanto, a Arte também é uma invenção e um mito. Beuys, a partir desta premissa, assume o papel das personagens das suas referências épicas, desde Van Gogh, Duchamp, Piero della Francesca a John Dillinger, Albert Dürer e James Joyce, para além de assumir referências históricas, como Cristo e S. Francisco de Assis.

Ele imagina o seu papel de artista como líder da Alemanha e de várias causas sociais, como o caso da Irlanda, passando a ter um papel político e social, que ultrapassa os limites culturais e sociais, atingindo um plano cósmico e ecológico do mundo. Logo, proclama-se “chefe” ou uma espécie de intermediário dos animais, como o coioote ou a lebre, dado que eles não podem falar. *“In addition to this religious likeness, as of Saint Francis with the animals, on occasion Beuys did Christ-like things, such as washing people’s feet.”*¹³⁷⁸ Beuys personifica uma personagem carismática que colabora nas marchas da paz, no idealismo e no sistema político da sociedade, tanto como ativista humano, quanto ecológico, reencarna na personagem de artista xamã e também de artista *superstar* ou ícone¹³⁷⁹, sendo tão conhecido socialmente como outros artistas que tiveram um percurso equivalente, nomeadamente, John Lennon ou Andy Warhol, que se preocuparam em ter uma ação político-social.

¹³⁷⁶ Idem: “O Mito está no começo da literatura e também no seu fim.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁷⁷ Idem: “Graças a este mito da criação, e aparentemente livre da sua experiência durante a guerra (e talvez culpa), Beuys poderia seguir em frente como artista na Alemanha e no mundo. É também significativo que a História se preocupe com a cicatrização de um ferimento físico.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁷⁸ Ibidem, p. 13: “Em adição a esta aparência religiosa, tal como S. Francisco com os animais, em certas ocasiões Beuys fez, tal como Cristo, coisas como lavar os pés às pessoas.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁷⁹ BEUDERT, Monique (ed.) – *German and American Art from Beuys and Warhol*. Stuttgart, London: The Froehlich Foundation, Tate Gallery Publishing, 1996, p. 29.

2.1 O Mito e o “trauma”

Beuys tinha a particularidade de ser um excelente orador e de ter uma grande capacidade teatral, envolvendo-se de um modo carismático nas causas políticas em que se envolvia. Pode-se dizer que a “história da Crimeia” é uma ideia conceptual essencial na construção teórica da arte de Beuys, tendo como fim causar um impacto específico na sociedade ocidental.

A criação do mito na Arte está dependente de um sentimento de dúvida quanto à sua veracidade, bem como da assunção das diversas ações artísticas, através das *performances* e dos eventos, nomeadamente, vídeos e instalações. A sua escultura, a partir dos anos 1960, assume uma fisicalidade própria que apela ao que ele designa de obra “plástica”. Esta ideia é atualmente muito comum, mas, naquela época, uma originalidade, embora outros artistas tivessem também uma nova conceção de escultura, tal como propôs o artista norte-americano Donald Judd, com o termo de “*specific objects*”¹³⁸⁰, e o britânico John Latham, com *eventstructure*¹³⁸¹. Para Beuys, a escultura tem como premissa não a forma ou o acabamento, mas o informe e a essência, o que significa que a escultura ganha novos parâmetros provenientes da mutabilidade da própria vida, desenvolvendo-se na fisicalidade do objeto e na sua variação química, demonstrando, assim, possuir um conhecimento profundo da própria alquimia dos materiais. Beuys preocupa-se mais com a essência do que com a aparência, tal como já havia afirmado Paul Klee nos seus escritos.

Para a criação do mito na Arte Ocidental, Beuys apelida-se de artista xamã, lendo alguns escritos de Antroposofia de Rudolf Steiner¹³⁸² e fundindo-os com o pensamento Romântico. Na senda de Steiner, Beuys olha para o passado, para o Romantismo e para o Cristianismo, como inspiração fundamental para alterar o entendimento sobre o papel da Arte na sociedade ocidental.

¹³⁸⁰ JUDD, Donald – “Specific Objects”, in HARRISIN, C.; WOOD, P. – *Art in Theory. 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, pp. 809-810.

¹³⁸¹ ARCHER, Michael – “Fora do Estúdio”, in ARCHER, M. – *Catálogo Live in your Head*, p. 25.

¹³⁸² O sistema tripartido de medicina antroposófica de Steiner – corpo, alma e espírito – vai influenciar o sistema tripartido de Beuys. Seguindo o estudo das próprias substâncias de Steiner no ensaio sobre as abelhas de 1923, em que descreve a sociedade das abelhas, Beuys utiliza estas como substância e o mel na “terapia da coletividade”, na tentativa de reconstruir um sistema semelhante à “sociedade” das abelhas. Os diagramas e os “quadros pretos” são também um eco de Steiner, utilizando-os nas suas “aulas” transformadoras.

*I take this form of ancient behaviour as the idea of transformation through concrete processes of live, nature and history. My intention is obviously not to return to such early cultures but to stress the idea of transformation and substance. That is precisely what the shaman does in order to bring about change and development: His nature therapeutic... while shamanism marks a point in the past, it also indicates the possibility for historical development... So when I appear as a kind of figure, or allude to it, I do it to stress my belief in other priorities [than those of late-industrial society] and the need to come up with a completely different plan for working with substances.*¹³⁸³

Por outro lado, tal como Kandinsky¹³⁸⁴, que foi influenciado pela obra transformadora espiritualmente de Steiner, Beuys vê a arte como uma ação de transformação social, em que o pensamento cristão e o pensamento intelectual, estético e artístico contemporâneo estão unidos, enveredando por novos processos linguísticos e artísticos, como a tradição celta e o xamanismo, nos quais redescobre uma raiz proto-indígena que considera ser a necessária para a transformação do povo germânico e da sociedade ocidental.

O mito de Joseph Beuys tem como referência os próprios mitos da cultura nativa, que Mircea Eliade¹³⁸⁵ investiga. Como este último afirma, *relatam uma série de acontecimentos que ocorreram num passado longínquo e fabuloso.*¹³⁸⁶ Assim, os mitos relatados pelos nativos são considerados “histórias verdadeiras”, enquanto os contos ou as lendas não, porque só os mitos remetem para um tempo mítico em que viviam os seres sobrenaturais. A constante recorrência aos mitos é permanente nas diversas cerimônias nativas através dos rituais, por meio dos quais se estabelece o elo entre passado, presente e futuro. Todavia, Beuys¹³⁸⁷ tem uma perspectiva conceptual partindo das leituras do pensamento de Lévi-Strauss¹³⁸⁸, já citado anteriormente, por se debruçar sobre esta questão em particular da “estrutura do mito” e da cultura nativa, através de uma análise

¹³⁸³ TUCKER, Michael, op. cit., p. 289: “Eu pego nesta forma de comportamento antigo como uma ideia de transformação através de processos concretos de vida, natureza e história. A minha intenção é obviamente não retomar as tais culturas primitivas mas dar ênfase à ideia de transformação e substância. Isto é precisamente o que o xamã faz a fim de trazer a mudança e o desenvolvimento: A sua natureza terapêutica... enquanto o xamanismo marca um ponto no passado, também indica a possibilidade para o desenvolvimento histórico... Assim, quando eu apareço como uma figura ou aludo a ele, faço-o para realçar a minha crença noutras prioridades (que não as da sociedade industrial tardia) e a necessidade de aparecer com um plano completamente diferente para trabalhar com as substâncias.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁸⁴ Kandinsky influencia a obra de Beuys, especialmente, pela sua abordagem do xamanismo e por ter sido também influenciado pelos estudos de Steiner, como poderemos verificar pelos autores Walter Kugler e Mark Rosenthal.

¹³⁸⁵ ELIADE, Mircea – *Aspetos do Mito*.

¹³⁸⁶ Ibidem, p. 17.

¹³⁸⁷ DURINI, Lucrecia De Domizio – *Joseph Beuys, Difesa della Natura*. Milano: Edizioni Charta, 1996.

¹³⁸⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude – *Anthropologie Structurale*. Paris: Librairie Plon, Pocket, 1974. (Agora)

estrutural linguística, para a qual desenvolveu um método científico rigoroso a partir de um sistema próprio, em que o “mito” reflete essa estrutura social e cultural, individual e coletiva, com o intuito de compreender a sociedade nativa.

Beuys transfere esta concepção de pensamento nativo para a Arte Ocidental, tanto no que diz respeito à importância do mito, quanto do ritual, sendo este último utilizado para um fim equivalente: *could make an art based on history, recent and long past, and their own experience*¹³⁸⁹, a fim de que se estabeleça o elo entre o passado e o presente, entre a morte e a vida, entre a culpa e a “cura”, entre o carrasco e a vítima.

Todavia, Beuys desprende-se subtilmente do caráter mítico que as culturas nativas têm, passando de um plano ontológico para o plano conceptual, social, económico e artístico. O ritual de Beuys segue uma nova contextualização histórica e temporal cosmológica do trauma pós-Holocausto e pós-Auschwitz.¹³⁹⁰ A concepção temporal é repensada de acordo com as novas preocupações fruto do pós-guerra: *Beuys showed an interest in creating environments that have a sense of narrative moment in time*¹³⁹¹, não sendo somente relevante para a construção de ambientes, como também nas *performances*, em que recria o elo entre o passado histórico e o presente “terapêutico” desse mesmo trauma psicológico. O trauma e a culpa estão constantemente presentes em toda a sua obra. A transformação da matéria e da energia como processos alquímicos de renovação para um novo ciclo faz parte das *performances*, recriando rituais cerimoniais, nas quais o público participa em todo o processo “curativo”/terapêutico social e político.

Von Graevenitz¹³⁹² analisa esta questão da importância do ritual em J. Beuys, comparando o artista ao papel do xamã, e conclui que Beuys assume efetivamente o papel de líder perante a audiência, demonstrando, assim, uma perfeita compreensão entre o corpo e a mente na sua natureza. Para Beuys, as *performances* também são ritos de passagem¹³⁹³, mas de modo completamente diferente dos da cultura nativa.

¹³⁸⁹ ROSENTHAL, Mark – “Joseph Beuys Staging Sculpture”, in *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*, p. 104: “Podia fazer uma arte baseada na história recente ou passada na sua própria experiência.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁹⁰ “Auschwitz” é o marco para o pensamento e a teoria da arte contemporânea. Deste modo, Adorno afirmava “*depois de Auschwitz não pode existir poesia*” (cf. GOMES, Júlio de Carmo – “Beuys, Homem-Arena” (Introdução), in BEUYS, Joseph – *Cada Homem um Artista*. Porto: 7 Nós, 2010, p. 19. Verificamos esta continuidade de leitura mais adiante.

¹³⁹¹ Ibidem, p. 84: “Beuys mostrou interesse em criar ambientes que têm um sentido de momento narrativo no tempo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹³⁹² VON GRAEVENITZ, Antje – *The Old and New Initiation Rites: Joseph Beuys and Epiphany*, pp. 63-78.

¹³⁹³ A explicação mais sucinta é apresentada no Dicionário de Bonte e Izard, segundo a qual o indivíduo tem de passar por várias etapas sociais, que são “marcos” fundamentais para poder transitar para os vários

Na cultura nativa¹³⁹⁴, os ritos têm três estados: separação, transição e reintegração. Todos eles estabelecem uma relação de sofrimento psicológico e físico: o primeiro estado corresponde à separação do indivíduo da vida quotidiana; o segundo, à transição e à mudança; o terceiro, à reintegração da pessoa purificada na vida social ativa em que ela é posta à prova no seu novo papel. Contudo, o artista não estabeleceu os três estados na sua obra, porque as suas *performances* nunca provocaram sofrimento aos espectadores ou à audiência. Como afirmou Von Graevenitz: *Nor did he himself go through any arduous trial, though his own life was, in fact, painful enough at some stages (his airplane crash in World War II or his artistic crisis during the years 1956 and 1957, for exemple)*.¹³⁹⁵ Aquilo que Beuys pretende efetivamente na sua obra é dar a possibilidade ao espectador de assistir a um rito de passagem do próprio artista através da separação e da transição, criando a percepção do seu estado de crise. No entanto, como vimos, nenhum dos seus ritos de passagem pode ser tomado à imagem e semelhança da cultura nativa, razão pela qual Beuys as intitula, durante uma conversa em 1982, de *transformations – I am interested in transformation, transubstantiation. I am looking for the borderlines of the Religious/Spiritual. Making transformations is a movement of alchemy, religion*¹³⁹⁶.

níveis de estatuto social, in BONTE, P., IZARD, M. – *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: PUF, 1993, p. 633.

¹³⁹⁴ VON GRAEVENITZ, Antje– *The Old and New Initiation Rites: Joseph Beuys and Epiphany*, op. cit.

¹³⁹⁵ Ibidem, p. 66: “Nem ele próprio passou por um difícil sofrimento, embora tenha passado tempos difíceis em certas alturas (a queda do seu avião na II Grande Guerra ou a sua crise artística durante os anos 1956 e 1957, por exemplo).” [Tradução de Maria Consiglieri]. Verificamos que a queda do avião e a depressão são situações verídicas, embora tenha construído o “mito” na arte, através da criação da “história”: ser salvo pela tribo nativa.

¹³⁹⁶ Ibidem, p. 67: “Eu estou interessado na transformação, transubstanciação. Eu procuro as fronteiras do religioso/espiritual. Fazer transformações é um movimento de alquimia, religião.” [Tradução de Maria Consiglieri]

2.2 *Showman*: Joseph Beuys e a indumentária

Beuys era um *performer*, que se transformou num *shaman-healer*. Ele próprio era a obra de arte, a figura política, social e humana, o artista xamã ocidental e o líder dos animais. A voz e a figura social e política na defesa de causas como a da Irlanda ou a da natureza. Recria na sua própria indumentária símbolos de trauma pós-guerra, qual xamã, que constrói uma identidade própria no coletivismo social, através da qual exerce o seu papel de curar o trauma coletivo ocidental.

A criação da personagem mítica de Beuys começa com a “história da Crimeia”, em que, como dissemos, o artista afirma ter sido salvo por uma tribo de tártaros durante a Grande Guerra e que estes utilizaram determinados materiais para o curar, tais como feltro, banha, mel, passando estes, desde então, a ser uma marca pessoal nas suas ações artísticas ou *performances*.

Se a “história da Crimeia” foi considerada verdadeira durante anos pelos ocidentais, mais tarde, foi tomada como ficção ou mito e Beuys passou de líder ou xamã a *showman* ou *superstar*¹³⁹⁷. Deste modo, representa o *superstar* ou *showman* nas Artes Plásticas e possibilita que nos questionemos sobre a problemática da criação do mito artístico, na medida em que o artista leva para o palco das Artes a sua vida e a sua criação artística, representando a vida recriando-a em moldes artísticos e conceptuais com fins políticos e sociais, fundindo, assim, o ativismo individual com o social coletivo. Este mesmo aspeto levou o próprio artista, num encontro com Ernesto de Sousa, em Portugal, a questionar todo o seu trabalho.

“Sim, sou uma pessoa séria... – Aqui Beuys suspende-se e afirma depois com grande simplicidade: – mas também sou um *clown*.”¹³⁹⁸

Donald Kuspit¹³⁹⁹ analisa esta questão de considerar Beuys “*showman*” ou xamã, desenvolvendo especialmente as contradições apresentadas pelos teóricos, que não inserem Beuys na sua ação artística, que o artista intitula de “*collective mythology*”¹⁴⁰⁰. Aliás,

¹³⁹⁷ KUSPIT, Donald – “Joseph Beuys: Between Showman and Shaman”, in THRISTLEWOOD, David (ed.) – *Joseph Beuys, Diverging Critiques*, vol. 2. Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery Liverpool, 1995. (Critical Forum Series)

¹³⁹⁸ ALVES, Isabel, JUSTO, José Miranda – *Ernesto de Sousa, Ser Moderno... em Portugal*, p. 34. O termo *clown* também é empregue na obra de Samuel Beckett (cf. Parte I, Cap. 4). Poderemos considerar que esta expressão revela uma ambiguidade de conotação.

¹³⁹⁹ KUSPIT, Donald, op. cit.

¹⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 29.

Beuys cria uma personalidade mítica, que é terapêutica, tanto para o indivíduo como para o coletivo traumatizado por causa da Grande Guerra. Sendo assim, o chapéu e todos os outros acessórios criados por ele, o colete, o feltro, a banha, o mel e a lebre, são instrumentos de cura histórica coletiva e pessoal. A representação de cada elemento está diretamente associada a uma estrutura conceptual artística revolucionária.

O chapéu de feltro serviria para tapar as marcas deixadas pela Guerra que estavam à vista no topo da cabeça, e o seu colete de pescador para criar uma “aura” de “último proletariado”, como afirmou Thierry de Duve – *Joseph Beuys or the last of the proletarians*¹⁴⁰¹. Os outros elementos utilizados, tais como a banha ou a gordura, o mel e a cera, remetem para as leituras antroposóficas de Steiner, que desenvolveu os conceitos calor, energia e sistema das abelhas no seu livro “*Abelhas*”¹⁴⁰², de 1923. O funcionamento de uma sociedade de abelhas analisado pelo autor austríaco influenciou conceptualmente Beuys e levou-o, por analogia, a construir nas suas obras uma sociedade transformadora em termos coletivos, que, qual sociedade de abelhas, trabalha de forma organizada e cooperativa, sem caos, ordenada, funcional e cristalina, recorrendo a materiais maleáveis, o que se revelou uma profunda inspiração artística da contemporaneidade. Já o calor e a energia serviram de impulso para os outros elementos “condutores” ao sistema de sociedade transformadora que Beuys criava na sua teoria e obra – o cobre e “a bateria”, tal como poderemos observar na obra *Honey is Flowing in all directions*¹⁴⁰³.

A figura de Beuys e o poder carismático da sua oratória é, sumariamente, de uma grande complexidade para se resumir apenas numa representação teatral, ou como um “folclore de discurso xamânico”¹⁴⁰⁴, que gerou a incompreensão e mesmo conclusões perigosas. Verificamos através de Donald Kuspit¹⁴⁰⁵ que não se pode considerá-lo como foi apresentado por Bughloh e Crow, segundo os quais a sua figura se resumia a um simples chapéu de dramatização teatral, o qual, de certo modo, poderemos comparar aos famosos bigodes e às expressões demasiado exageradas da “representação” teatral de Dalí, que faz lembrar uma personagem épica de uma ópera. Por isso, a sua *performance* artística tem

¹⁴⁰¹ DUVE, Thierry de – “Joseph Beuys or the last of the proletarians”, in GOMES, Júlio do Carmo – *Beuys, Homem-Arena*, p. 36.

¹⁴⁰² STEINER, Rudolf – *Bees. With an Afterword on the Art of Joseph Beuys*. Afterword by David Adams. Barrington: Anthroposophic Press, 1998.

¹⁴⁰³ STAECK, Krauss (ed.) – *Honey is Flowing in all directions, Joseph Beuys*. Heidelberg: G. Steidl, K. Staeck, 1997.

¹⁴⁰⁴ Esta expressão provém do texto de Terry Atkinson, que analisa “o mito folclórico do artista como xamã” (ATKINSON, Terry – “Beuyspeak”, in THRISTLEWOOD, David (ed.) – *Joseph Beuys, Diverging Critiques*, vol. 2. Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery Liverpool, 1995, p. 169. (Critical Forum Series).

¹⁴⁰⁵ KUSPIT, Donald, op. cit., pp. 27-28.

sido criticada por alguns teóricos. Robert Storr¹⁴⁰⁶ afirmava que ele era um “detrator” e que a sua dramatização era vista como fraudulenta, quer pela sua escultura social, quer enquanto artista ativista, pedagogo, xamã e líder, chegando mesmo a considerar o público tolo por acreditar no *bullshit artist*.¹⁴⁰⁷ Contudo, Kuspit argumenta que o artista não pode ser analisado fora do seu contexto artístico, social e histórico. Beuys é um artista que se apropria da cultura nativa e que se enquadra nos moldes da cultura pós-vanguarda.

*This involved the cynical collectivisation of avant-garde ideals: of authenticity, opposition, criticality. Paradoxically, it involved the collectivisation of intervention in collective itself. The collective cheered avant-garde art on: the collective seemed to welcome the avant-garde cure promised for its own lack of authenticity.*¹⁴⁰⁸

A sua autenticidade não está nos parâmetros de construção de uma personagem mítica, mas sim no papel que o artista possa ter na nossa sociedade: na construção de uma atividade política, social e económica, afirmada como uma “utopia positiva” perante a comunidade coletiva, criando dentro do domínio artístico a relação essencial entre o homem, a natureza e a arte e considerando as suas ações uma política de intervenção necessária para a transformação do pós-guerra. Confrontando e desafiando até os intelectuais de peso da cultura alemã que se submetiam a um silêncio e a uma amnésia do Holocausto, como acontecia a Adorno e seus contemporâneos da Escola de Frankfurt, defendendo que “*depois de Auschwitz não pode existir poesia*”¹⁴⁰⁹, as ações e instalações de Beuys, como *A Crucificação* e *Auschwitz Demonstration*¹⁴¹⁰, por exemplo, revelam a preocupação do artista em confrontar o mundo com o passado, a guerra e o Holocausto, não querendo branquear ou silenciar o trauma e torná-lo tabu, mas sim ser o artista o primeiro a assumir abertamente o passado alemão nazi. As dicotomias que espelhava nas suas obras, entre a vítima e o “carrasco”¹⁴¹¹ que representava como soldado nazi, a redenção e a punição, a salvação e o purgatório e o trauma e a cura, que desenvolvia seguindo uma visão moralista, ética e histórica ocidental, faziam dele, inevitavelmente, uma presença *non grata*, mesmo hostil, para os seus conterrâneos, tanto no plano cultural, como político e intelectual. Sendo pertinente citar Júlio do Carmo Gomes, por afirmar:

¹⁴⁰⁶ Ibidem, p. 32.

¹⁴⁰⁷ Idem.

¹⁴⁰⁸ Ibidem, p. 33: “Isto envolvia a cínica coletivização dos ideais da avant-garde: da autoridade, oposição, crítica. Paradoxalmente, envolvia a coletivização da intervenção no próprio coletivo. O coletivo apoiava a arte da avant-garde pela sua falta de autenticidade.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁰⁹ GOMES, Júlio do Carmo – “Beuys, Homem- Arena” (Introdução), in BEUYS – *Cada Homem um Artista*, p. 19.

¹⁴¹⁰ Ibidem, p. 18.

¹⁴¹¹ Ibidem, p. 55.

*Este ponto de vista conduz ironicamente a uma questão sacerdotal e expiatória: terá o povo germânico direito a reclamar-se de terapeuta e, principalmente, de sofredor, de vítima?*¹⁴¹²

Beuys na sua atuação política, educacional, artística e ecológica, transcende a sua *persona*, a questão pessoal, convertendo-se num pacifista, revolucionário e artista que age numa ação antiguerra, antiacadêmica, e mesmo antipolítica e antiarte, desenvolvendo muito mais do que um ponto de vista hermenêutico, que, por vezes, era reduzido. Embora se considerasse como um “artista xamã”, a sua arte não se reduzia a um discurso ontológico do ser humano, mas buscava sempre a contestação do indivíduo enquanto “pura mercadoria”, incentivando a mudança social e apelando para uma nova democracia, pelo que defende os grupos minoritários, o que o motiva a levar a experiência artística para outros campos da sociedade. Exaltando a meta-discursiva¹⁴¹³ plástica, a qual transparece numa prática revolucionária que se encontra entre a artaudiana e a beckettiana, Beuys reivindica a *Democracia Direta*¹⁴¹⁴, numa visão crítica social e filosófica marxista.

¹⁴¹² Ibidem, p. 54.

¹⁴¹³ A “meta-discursiva” é uma continuidade da “metalinguagem” de Roland Barthes, na medida em que a linguagem opera no mito contemporâneo, usando-a, com uma carga política, e purifica-as.

¹⁴¹⁴ KUONI, Carin (compiled by) – *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America. Writings and interviews with the artist*. New York: Forwalls Eight Windows, 1990.

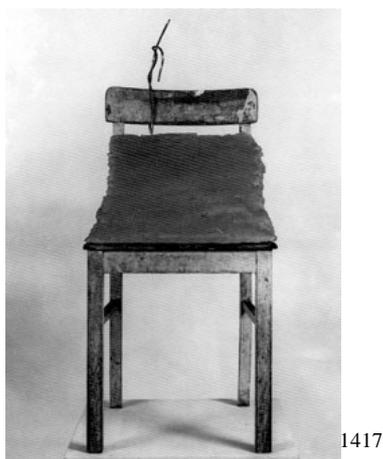
2.3 *Social sculpture: O artista social e pedagogo*

O caráter social das ações ativistas de Joseph Beuys advém do valor terapêutico que a arte possa ter e da apropriação de moldes culturais pós-modernistas com o fim de criar a apelidada *social sculpture*.

Considerando a ação social determinante para a liberdade do modelo étnico na Arte Contemporânea, Beuys movimenta-se em ações que o levam à participação na ordem social, por um lado, na esfera cultural – tanto no que respeita à preocupação da liberdade individual, como também, à estruturação de leis regentes da democracia –, e, por outro, na esfera económica – referente ao socialismo, proclamando que qualquer pessoa pode ser um artista, como ser livre que é.

Assim, verificamos que o artista age para a transformação do público, tanto no sentido pedagógico e espiritual como terapêutico.

A “cadeira” e os “quadros pretos” de sala de aula foram a metáfora para as suas ações pedagógicas, por considerar o ensino o centro do manifesto para a contribuição educacional a nível social e cultural e para chamar à atenção do público para o apelo da mudança e da transformação. Segundo Alain Borer¹⁴¹⁵, a pedagogia é o primeiro “círculo” da sua doutrina, segundo a qual o conhecimento é uma forma de “iniciação”¹⁴¹⁶.



¹⁴¹⁵ BORER, Alain – *The Essential Joseph Beuys*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 14.

¹⁴¹⁶ Ibidem, p. 13.

¹⁴¹⁷ Beuys – *Fat Chair*, de 1964, 90x30x30 cm, cadeira de madeira e banha, in AAVV – *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*, p. 43.

Através da “cadeira”, Beuys realizou *performances*, tais como *Fat Chair*, (cf. Imagem, nota 1417) de 1963, que restituía o equilíbrio energético dos seres humanos, tanto a nível social, humano, cultural, como também cosmológico. A “cadeira” é um instrumento, como se fizesse parte de uma “bateria”, conjugado com outros materiais, feltro, cobre ou banha, de modo a estabelecer o elo entre a ciência e o espiritual, produzindo energia e calor, que se tornaram a função vital do seu trabalho.

Verificamos que Beuys nos transpõe para uma dimensão alquímica cosmológica, através das múltiplas referências conceptuais e simbólicas dos elementos e das matérias, uma vez que cada elemento representa o conceito e o “símbolo”. A banha, por exemplo, representa o material alquímico, porque se transmuta e porque simboliza os seus diversos estados.

A energia e o movimento eram sugeridos por materiais condutores, tais como cobre, banha e feltro, que usava como metáfora alquímica, criativa e espiritual da energia que os materiais produziam na coletividade e individualidade, tanto na arte como na sociedade. O sangue e os animais, exemplificados através da lebre¹⁴¹⁸, apareciam nas suas *performances* políticas e ativistas como elementos alquímicos e de transformação, tendo também conotações de linguagem feminina, que fazem alusão à cultura ancestral celta¹⁴¹⁹. A lebre tem também múltiplos sentidos. De acordo com uma perspetiva geral, por comparação com os outros animais, é conectada com a Criação, mas, numa perspetiva particular, é ela a responsável pela “iniciação” da vida elementar secreta¹⁴²⁰. Morta, simboliza o renascimento, a reencarnação, a ação orgânica dada pela linguagem, a linguagem da “terra”, como “*mother tongue*”.¹⁴²¹

Voltando à pedagogia, a lição parte dos “quadros pretos”, numa ação repetitiva. Foram ações realizadas a partir dos anos 1970, constituídas por desenhos elaborados em formas de diagramas, promovendo uma “ciência artística”¹⁴²² que faz ecoar o ritmo e o fluxo energético e cósmico, exaltando o estado “*entre*”, isto é, um

¹⁴¹⁸ ROSENTHAL, Mark – *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*, p. 43.

¹⁴¹⁹ Na cultura celta, as mulheres tinham um papel ativo, sendo tanto guerreiras, como sacerdotisas. Para além de surgirem nos mitos e lendas exemplos significativos de figuras femininas de enorme importância, como Morrígan, deusa da guerra, simultaneamente sagrada e guerreira, ou Brigit, a deusa patrona dos poetas, dos ferreiros e curandeiros, aliás, de todos os artesãos e artífices.

¹⁴²⁰ BORER, Alain – *The Essential Joseph Beuys*, p. 20.

¹⁴²¹ Idem.

¹⁴²² Esta “ciência artística” tem como legado Goethe, autor que teve influência no pensamento beuysiano, tal como Schiller, Novalis e Nietzsche. Mas, é também uma expressão apresentada por Wolfgang Zumdick – “Artistic Science”, in ZUMDICK, W. – “Upon a Black Background. Notes on Rudolf Steiner’s Move towards an ‘Artistic Science’”, in KUGLER, Walter (ed.) – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*. East Sussex: Rudolf Steiner Press, 2003, pp. 27-34. Verificamos, deste modo, que Beuys dá continuidade ao pensamento apresentado por Rudolf Steiner.

estado de transição explorada particularmente na geração de artistas dos anos 1960. Recuperando do passado as referências teóricas e artísticas de Goethe e de Novalis¹⁴²³, traz para a audiência o “espírito científico e artístico”. Esta visão científica é orientada para uma nova leitura cósmica goethiana, passando posteriormente para Steiner, como se pode constatar na citação de Lucrezia de Domizio Durini:

*Beuys goes back to German philosophy prior to scientific positivism; he appeals to Novalis, to some Goethe, taking his analysis in the direction of the natural and social immanent and making this immersion in the world a process of liberation. The goal of this art is not form, but the liberation of man, the globality of his creativity, knowledge of and dialogue with others.*¹⁴²⁴

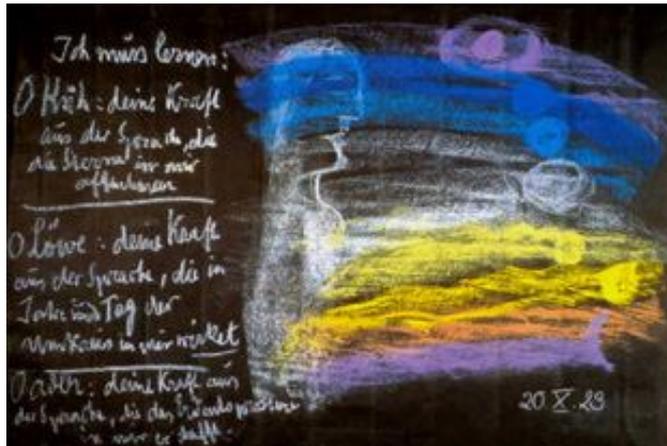
As suas ações nos “quadros pretos” contribuíram para uma linguagem cósmica de energia e para a compreensão do universo através da “linguagem de amor”, formulando um pensamento escultórico contemporâneo. Todavia, esta linguagem em forma de diagrama em “quadros pretos” já antes tinha sido explorada por Steiner num contexto antroposófico, revelando-se um novo impulso para a Educação, a Medicina, a Ciência, a Arte, a agricultura e a estrutura social, como também um apelo de educação espiritual do ser humano, embora não num sentido artístico-modernista. Verificamos através de Wolfgang Zumdick¹⁴²⁵ que a razão desta leitura comparativa entre os “quadros” de Steiner e de Beuys está na apresentação do modo de pensar como forma criativa e formativa, dado que ambos têm como base o processo de formação artística, na medida em que estabelecem as formas de pensamento artístico, não apenas pelo seu poder de imaginação, mas pelo senso rítmico e da proporção¹⁴²⁶ que ambos possuem, o que Steiner transmitiu no quadro *I must learn*, de 1923:

¹⁴²³ DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit., p. 78.

¹⁴²⁴ Idem: “Beuys remonta à filosofia alemã anterior ao positivismo científico; ele apela a Novalis, também em parte a Goethe, levando a sua análise na direção do imanente e do natural social, fazendo desta imersão no mundo um processo de libertação. O objetivo desta arte não é a forma, mas a libertação do homem, a globalização da sua criatividade, conhecimento e diálogo com os outros.” [Tradução da autora da tese]

¹⁴²⁵ ZUMDICK, W. – “Upon a Black Background. Notes on Rudolf Steiner’s Move towards an ‘Artistic Science’”, in KUGLER, Walter (ed.) – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*. East Sussex: Rudolf Steiner Press, 2003, pp. 27-34.

¹⁴²⁶ Ibidem, p. 29.



1427

Steiner, nos seus diagramas em “quadros pretos”, apresenta o contraste entre a palavra e a imagem, entre o pensamento e a ação, o movimento e o fluxo, como dinâmicas de ação do entendimento da vida. Como poderemos verificar num dos seus quadros, *Freedom and Love*¹⁴²⁸, de 19 dezembro de 1920, em que a liberdade e o amor se relacionam com meios de ação de transformação do ser humano, Steiner¹⁴²⁹ considera o “amor” uma forma de ação e um novo apelo cristão à humanidade.

As linguagens de ambos os autores, Steiner e Beuys, apelam a uma ação da transformação espiritual do ser humano semelhante, e transportam a mesma presença de “unidade” da natureza e do espírito que ela própria contém¹⁴³⁰ para o ser humano, razão que levou Beuys a recorrer ao legado germânico romântico, especialmente Goethe, Novalis e Schiller, e também Rousseau¹⁴³¹.

Os “quadros pretos” de Beuys apresentam grandes semelhanças aos de Steiner, sendo este o grande legado modernista de Beuys – *was not to have “invented” anything but have brought forth his infinitely heightened perception only what human beings long for in a higher sense, even if they do not yet know it.*¹⁴³² Todavia, ambos não partilham apenas as semelhanças formais, mas também o movimento fluido das

¹⁴²⁷ Rudolf Steiner – “I must learn, 1923, in KUGLER W. – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*, p. 114.

¹⁴²⁸ KUGLER, W. – *Steiner Rudolf, Blackboard Drawings 1919-1924*, p. 47: Este quadro tem muitas semelhanças com os de Beuys, por apresentar uma “imagem” ou um diagrama apenas com giz branco, não tendo as cores que geralmente usava.

¹⁴²⁹ STEINER, Rudolf – *Rudolf Steiner*. Berkeley, California: Richard Seddon (ed.), North Atlantic Books, 2004. (Western Esoteric Master Series).

¹⁴³⁰ Cf. Cap. 2.5 – “Beuys e a Natureza”, pp. 218-224.

¹⁴³¹ DURINI, Lucrecia De Domizio – *Joseph Beuys, Difesa della Natura*. Milano: Edizioni Charta, 1996, p. 78 (Goethe e Novalis), p. 116 (Schiller e Rousseau).

¹⁴³² KUGLER, W. – *Steiner Rudolf, Blackboard Drawings 1919-1924*, p. 15: “Não por ter “inventado” algo, mas por incutir uma percepção infinitamente amplificada daquilo que os seres humanos há muito ansiavam num sentido mais elevado, mesmo que ainda não o soubessem.” [Tradução de Maria Consiglieri]

energias e a noção tripartida, ou mesmo uma concepção piramidal. Mark Rosenthal¹⁴³³ argumenta que a influência de Steiner se faz também por intermédio de Kandinsky, da sua concepção “triangular” espiritual.¹⁴³⁴

Os “quadros pretos” de Beuys, para além das suas semelhanças notórias apresentadas nos diagramas de energia, de fluxo e de movimento, manifestam a mesma ideia de “iniciação” espiritual que encontramos em Steiner, bem como a assunção de que a pedagogia era o primeiro círculo da sua teoria de arte, da democracia e da política *green*¹⁴³⁵ (verde ou ecológica) e o modo de processo para a transformação, remetendo a sua doutrina para o princípio: *art as teaching* (arte como modo de ensino) e “não ensinar arte”¹⁴³⁶. Embora tivesse sido professor na Academia de Arte¹⁴³⁷ em Dusseldorf, onde influenciou uma geração de artistas alemães, não pretendia ensinar Arte segundo uma concepção tradicional, ou exibir um trabalho artístico, mas sim ser a “matéria de pensamento” para a “iniciação coletiva”.

*The voice in its immediacy (in this sense Beuys sculpted a great deal) is opposed to the eternity of marble; but, being fluctuating, ephemeral and unclear, it also indicates a collective ‘work’ to come after treading the long path of his teaching.*¹⁴³⁸

Beuys defendia que a linguagem é a primeira forma de escultura, criando assim, um discurso meta-artístico, uma verdadeira “instalação verbal”, enquanto ativista, pensador e professor itinerante, desenvolvendo a sua noção de “conferência itinerante” escultórica.

Aliás, Joseph Beuys reivindicava no projeto *Social Sculpture* que a primeira matéria de modelação escultórica é o nosso espírito, para que se dê a transformação e a consciencialização coletiva, abrindo caminho para a liberdade individual. Exalta, deste modo, *EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who – from his state of freedom – the*

¹⁴³³ ROSENTHAL, op. cit., p. 39.

¹⁴³⁴ Idem.

¹⁴³⁵ KASTNER; WALLIS – *Land and Environmental Art*, p. 35.

¹⁴³⁶ BEUYS, Joseph – “I Am Searching for Field Character”, in HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.) – *Art in Theory 1900-1990*, p. 903.

¹⁴³⁷ Foi professor até ser demitido por não ter respeitado o número de vagas de admissão dos alunos na escola, por levar avante a sua postura “*social sculpture*”, em que “cada um pode ser um artista”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴³⁸ BORER, Alain – *The Essential Joseph Beuys*, p. 14: “A voz na sua imediação (neste sentido Beuys esculpiu bastante) é oposta à eternidade do mármore; mas, sendo flutuante, efémera e pouco clara, também indica um “trabalho” coletivo que virá depois de trilhar o longo caminho do seu ensino.” [Tradução de Maria Consiglieri]

*position of freedom that he experiences at first-hand – learns to determine the order positions in the TOTAL ART WORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER.*¹⁴³⁹

Nesta reivindicação – “*every human being is an artist*”¹⁴⁴⁰ –, Beuys segue, por um lado, Novalis, tendo em conta que este já afirmava que *qualquer homem poderia ser um artista*¹⁴⁴¹, e, por outro, Steiner, pelo seu movimento esotérico, cujo objetivo era revitalizar a consciência espiritual através da educação, da arte e da medicina.

As ações políticas e ativistas de Beuys tinham o particular intuito de relacionar o “coletivo”, o social e a “pedagogia”, bem como a natureza, os animais e as plantas, que iremos estudar mais adiante. Deste modo, a humanidade e a natureza seriam o último recurso para a necessidade de reivindicar a mudança e o equilíbrio do ser humano e da natureza, algo somente possível se, através da espiritualidade, houver uma mudança de consciência.

¹⁴³⁹ BEUYS, Joseph, op. cit., p. 903: “Cada ser humano é um artista que – desde o seu estado de liberdade – a posição de liberdade que ele experimenta em primeira mão – aprende a determinar as posições de ordem no seu trabalho total de arte da Ordem Social Futura.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁴⁰ DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996, . pp. 288-289. (An October Book).

¹⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 288.

2.4 Beuys e a cultura celta

As intervenções na Grã-Bretanha transportam-nos para a “Questão Celta”¹⁴⁴² de Joseph Beuys, que reconhece o papel da cultura e da religião celta como uma fonte de recursos naturais e espirituais para dar resposta a uma nova dimensão ocidental pós-guerra.

A mitologia celta é a metáfora para a reconstrução energética humana e natural. Os celtas¹⁴⁴³ eram uma antiga civilização em constante migração, no século IX a.C., vinda da Europa Central, do leste para oeste. Vulgarmente, considera-se a Irlanda como o “berço” dos antigos celtas, no entanto, viveram numa área muito maior, na Gália, Península Ibérica, Norte da Itália, Balcãs, Ásia Menor, Escócia, Gales e Irlanda.

Segundo a autora Angélica Varandas¹⁴⁴⁴, existem ainda muitas especulações sobre as suas origens e muitas teorias sobre a sua natureza e comportamento, sendo muitas delas desprovidas de rigor científico. Os dois mais consagrados estudiosos sobre os celtas são Myles Dillon e Nora Chadwyck.

Os celtas, segundo Angélica Varandas¹⁴⁴⁵, que ocuparam a Irlanda, zona de maior enraizamento da sua cultura, eram exemplificados pelos celtas pré-cristãos e, posteriormente, os *filidh*¹⁴⁴⁶ cristianizados, que significa “aquele que vê”. Dominavam o Latim, oral e escrito, e assumiram a responsabilidade de transmitir a escrita da cultura celta, que anteriormente apenas circulava de forma oral¹⁴⁴⁷, dando-nos hoje acesso à poesia escrita, às narrativas mitológicas ou históricas, através das quais conseguimos, de um modo indireto, compreender o passado mítico celta, os seus valores, as suas crenças e os seus costumes.

A Irlanda, por ser considerada o local privilegiado de fusão entre a cultura celta e a católica, torna-se o símbolo da reminiscência de encontro entre as duas

¹⁴⁴² KOCKEL, Ullrich – “The Celtic Quest. Beuys as Hero and hedge School Master”, in THRISTLEWOOD, David (ed.) – *Joseph Beuys, Diverging Critiques*, pp. 129-147.

¹⁴⁴³ Eram um povo guerreiro e hábil na arte dos metais, construtores de estradas e de carroças, especialistas em agricultura e na criação de gado.

¹⁴⁴⁴ DILLON, Myles; CHADWYCK, Nora, *apud* VARANDAS, Angélica – “Breve História dos Celtas”, in *Mitos e Lendas Celtas, Irlanda*. 1.ª ed., Lisboa: Livros e Livros, 2006, p. 289.

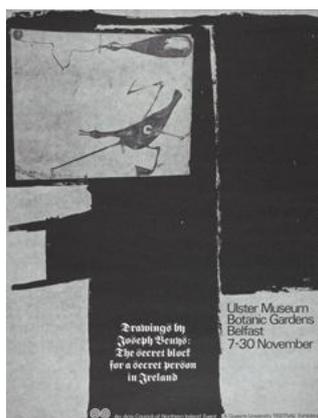
¹⁴⁴⁵ DILLON, Myles; CHADWYCK, Nora, *apud* VARANDAS, Angélica – “Breve História dos Celtas”, in *Mitos e Lendas Celtas, Irlanda*. 1.ª ed., Lisboa: Livros e Livros, 2006, p. 289.

¹⁴⁴⁶ VARANDAS, Angélica – *Mitos e Lendas Celtas, Irlanda*, idem.

¹⁴⁴⁷ Segundo a autora Angélica Varandas, possuíam um alfabeto, chamado *ogham* (atribuído a Ogma, o deus da retórica e da poesia), e memorizavam os textos que circulavam apenas por via oral (VARANDAS, Angélica, op. cit., p. 297).

culturas e, por essa razão, um dos locais que mais fascinou Beuys para as suas intervenções políticas, nomeadamente, através de *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*¹⁴⁴⁸, ou de *Eurásia*¹⁴⁴⁹ (cf. Imagens, nota 1451).

*In Ireland, the druids, once converted to Catholicism learned Latin and also ‘incorporated their own traditions into the existing Christian ones’. With Celtic Ireland having always cultivated a ‘lore of places’, according to Banford, ‘we will find (there) a holy intimacy of human, natural and divine.’*¹⁴⁵⁰



1451

A adoração dos lugares naturais sagrados faz parte do culto dos celtas, sendo os druidas¹⁴⁵² os detentores do conhecimento sobre os recursos e o mundo naturais – flora e

¹⁴⁴⁸ BASTIAN, Heiner – *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. London: Royal Academy of Arts, 1999.

¹⁴⁴⁹ RAINBIRD, Sean – *Joseph Beuys and the Celtic World*. London: Tate Publishing, 2005.

¹⁴⁵⁰ Ibidem, p. 54: “Na Irlanda, os druidas, uma vez convertidos ao catolicismo, aprenderam Latim e ‘incorporaram também no catolicismo as suas próprias tradições’. Na Irlanda Céltica, tendo sempre cultivado uma “tradição de lugares”, segundo Banford, encontramos uma santa intimidade com o humano, o natural e o divino.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁵¹ Beuys – *Eurásia* in http://bp2.blogger.com/LG_dg8jxA6Y/SEGJPzawocI/AAAAAAAAAGg/hV0RMLcXCM/s400/Beuys-EurAsia-MOMA_50pc.jpg&imgrefurl=http://mary-adam.blogspot.com/2008/05/joseph-beuys-eurasia-at-moma.html&usq=__epXurtBRA0Gi9F9I87K3VB8Cvpg=&h=267&w=400&sz=15&hl=pt-pt&start=0&sig2=Wm-Nv0hz15iEuYrWfXH9qQ&zoom=1&tbnid=nZolfn_w9GYycM:&tbnh=126&tbnw=162&ei=FbcITd7_AZHsgaD3_CTAw&prev=/images%3Fq%3DeurAsia%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disc:h:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=790&vpy=77&dur=1281&hovh=183&hovw=275&tx=155&ty=106&oei=FbcITd7_AZHsgaD3_CTAw&esq=1&page=1&ndsp=35&ved=1t:429,r:4,s:0

¹⁴⁵² Os druidas tinham uma hierarquia interna dividida da seguinte forma: sacerdotes, profetas e filósofos, e, por fim, os bardos (poetas que não escrevem, difusores da tradição oral dos celtas). Possuíam diversas capacidades que revelavam uma educação multifacetada: eram instruídos na linguagem verbal e gestual, sendo esta uma linguagem secreta. Eram curandeiros ou médicos, cirurgiões, juízes, legisladores, astrónomos, músicos, professores e liam os oráculos, assim como, líderes religiosos e conselheiros dos chefes do clã céltico, in VARANDAS, Angélica – *Mitos e Lendas Celtas, Irlanda*. 1.ª ed. Lisboa: Livros e Livros, 2006; RAINBIRD, Sean – *Joseph Beuys and Celtic World*, London: Tate Publishing, 2005.

fauna –, cultivando uma relação muito especial com a natureza, cuja importância está associada ao conhecimento cíclico sazonal, à geografia, rios e montanhas, ao ocultismo, aos sonhos, à espiritualidade pagã, ao som natural, à música e à poesia. Através da poesia celta, podemos constatar que o fascínio da natureza oscila entre dois “polos”: entre o frio, a neve, o gelo, a tempestade, o negrume da noite e o vento e a luz, o calor, as cores e as estrelas. *De ameaça que era no tempo frio, a Natureza converteu-se em doce amiga nos dias de sol em que se goza a liberdade.*¹⁴⁵³

Para além do amor pela natureza e do fascínio pela solidão dos poetas celtas, há um outro ponto comum entre estes e Beuys: relacionaram-se com Deus de um modo muito especial, que os fez conviverem em paz consigo mesmos e com o universo. Segundo José Domingues Morais¹⁴⁵⁴, na poesia celta, há uma eclosão do Cristianismo, que espelha uma noção de relação entre o Deus único e criador e as crenças ancestrais druídicas celtas, o ciclo das estações, do sol e da lua, do insondável mistério da natureza, entre as ervas e as árvores, as flores e os frutos, os animais e a terra, os peixes e o mar, as aves e o céu e, por fim, a contemplação da vastidão do mar e do céu.

Em relação a Beuys, há que salientar que poderemos interpretar a comunicação pacifista que desenvolveu recorrendo a “figuras” do passado celta, à semelhança da atitude de S. Patrício¹⁴⁵⁵, que dialogou com os habitantes por todo o Norte da Irlanda para promover uma ação antiguerra e antiviolência e para criar novos elos de energia naquele espaço físico, por considerá-las uma fonte riquíssima da história e da cultura celta e europeia. Assim, surge *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*¹⁴⁵⁶ que é a sua primeira ação em consequência dos atos violentos em Belfast e Derry¹⁴⁵⁷, devido à pobreza e discriminação. Tal como Cristo, Beuys recorre à metáfora histórica do lavar os pés aos espectadores, para que o processo de transformação energético desse

¹⁴⁵³ MORAIS, José Domingues – “Prefácio”, in *A Perfeita Harmonia, poemas celtas da natureza*, p. 10.

¹⁴⁵⁴ MORAIS, José Domingues – *O Grito do Gamo, Poemas celtas da fé e do sagrado*.

¹⁴⁵⁵ S. Patrício viveu no século V a.C. Como já mencionei a respeito de Artaud, viajou como missionário por toda a Irlanda, tendo por hábito conversar com os seus habitantes, o que lhe deu um conhecimento profundo das lendas e mitos associados ao país. Por sua vez, tinha o papel de evangelizar, procurando afugentar os velhos deuses pagãos. Por isso, aparece muitas vezes mencionado nas lendas, mitos e poesia celtas. Segundo Morais, *A lenda diz ainda que, um dia em que se deslocava por uma floresta com os seus discípulos, foi advertido miraculosamente de que um grupo de druidas se emboscava para os aniquilar. Patrício e os seus homens entoaram então o hino e, ao desfilarem por entre os druidas emboscados, estes apenas viram uma corça seguida por suas vinte crias* (in MORAIS, José Domingues – *O Grito do Gamo, poemas celtas da fé e do sagrado*, p. 8).

¹⁴⁵⁶ BASTIAN, Heiner, op. cit.

¹⁴⁵⁷ RAINBIRD, Sean, op. cit., p. 31.

local se cumpra, repondo, deste modo, a energia, o movimento e o que é denominado de *a lover of language*¹⁴⁵⁸.

A lover of language é um novo “olhar” contemporâneo sobre o Cristianismo, recorrendo à história cultural ocidental. Cristo é também para Beuys uma “figura épica” para a sua ação social contra a violência, indo ao encontro do que, de certo modo, Steiner¹⁴⁵⁹ argumentava: “*the nature of love*”¹⁴⁶⁰ é a única ação genuína e de verdade para o futuro, desenvolvendo também uma nova leitura perante o caminho cristão na modernidade.

Beuys recorre, também, à literatura irlandesa para estabelecer o elo energético do local, mais especificamente a *Ulysses*¹⁴⁶¹, de James Joyce, seu autor privilegiado por transbordar de atmosfera e aura irlandesa em conhecimento e em mitologia, como observou Walker¹⁴⁶². Beuys, tal como Joyce, projetava a relação ambivalente das origens da terra, como também a sua vertente católica.

*Neither artist could be said to have much faith in the promise of a heaven, or even the hope that there exists a place of retreat from their unrelentingly suffocating homelands, though Beuys was certainly a utopian about the possibility of social progress, a possibility that is scarce in Joyce. Witness, too, that both rarely disclose sensations of nature as pure or unfettered.*¹⁴⁶³

Beuys, do mesmo modo que Joyce, recupera a tradição céltica juntamente com a sua vertente cristã, para cumprir a sua utopia política e social coletiva e individual, tornando a sua linguagem a essência da transmissão das suas ideias através da complexidade do estilo e da técnica, de modo a criar a rutura na sua narração, tal como poderemos verificar através da citação de Caroline Tisdall:

James Joyce was the writer of the twentieth century for Beuys: wide-ranging in knowledge and mythology, experimental, daring and innovative with language, bold in structure and plot, funny, witty, sexy and earthy, shocking and moving, and totally himself, drawing on his own fund of memory and remembered times and places. The only other writer with whom he expressed such affinity was another great Irishman,

¹⁴⁵⁸ ROSENTHAL, op. cit., p. 26.

¹⁴⁵⁹ STEINER, Rudolf, op. cit., p. 86.

¹⁴⁶⁰ Idem.

¹⁴⁶¹ JOYCE, James - *Ulysses*. Tradução de António Houaiss. 2.ª edição. Lisboa: Difel, 1982.

¹⁴⁶² WALKER, *apud*, in RAINBIRD, Sean – *Joseph Beuys and Celtic World*, p. 41.

¹⁴⁶³ ROSENTHAL, Mark, op. cit., p. 57: “Não se pode dizer de nenhum artista que tenha muita fé na promessa do céu, ou mesmo a esperança de que exista um lugar de repouso da implacável e sufocante pátria, embora Beuys fosse seguramente um utópico sobre a possibilidade do progresso social, uma possibilidade que é escassa em Joyce. Testemunha também que ambos raramente mostram sensações da natureza como puras ou livres.” [Tradução de Maria Consiglieri]

*Samuel Beckett*¹⁴⁶⁴, whose childhood remembered in *That Time* found such a poignant parallel in Beuys' *Tram Stop* of 1976.¹⁴⁶⁵

Utiliza o desenho como meio equivalente dessa mesma linguagem revolucionária, com a qual reinventa a mitologia celta nos seus diagramas proclamando uma viragem no pensamento contemporâneo. O retorno ao tempo mítico dos celtas, dos heróis da Távola Redonda, de Gawain e do rei Artur, ou mesmo da “trama” de Shakespeare, *Macbeth*¹⁴⁶⁶, que é expresso numa linguagem estruturada em diagramas, espirais e formas orgânicas, restitui a energia cósmica do “lugar” – isto é, restitui a “não-violência” –, incidindo num movimento orgânico que flui do passado para o presente e apela à transformação da história irlandesa, através da música, da dança, da arte, da escultura e do som. Assim, Beuys, através dos seus “quadros pretos”, abre o diálogo para a audiência.

Todavia, *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* não reflete apenas o paradigma da mitologia celta, como também exemplifica através da linha a premissa do nascimento, da vida e da morte que a filosofia dos druidas contém. A sua linguagem pictural, segundo Heiner Bastian¹⁴⁶⁷, “desenha” os processos da “*metamorphosis*” e da “*transubstantiation*”¹⁴⁶⁸, isto é, a razão pela qual é um símbolo da “morte”, uma entrada, o que poderemos considerar tratar-se de um “signo” para a “iniciação”. Em última análise, este autor dá-nos uma leitura interpretativa da categoria da “cristalização” como símbolo de passagem xamânica.

Em Beuys, os minerais e as suas estruturas são representações simbólicas dos fenómenos de transformação e de metamorfose, sendo, por isso, uma das referências mais carismática na Arte Contemporânea. Também Robert Smithson¹⁴⁶⁹ se fascinou

¹⁴⁶⁴ Samuel Beckett influencia, especialmente, Beuys pelas suas concepções apocalípticas do mundo traumático do pós-Segunda Guerra Mundial (cf. Parte I, Beckett).

¹⁴⁶⁵ TISDALL, Caroline – “Beuys and the Celtic World”, in THISTLEWOOD, David (ed.) – *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, p. 121: “James Joyce foi, para Beuys, o escritor do século XX: um fora-de-série em conhecimento e mitologia, experimental, ousado e inovador na linguagem, audaz na estrutura e na trama, engraçado, espirituoso, sexual e terra a terra, chocante e comovente, e totalmente ele próprio, com base na sua própria memória e em tempos e lugares lembrados. O único outro escritor com que ele tinha tal afinidade era outro grande irlandês, Samuel Beckett, cuja infância recordou em *That Time*, que tinha um paralelo pungente com *Tramp Stop*, de 1976, de Beuys.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁶⁶ RAINBIRD, Sean – *Joseph Beuys and the Celtic World*, pp. 43-45. *Macbeth* é uma referência.

¹⁴⁶⁷ BASTIAN, Heiner (curator) – *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. London: Royal Academy of Arts, 1999.

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴⁶⁹ Segundo Robert Smithson, na obra *Spiral Jetty*, o cristal é uma das referências mais importantes para a sua teoria conceptual.

pelo caráter “transformativo” das suas propriedades orgânicas, mas já Goethe¹⁴⁷⁰ contribuíra para um olhar mais aproximado da sua estrutura e pureza da forma.

Voltando ao caráter simbólico da transformação, foi nos desenhos apresentados em *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* que Beuys desenvolveu a noção fluida da transformação, produzindo uma linguagem xamânica. Passando do mundo celta e dos druidas para os nativos, funde a figura de Cristo com a do xamã, criando noções de transformação simbólica, da vida para a morte, do mental para o espiritual, numa liberdade de pensamento que realiza numa dimensão de introspecção das formas, tal como Klee evocou no seu mundo secreto.¹⁴⁷¹ Deste modo, Beuys produz uma série de desenhos xamânicos evocativos da experiência dessa transformação, tal como se observa em *Shaman Woman*, 1962/1963¹⁴⁷²(cf. Imagem, nota 1473)



1473



1474

Na obra *The End of the Twentieth Century* (cf. Imagem, nota 1474), evoca uma nova vida, um recomeço para um novo ciclo. Através do símbolo da pedra hexagonal de granito, traz a história e a cultura do passado para o presente, transportando-as pelos mares até à Alemanha.

¹⁴⁷⁰ BASTIAN, Heiner (curator) – *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, p. 30.

¹⁴⁷¹ Ibidem, p. 43.

¹⁴⁷² Ibidem, p. 40.

¹⁴⁷³ *Shaman Woman*, 1962/1963, in BASTIAN, Heiner (curator) – *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, p. 7.

¹⁴⁷⁴ Beuys – *The End of the Twentieth Century*, 1983-85, in http://www.tate.org.uk/collection/T/T05/T05855_8.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork%3Fworkid%3D19434&usg=__GMah69LEbCt01Lyl6oTk2vof8To=&h=161&w=256&sz=6&hl=pt-pt&start=0&sig2=U8Vm8HKcKUpzs1qKxdboPw&zoom=1&tbnid=-mDMTK0i0qVIqM:&tbnh=106&tbnw=169&ei=WbcITZLWA86Aswb0vemTAW&prev=/images%3Fq%3Dthe%2Bend%2Bof%2Bthe%2Btwentieth%2Bcentury%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disc h:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=287&vpy=105&dur=1592&hovh=128&hovw=204&tx=115&ty=67&oei=WbcITZLWA86Aswb0vemTAW&esq=1&page=1&ndsp=39&ved=1t:429,r:1,s:0

2.5 Beuys e a natureza

A natureza, para Joseph Beuys, torna-se o fator essencial para o último humanismo. *Difesa della Natura*¹⁴⁷⁵, de acordo com o artista, que iremos aprofundar mais adiante, é como se fosse a chave de toda a sua ação artística e criativa, em que reformula diversas estratégias artísticas de intervenção social e ecológica. A “estética do imediato”¹⁴⁷⁶, praticada por Beuys, pode ser direta e expandida antropológicamente de forma positiva, sendo esta referência um ponto recorrente, pelo que a sua discussão incide nos problemas inerentes ao homem e à vida, desde a economia, a política, a comunicação e a arte, considerando, que a vital pulsação orgânica está onde tudo vive: homem, natureza e arte.

Domino Durini afirma:

*In the last years of his live, Beuys found fertile terrain in Italy for his masterpiece of live living sculpture, his operation in defence of nature. So, as visitors wander through the exhibition they will find in the blackboards of 1974 the beginnings of a discourse that is human and practical, communication that is active and in the blackboards of 1984 they will encounter silence, spirituality and cosmic love.*¹⁴⁷⁷

Beuys desenvolve a noção de *cosmic love*¹⁴⁷⁸, reminiscências das culturas celtas e românticas, pelo culto de amor da natureza, em que não se distingue a criação cósmica artística do universo infinito espiritual, na medida em que não parte de uma imitação da natureza, mas sim do seu legado germânico, em que a unidade entre as partes é procurada e estabelecida, seguindo as teorias de Goethe¹⁴⁷⁹, abarcando simultaneamente as teorias antroposóficas de Rudolph Steiner, que também pretendia essa unidade do todo, segundo uma visão social, humanista e natural particular. No entanto, esta visão ocidental da natureza deve-se também a Rousseau pela sua noção de

¹⁴⁷⁵ DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit.

¹⁴⁷⁶ FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996, p. 19.

¹⁴⁷⁷ DURINI, Lucrezia de Domizio, op.cit., p. 24: “Nos últimos anos da sua vida, Beuys encontrou em Itália um terreno fértil para as suas obras-primas de viver a escultura viva, a sua operação em defesa da natureza. Assim, ao passear pela exposição, os visitantes encontrarão nos quadros pretos de 1974 o começo de um discurso que é prático, uma comunicação que é ativa, e nos quadros pretos de 1984 encontrarão silêncio, espiritualidade e amor cósmico.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁷⁸ DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit., p. 24.

¹⁴⁷⁹ Tal como define nas suas reflexões: “A teoria, de um lado, e a experiência/fenómeno do outro, estão em conflito permanente. Qualquer unificação no âmbito da reflexão é ilusória. Só através da ação podem ser unificadas”, in GOETHE – *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

“estado de natureza”¹⁴⁸⁰, como refuta Giorgio Bonomi, na sua análise cósmica beuysiana:

*We should, however, also consider the ideas of Rousseau, as I believe them to be of fundamental importance for better understanding of this concept of “nature”, which risks being metaphysical and therefore the object of “faith” rather than of “demonstration”.*¹⁴⁸¹

Por conseguinte, o interesse experimental de Beuys pela unidade entre o conhecimento e a intuição como parte criativa do ser humano, bem como também entre o visível e o invisível da matéria, ou do processo da metamorfose, isto é, a transitividade da própria vida, o fluxo entre a energia humana e a natural, advém da compreensão da concepção nativa, transpondo, assim, o elo entre o fluxo da vida e da morte para o ser humano e para a natureza social da obra de arte, fundindo, assim, a sua nova visão conceptual artística, enquanto processo alquímico da metamorfose, com o entendimento do sistema estrutural cosmológico da cultura indígena, na medida em que apela a uma compreensão antropológica multidimensional da Arte: *This is conceptual foundation of Beuys’ work; an anthropology of creativity, a naturalistic diffusion of human energy.*¹⁴⁸² Como um xamã, Beuys revela o conhecimento profundo da vida animal e da botânica, para além da expressão vital da energia que os corpos naturais emanam. Conhece a alquimia dos elementos, de modo a poder interagir com eles.

Por volta dos anos 1970, Beuys começou a exhibir exposições a nível internacional, particularmente, em Inglaterra, Escócia e Irlanda.

¹⁴⁸⁰ Cf. Parte I, Cap. 3.

¹⁴⁸¹ BONOMI, Giorgio – “Art as thought and action”, in DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit., p. 116. “No entanto, também devemos considerar as ideias de Rousseau, uma vez que acredito serem de importância fundamental para uma melhor compreensão do conceito de “natureza”, que poderá ser metafísica e, portanto, objeto de “fé”, ao invés da “demonstração”.” [Tradução da autora da tese]

¹⁴⁸² Idem.



1483

Nos EUA, em 1974, como já foi dito, Joseph Beuys realizou uma das exposições mais ativistas e políticas na América: *I like America and America likes me*¹⁴⁸⁴ (cf. Imagem, nota 1483), na Galeria René Block, em Nova Iorque, considerada o expoente máximo da origem da ação xamânica, uma carismática ação performativa, desempenhando a figura personificada de xamã, quer no seu papel curativo, quer na transmutação do mal-estar da civilização ocidental. Beuys tornou-se um símbolo político, por se ter negado a ir aos EUA enquanto a Guerra do Vietnam durasse. A obra estabelece com o espectador um discurso xamânico, questionando a própria existência humana e da sociedade contemporânea, numa multidimensão cosmológica, comprovando, assim, a necessidade e a urgência de novos paradigmas humanistas e ecológicos para a sociedade.

Parte da premissa que o diálogo entre ele e o coioite está na relação que os dois estabelecem: Beuys estaria enrolado em cobertores de feltro e o chão coberto de exemplares de jornais do *Wall Street Journal*, onde o coioite urinava todos os dias. Através do ritual estabelecido entre os dois – o coioite e o artista –, na realização da ação entre a luta pelo território de ambos, Beuys tenta produzir uma ação terapêutica, apelando à transformação coletiva, criando um paralelismo metafórico das forças

¹⁴⁸³ Beuys – *I like America and America likes me*, Galeria René Block, em Nova Iorque, em 1974, in [http://www.artknowledgenews.com/files2009a/Beuys_I like America and America likes me.jpg&imgrefurl=http://www.artknowledgenews.com/2009-07-14-23-34-10-joseph-beuys-exhibition-of-artist-rooms-on-tour-with-the-art-fund.html&usq=JUdIMKkM6zgl4vhLEHzaUuCYqkA=&h=615&w=975&sz=82&hl=pt-pt&start=0&sig2=vQPXno5eTZhBa8ov0Dddaw&zoom=1&tbnid=OR4icmxuhM4azM:&tbnh=107&tbnw=170&ei=fbYITbW7Ds2Cswavio2UAW&prev=/images%3Fq%3Di%2Blike%2Bamerica%2Band%2Bamerica%2Blike%2Bme%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disc h:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=110&vpy=80&dur=1362&hovh=178&hovw=283&tx=148&ty=88&oei=fbYITbW7Ds2Cswavio2UAW&esq=1&page=1&ndsp=35&ved=1t:429,r:0,s:0](http://www.artknowledgenews.com/files2009a/Beuys_I_like_America_and_America_likes_me.jpg&imgrefurl=http://www.artknowledgenews.com/2009-07-14-23-34-10-joseph-beuys-exhibition-of-artist-rooms-on-tour-with-the-art-fund.html&usq=JUdIMKkM6zgl4vhLEHzaUuCYqkA=&h=615&w=975&sz=82&hl=pt-pt&start=0&sig2=vQPXno5eTZhBa8ov0Dddaw&zoom=1&tbnid=OR4icmxuhM4azM:&tbnh=107&tbnw=170&ei=fbYITbW7Ds2Cswavio2UAW&prev=/images%3Fq%3Di%2Blike%2Bamerica%2Band%2Bamerica%2Blike%2Bme%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disc h:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=110&vpy=80&dur=1362&hovh=178&hovw=283&tx=148&ty=88&oei=fbYITbW7Ds2Cswavio2UAW&esq=1&page=1&ndsp=35&ved=1t:429,r:0,s:0)

¹⁴⁸⁴ TISDALL, Caroline, op. cit.

políticas e sociais dadas entre a ação do ocidental “branco” e a cultura nativa norte-americana. O coioote é o símbolo da cultura ancestral nativa norte-americana que foi dilacerada pela cultura do homem branco do oeste e, por sua vez, para os europeus ou ocidentais, é visto como uma peste e, como tal, deveria ser exterminado. Tal como afirma Beuys¹⁴⁸⁵, há uma ação triangular¹⁴⁸⁶ entre ele e o coioote, em movimentos indeterminados de energia para restaurar a harmonia, do caos para a ordem.

Poderemos lembrar a perspectiva dos nativos americanos, para os quais o coioote era um deus poderoso, que através do seu poder se movia entre o mundo físico e o mundo espiritual. Na cultura nativa dos navajos, segundo Donald Sandner¹⁴⁸⁷, o coioote é uma das figuras mais enigmáticas da mitologia norte-americana, é a personificação do princípio do “traquinas”. O ciclo do “traquinas” é um dos mais antigos e persistentes ciclos míticos dos índios americanos; entre os *winnebagos* é *wakdjunkaga*, o “matreiro”.

O coioote, para Beuys, tem várias conotações políticas. O artista viveu e identificou-se com o animal, tentando assimilar o seu comportamento com o do calor animal, tal como S. Francisco pretendia aprender o profundo respeito pelas múltiplas formas de existência de vida, aproximando-se do animal e aprendendo com ele. Simultaneamente, torna a ação da aprendizagem entre ele e o coioote um ato místico de ritual de passagem. Por outro lado, critica através deste ato pacifista a ação militar americana no Vietnam.

Beuys, nesta *performance*, desempenha uma outra identidade, a de mestre dos animais, que já antes tinha representado através da obra *Eurásia – Sibéria Symphony*, de 1963, em que apresenta a “lebre morta”, numa ação de transformação.

Também no ano de 1974, a sua intervenção “Encontro com Beuys” foi uma das primeiras ações de defesa da natureza, a que se seguiram outras em Itália. Beuys realiza um outro caminho, o de mestre da botânica, apelando para a ecologia e para os locais naturais sagrados numa ação de amor pela Natureza.

¹⁴⁸⁵ KUONI, Carin, op. cit., p. 142. Beuys descreve a escolha de coioote por se tratar de um símbolo carismático, enquanto a águia é muito mais ambígua e indefinida para o que pretende na sua ação.

¹⁴⁸⁶ Este triângulo é comparado com a forma triangular de banha presente na cadeira da obra *Fat Chair*, de 1963 (cf. Imagem, nota 1417). No entanto, na ação do coioote, o triângulo é caracterizado como fluido e caótico para restabelecer a ordem; já na cadeira trata-se de uma ação dinâmica de “dimensão matemática” apresentada pelo informe da forma, isto é, a forma transforma-se, adquire o processo alquímico.

¹⁴⁸⁷ SANDNER, Donald – *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos seus rituais, magia e medicina*, op. cit.



Nos anos 1980, a Itália foi outro dos locais eleitos para levar a cabo uma ação ecológica: a *Difesa della Natura*¹⁴⁸⁹ (cf. Imagem, nota 1488). Como poderemos constatar em Lucrezia de Domizio Durini, com esta obra Beuys desenvolve novos contornos de ação artística, através da qual defende aqueles que não poderiam “comunicar” com a natureza – as plantas e os animais –, exaltando, como os nativos indígenas, a importância do “lugar-natural” sagrado, razão pela qual foi classificada de ação de um último “humanismo”.

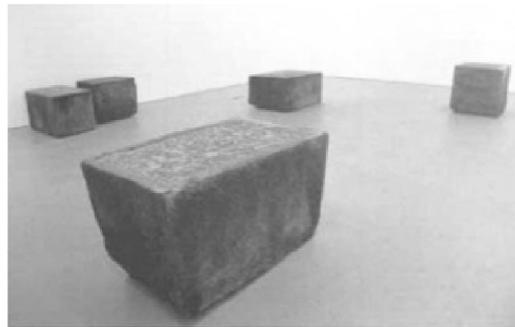
Durante os quinze anos da sua vida em Itália, escolheu os materiais do local, tendo como preocupação constante a interação entre o Norte e o Sul do país para realizar as ações: *Realizzazioni F.I.U.*, em 1978-1983, *Grassello*, em 1979, *Diary of Seychelles*, em 1980-1981, *Difesa della Natura*, em 1984 (cf. Imagem, nota 1490), *Olivestone*, em 1984 (cf. Imagem, nota 1491), *Ombelico di Venere*, em 1985, e *Opere Incompiute*, em 1985.

¹⁴⁸⁸ Beuys – *Difesa Della Natura*, in http://www.galleriarosini.com/images/beuys/beuys6DN.jpg&imgrefurl=http://www.galleriarosini.com/beuys3.htm&usq=RoY_M2liYOCjeEgM47cAzjw0cgo=&h=505&w=600&sz=106&hl=pt-pt&start=0&sig2=RoeJ7QPYuuL3FqgKI2Dbgw&zoom=1&tbnid=OLC7YqFrLt8NZM:&tbnh=161&tbnw=204&ei=67cITcMDhYSzBtWHoZQD&prev=/images%3Fq%3Ddifesa%2Bdella%2Bnatura%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D798%26tbs%3Dsch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=201&oei=67cITcMDhYSzBtWHoZQD&esq=1&page=1&ndsp=24&ved=1t:429,r:7,s:0&tx=95&ty=92.

¹⁴⁸⁹ DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit.



1490



1491

A natureza para Beuys:

“Operazione Difesa della Natura” by Joseph Beuys is the statement of a precise artistic and human philosophy in which the idea of art is opened up to relationships with other disciplines. Therefore, *Difesa della Natura* should not be interpreted from a purely ecological standpoint but should be read from an anthropological one: the protection of man, human values and creativity.¹⁴⁹²

No *Diary of Seychelles*, de 1980-1981, explora a natureza como “botanical artist”, protegendo a parte visceral da natureza. Beuys, tal como um xamã, reconstrói a história da arte contemporânea num “lugar sagrado”, que era rico pela sua história natural e cósmica, que descreve como: *day dreams of escape from civilization*¹⁴⁹³:

¹⁴⁹⁰ Beuys – *Difesa della Natura*, in http://www.galleriarosini.com/images/beauys/beauys6DN.jpg&imgrefurl=http://www.galleriarosini.com/beauys3.htm&usq=RoY_M2liYQCjeEgM47cAzjw0cgo=&h=505&w=600&sz=106&hl=pt-pt&start=0&sig2=RoeJ7QPYuuL3FqgKl2Dbgw&zoom=1&tbnid=OLC7YqFrLt8NZM:&tbnh=161&tbnw=204&ei=67cITcMDhYSzBtWHoZQD&prev=/images%3Fq%3Ddifesa%2Bdella%2Bnatura%2Bbeauys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D798%26tbs%3Disc h:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=201&oei=67cITcMDhYSzBtWHoZQD&esq=1&page=1&ndsp=24&ved=1t:429,r:7,s:0&tx=95&ty=92

¹⁴⁹¹ Beuys – *Olivestone*, in http://ceroart.revues.org/docannexe/image/1259/img-5.jpg&imgrefurl=http://ceroart.revues.org/index1259.html&usq=18khFbgpXN8LGNawJoAF85Pkh3Y=&h=275&w=430&sz=7&hl=pt-pt&start=56&sig2=aWtMvRwoJsDRjaQmxBsEJw&zoom=1&tbnid=ODnmDBVSNHv-HM:&tbnh=169&tbnw=225&ei=MbgITYunHsOk8QO8mJwR&prev=/images%3Fq%3Dolivestone%2Bbeauys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disc h:10%2C1275&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=452&vpy=301&dur=421&hovh=179&hovw=281&tx=150&ty=135&oei=KLgITcfkEceDswaAwaGUAw&esq=3&page=3&ndsp=25&ved=1t:429,r:2,s:56&biw=1379&bih=837

¹⁴⁹² DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit., p. 16: “Operazione Difesa della Natura” de Joseph Beuys é a declaração duma precisa filosofia artística e humanidade na qual a ideia de arte é aberta ao relacionamento com outras disciplinas. Além disso *Difesa della Natura* não pode ser interpretada dum ponto de vista puramente ecológico mas deve ser lido dum ponto antropológico: a proteção do homem, valores humanos e criatividade.”[Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁹³ Ibidem, p. 40.

*While I let my mind wander through Monde du Silence the throbbing engine of plane produce a harsh rustling in the palm trees that bowed in the wind to greet the arrival of the shaman.*¹⁴⁹⁴

Considera-o, ao lugar que escolhe para a criação da sua obra de arte, como espaço da utopia – *A Utopia for Earth, for Nature and for Man. His “CONCRETE UTOPIA”*.¹⁴⁹⁵ A ação praticada por Beuys está imperativamente associada ao seu filtro histórico do local, tanto cultural, social, humano com o cosmológico e percorre as gerações dos estados naturais, evidenciados na sua relação com a *Mother Nature*.



Interessado pelas características ambientais, experimenta os seus recursos naturais e conversa com as pessoas do local, para produzir uma nova arte. Decidiu plantar duas árvores, uma *Cocos nucifera* e uma *Lodoicea maldivica*¹⁴⁹⁷ (cf. Imagem, nota 1496), considerando que as árvores, porque representam a consciência de cada um de nós, quando são plantadas, absorvem a nossa consciência: *If it isn't, is it perhaps that dead god who is reborn in our consciousness?*¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹⁴ Idem: “Quando deixo a mente vagar pelo Mundo do Silêncio, o motor pulsante da visão produz um rumorejo nas palmeiras, que se curvam ao vento para saudar a chegada do xamã.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁴⁹⁵ Idem.

¹⁴⁹⁶ Beuys – *Diary of Seychelles*, de 1980-1981, in http://img.infibeam.com/img/0d96074a/897/0/9788881580897.jpg%3Fhei%3D200%26wid%3D160%26op_sharpen%3D1&imgrefurl=http://www.infibeam.com/Books/info/Giorgio-Bonomi/Joseph-Beuys-Diary-of-Seychelles/8881580896.html&usq=-kM43Q9awBtJm9iOCqKkKj-Z_bk=&h=200&w=160&sz=27&hl=pt-pt&start=0&sig2=Q5KsmKMk6HLiL2eqZozFzA&zoom=1&tbnid=jLfsfVfPz2T5YM:&tbnh=137&tbnw=110&ei=0LgITc-KAo3usgbv69yVAw&prev=/images%3Fq%3Ddiary%2Bof%2Bseychelles%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disc h:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=1093&vpy=94&dur=301&hovh=160&hovw=128&tx=67&ty=67&oei=0LgITc-KAo3usgbv69yVAw&esq=1&page=1&ndsp=46&ved=1t:429,r:8,s:0

¹⁴⁹⁷ DURINI, Lucrezia de Domizio, op. cit.

¹⁴⁹⁸ Ibidem, p. 66: “Se não é, talvez seja porque um deus morto tenha renascido na nossa mente.” [Tradução de Maria Consiglieri]

A natureza, para Beuys, tem uma inteligência própria, que o homem tem o dever de reconhecer e de respeitar, pois a natureza do ser humano é a mesma da natureza. Por isso, quando se trabalha com ela, a natureza transforma-nos, trabalhando o nosso espírito. A natureza não só comporta o universo animal e botânico, a energia, que flui constantemente, e o processo orgânico e inorgânico, como também o evento social: *a sculptor of forms and a sculptor of souls*¹⁴⁹⁹.

Todavia, a natureza também é considerada catastrófica e apocalíptica:

*We have reached a point where we have to make a decision. Either we do or we don't. And if we don't, we'll have to face a series of huge catastrophes in all four corners of the earth. The cosmic intelligence will turn against the human race. At the moment, however, we still have time to come to a decision freely-the decision to take a different road from the one we have followed to date. We can still decide to align our intelligence with that of nature.*¹⁵⁰⁰

A visão apocalíptica do mundo e da natureza que é sentida e sofrida pelo drama traumático da Segunda Grande Guerra, e que é uma das referências mais significativas em toda a obra de Joseph Beuys, foi também influenciada pelo escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, pelo seu “drama da personagem”¹⁵⁰¹, que reflete uma visão pessimista devido ao Holocausto de Auschwitz e à bomba de Hiroshima. Porém, também se deve à influência de sofredora de Artaud¹⁵⁰², à sua visão apocalíptica.

Em 1983, desenvolveu um outro projeto que consistia em utilizar plantas para reduzir o efeito de concentração de químicos tóxicos que poluía o rio Elba, em Hamburg. No entanto, não foi posto em prática, sendo só possível realizar um outro projeto tão magnânimo como este que não concretizou, na Alemanha, na cidade de Kassel.

Esta ação de plantar árvores, carvalhos, realizou-se durante dois eventos culturais da Documenta de Kassel, começando na Documenta 7, em 1982, e terminando na 8, em 1987, sendo um projeto de reflorestação de *7000 carvalhos*¹⁵⁰³,

¹⁴⁹⁹ Ibidem, p. 116: “Um escultor de formas e um escultor de almas.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁰⁰ Ibidem, p. 66: “Chegámos a um ponto em que temos de tomar uma decisão. Ou fazemos ou não fazemos. Se não, teremos de enfrentar uma série de grandes catástrofes em todos os quatro cantos do mundo. A inteligência cósmica voltar-se-á contra a raça humana. No presente, no entanto, ainda temos tempo de chegar a uma decisão – a decisão de tomar um novo rumo daquele que seguimos até agora. Ainda podemos alinhar a nossa inteligência com a da natureza.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁰¹ Cf. Parte I, Cap. 4.

¹⁵⁰² GOMES, Júlio de Carmo – “Beuys, Homem- Arena” (Prefácio), in BEUYS – *Cada Homem um Artista*, p. 25.

¹⁵⁰³ O projeto intitula-se *7000 carvalhos* e foi realizado na Documenta 7 e 8. Documenta é um evento artístico e cultural, organizado de cinco em cinco anos, em Kassel, em vez de dois em dois anos, como acontece nas Bienais de Arte, nas de Veneza, por exemplo.

marcados com pedras de basalto, que foi intitulado de “escultura verde”, fazendo parte de todo o seu projeto e missão para a recuperação ambiental, bem como também para a mudança social através da arte. Assim, a sua ação em Kassel continua e continuará, na medida em que as árvores plantadas crescem e permanecem na cidade. Caroline Tisdall¹⁵⁰⁴ argumenta que este trabalho é uma síntese entre o “amor da natureza” e a história e a transição temporal dos celtas e dos druidas, remetendo-nos para um passado pré-cristão germânico.

Na cultura celta, os “carvalhos” representavam o símbolo espiritual e da sabedoria. Aliás, etimologicamente, druida significa tanto «o conhecedor do carvalho», como «o sábio»¹⁵⁰⁵. Por isso, poderemos verificar através de alguns autores, nomeadamente, Jeffrey Kastner e Brian Wallis,¹⁵⁰⁶ que os carvalhos foram as árvores mais significativas, enquanto a obra de arte tanto na *land art* como *Environmental Works*, o que podemos constatar através dos artistas Alan Sonfist, norte-americano, David Nash, britânico, e Nils-Udo, alemão, todos eles citados mais adiante¹⁵⁰⁷, pelo semelhante revivalismo do simbolismo ancestral da árvore, típico dos povos celtas.

Em suma, para Beuys, os carvalhos remetem para uma ação política, ecológica e humanista, em que o mundo perdido do passado mítico celta é uma opção erudita semelhante à de James Joyce, quando associa o passado mítico com o presente numa poética reivindicativa ao nacionalismo irlandês, buscando a tradição literária, como uma ação política revolucionária. A consciência de uma “escultura verde” foi muito mais além do que uma obra artística quando Beuys se candidatou, em 1979, mas sem sucesso, ao Parlamento Europeu através da fundação Green Party¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁴ TISDALL, Caroline – “Beuys and the Celtic World”, in THISTLEWOOD, David (ed.) – *Joseph Beuys, Diverging Critiques*, vol. 2, p. 125.

¹⁵⁰⁵ VARANDAS, Angélica - *Mitos e Lendas Celtas, Irlanda*.

¹⁵⁰⁶ KASTNER, WALLIS – *Land and Environmental Art*.

¹⁵⁰⁷ Cf. Parte III, Cap. 3.3.

¹⁵⁰⁸ Em 1967, Beuys funda Student Party; em 1971, participa na “Organization for Direct Democracy Through referendum”, in DURINI, Lucrezia de Domizio – *Difesa della Nature*, p. 102. O Partido dos Verdes na Alemanha surgiu em 1980, mas já existia desde 1972, na Suíça, cuja luta inicialmente se centrava nos problemas ambientais e no equilíbrio do ecossistema. Atualmente, é um movimento político que continua a existir na Alemanha e se estende à Bélgica, Grã-Bretanha, E.U.A., México, Nova Zelândia e também Portugal.

3. O *transformer*: uma experiência xamânica e cosmológica

O artista contemporâneo passa a ser o “líder” ou o “visionário”, ou aquele que apela à transformação coletiva, tal como o xamã dos nativos norte-americanos ou dos aborígenes australianos. O artista exalta a sua função como intermediário entre a natureza, o ser humano – individual e coletivo – e a comunidade ocidental, através da obra de arte. Reage contra o excesso da industrialização e a fragmentação da cultura urbana, que se manifestam na crescente utilização da cibernética e dos novos recursos multimédia, defendendo uma linguagem com uma vertente política, social, humana, ecológica e cosmológica¹⁵⁰⁹.

A experiência do “espírito cosmológico” e ecológico ganha novos contornos específicos no que diz respeito à relação da natureza com o ser humano. O artista utiliza o seu próprio corpo como fonte de expressão na realização da sua obra de arte. Enquanto *transformer*, age como *performer* ativista, humanista, ecológico e cosmológico, destacando-se pela sua singularidade em recorrer às culturas nativas e ancestrais, o que dá à sua obra uma linguagem a que poderemos designar de xamânica, na medida em que exalta a transformação cultural, histórica, social e ecológica, assumindo o papel de “líder” através do qual ecoa a figura do xamã, de um ser político e ecológico, tal como afirmava Beuys: *The eternal essence of humanity*¹⁵¹⁰, refletindo sobre a natureza e lembrando a importância de o artista ser, em última instância, um *transformer*:

*I am interested in transformation, transubstantiation.(...) Making transformations is a movement of alchemy, religion.*¹⁵¹¹

Joseph Beuys, através da sua “Estética de Imediato”¹⁵¹², que sofreu uma enorme influência da cultura celta e do xamanismo siberiano, levou a uma nova reflexão estética e artística perante a natureza, que determinou um novo pensamento, em que o homem, a cultura, a história e a natureza coexistem numa multidimensão

¹⁵⁰⁹ KASTNER – “Preface”, in KASTNER; WALLIS – *Land and Environmental Art*, pp. 11-17.

¹⁵¹⁰ DURINI, Domizio – *Joseph Beuys, Difesa della Natura*, p. 76.

¹⁵¹¹ Ibidem, p. 67: “Eu estou interessado na transformação, transubstanciação. Eu procuro as fronteiras do religioso/espiritual. Fazer transformações é um movimento de alquimia, religião.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵¹² FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996, p. 19.

espácio-temporal, tanto histórica como cultural, que nos transporta para uma dimensão dinâmica cosmológica e alquímica.

A partir dos anos 1970, surgiu em várias áreas, nomeadamente, na Ciência, na Ecologia, no movimento filosófico-científico da Ecologia Profunda e nas Artes, tal como constata Brian Wallis¹⁵¹³, a preocupação em restabelecer novos elos entre os seres humanos e a natureza, tendo sido a cultura indígena nativa norte-americana a impulsionadora desta conceção de natureza enquanto “parte de nós mesmos”, sendo o lugar natural, a geografia natural e também histórica e cultural do ser humano, provocando, assim, um impacto notório na conceção ambiental de lugar-natural na *land art*, no *earthwork*, no *minimalismo* e na *art in nature*.

Nas Artes Plásticas, a nível internacional, existe uma multiplicidade de artistas que possui uma vertente ecológica e cosmológica que se manifesta nos diversos movimentos referidos: *land art*, *earthworks*, *art in nature*, e também *environmental art*.

Salientam-se os artistas contemporâneos com um carácter performativo, que são também designados de *transformers*, com a particularidade de poderem ser vistos como “xamânicos”, por apelarem, na atualidade, ao encontro com a experiência de um “espírito xamânico”, através de um retorno à *mythopoiesis*¹⁵¹⁴ ou de uma visão humanista ecológica¹⁵¹⁵ e antropológica, que permite inter-relacionar a cultura ocidental com a nativa e apelar ao passado ancestral e arcaico da Pré-História, que se quer recuperar para a construção de uma nova “perceção” ativa do homem e da natureza. Assim, os artistas xamãs, pela necessidade de “visionar”¹⁵¹⁶ o “mundo da essência”, recorrem não só ao “sonho acordado”¹⁵¹⁷, como também à experiência ativa que os conecta ao mundo arquétipo mágico e simbólico ancestral. Tal como afirmava Suzi Gablik¹⁵¹⁸, encontramos esta linguagem cósmica da *Great Mother* nas artistas Mary B. Edelson e Fern Shaffer.

Porém, temos uma outra perspetiva espiritual dada pela consciência ecológica e antropológica, a da transformação coletiva através da ação da caminhada ou da

¹⁵¹³ WALLIS, Survey, in KASTNER; WALLIS – *Land and Environmental Art*, p. 34. Wallis compara o aparecimento dos diversos movimentos e dos pensamentos nas artes e nas ciências.

¹⁵¹⁴ Designação apresentada por Michael Tucker, in TUCKER, Michael – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*, op. cit. p. 135 e p. 264, por exemplo.

¹⁵¹⁵ Verificamos que numa leitura ecofeminista apelam por uma noção ética igualitária do mundo natural e humano.

¹⁵¹⁶ GABLIK – *The Reenchantment of Art*, p. 52.

¹⁵¹⁷ ELIADE – *Mitos, Sonhos e Mistérios*, p. 89.

¹⁵¹⁸ GABLIK, op. cit., p. 46.

experiência de “*walking*”, de Hamish Fulton. Iremos verificar que o artista britânico contemporâneo dá continuidade ao pensamento dos Românticos, especialmente, ao de Thoreau, por apresentar uma caminhada equivalente à da peregrinação.

Para além desta reflexão, há ainda uma perspectiva antropológica contemporânea, segundo a qual é imperativo o reviver do nascimento coletivo, como se fosse uma espécie de “rito de passagem”, como encontramos na obra de Nils-Udo, e o entendimento da importância das culturas étnicas minoritárias, restabelecendo elos geográficos, históricos e culturais com um povo indígena, como poderemos observar em algumas obras de Nikolaus Lang. Por fim, são estudados dois exemplos significativos paralelos a esta consciência antropológica, que está para além das fronteiras humanas e ecológicas, Herman de Vries e Chris Drury, na medida em que são os dois “*transformers*”, que cruzam a linguagem científica ocidental e a empírica nativa, por colecionarem objetos naturais, por criarem uma consciência cósmica do “lugar” e por tomarem o seu próprio corpo como matéria de ação artística, como se fossem uma outra “paisagem”, o cosmos, contrapondo, desta forma, o microcosmos com o macrocosmos do universo.

3.1 O feminino xamânico: Mary Beth Edelson e Fern Shaffer

O feminino xamânico é dado pela recuperação da ancestralidade mítica da Era Pré-Histórica – *Great Goddess* –, a Grande Mãe Natureza, que simboliza a figura feminina e exalta a representação da fertilidade, da vida e da criação, através das estatuetas do Paleolítico Superior, estando entre os exemplos mais conhecidos a *Vénus de Willendorf* (cf. Imagem, nota 1519), talhada em calcário, de 11cm, encontrada na Áustria, perto do Danúbio, e também as *Vénus de Lespugue* e *de Laussel*, encontradas no Sudoeste de França.



1519

Todavia, para as artistas norte-americanas que vamos de seguida analisar, a *Great Mother* é também atribuída ao “espírito nativo indígena”, que, de certo modo, foi uma figura impulsionada pelo romântico Henry David Thoreau, já referenciado atrás – “*A man of Indian Wisdom*”¹⁵²⁰ –, aquele que estabeleceu uma nova relação com a natureza, o que o levou a desenvolver a ideia de “*wildness*”¹⁵²¹ na obra *Walking: The West of I speak is but another name for Wild; and what I have been preparing to say is, that in Wildness is the preservation of the World*¹⁵²². Na obra *Walden*, Thoreau apresenta uma ambiguidade de pensamento, patente na sua visão da natureza: enquanto criador masculino, perceciona

¹⁵¹⁹ *Vénus de Willendorf*, talhada em calcário, de 11 cm. Foi encontrada na Áustria, in <http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/86/VenusWillendorf.jpg&imgrefurl>.

¹⁵²⁰ WESTLING, Louise – “Thoreau’s Ambivalence Toward Mother Nature”, in COUPE – *The Green Studies Reader*, p. 262.

¹⁵²¹ THOREAU – *Walking*, p. 26.

¹⁵²² Idem: “O Oeste de que falo é apenas outro nome para o selvagem; o que estou preparado para dizer é que é no Mundo Selvagem que está a preservação do Mundo.” [Tradução de Maria Consiglieri]

a terra e o lago segundo uma perspectiva feminina¹⁵²³. É esta ambivalência de Thoreau que Louise Westling¹⁵²⁴ descreve na sua obra sobre *Mother Nature*. Thoreau preocupa-se com a abolição dos escravos, os direitos das mulheres e a reflorestação, mas percebe o mundo masculino colonial que caracteriza a sua época.

Este caráter vivencial da natureza como o regresso a um tempo mítico e ao mundo espiritual xamânico surge de um modo notável e singular em duas artistas dos anos 1970 e 1980, que se revelam pela sua conceção antropológica, bem como pelas referências ontológicas e míticas xamânicas, Mary Beth Edelson e Fern Shaffer, tal como apresentam as Suzi Gablik, Michael Tucker, Kastner e Wallis, entre outros.

Nos anos 1970, a artista da *land art* americana Mary Beth Edelson foi uma das poucas que desenvolveu, através de rituais performativos em lugares específicos, o culto da religião pagã ancestral. No meio da natureza, ela busca o sagrado e o mistério perdido nos povos ancestrais europeus do Paleolítico e do Neolítico, remetendo também para o “universo pré-histórico”, para a “*Great Goddess*”¹⁵²⁵ ou “*The Great Cosmic Mother*”¹⁵²⁶. Esta noção de “*Goddess*” é atribuída, tal como argumenta William Malpas¹⁵²⁷, à figura e experiência do corpo feminino, ainda que tenha tido diversas outras interpretações, segundo as quais “*Goddess*” é encarada como experiência, ideia, estética, religião e paganismo. Todavia, a noção “*Goddess*” contém múltiplos caracteres femininos, desde o amor, a pureza, a beleza, a sexualidade, a “mãe”/fertilidade, o sacrifício, a caça, e outros¹⁵²⁸.

¹⁵²³ WESTLING, op. cit., p. 264.

¹⁵²⁴ Ibidem, pp. 262-266.

¹⁵²⁵ TUCKER, op. cit., p. 285.

¹⁵²⁶ WALLIS, Survey, op. cit., p. 34.

¹⁵²⁷ MALPAS, William – *Land Art in The U.S.A., A complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United States of America*. Kent, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2008, p. 90.

¹⁵²⁸ Idem.



Mary Beth Edelson exalta através do seu corpo feminino a libertação da mulher direcionada para a ecologia, sendo uma das suas obras mais carismáticas *Goddess Head*, de 1975 (cf. Imagem, nota 1529). Salientamos através da sua observação que esta obra representa uma leitura *mythopoiesis*, na medida em que revitaliza o passado sagrado através da “unificação” do feminino com a natureza. A mulher deixa de ter identidade própria, pela ausência do rosto da artista, para ser um arquétipo coletivo feminino da Terra. O fóssil em forma de espiral representa o passado ancestral de *Great Mother*, dado que a espiral era concebida pelo entendimento da temporalidade cósmica, as diversas fases da lua, os ciclos menstruais da mulher, a vida e a morte. De certo modo, numa outra compreensão do feminino, esta linha de pensamento da *Great Mother*, ou Gaia, também está presente na obra da artista portuguesa Clara Menéres, que iremos mais adiante analisar.

A artista relaciona a história matriarcal e o passado longínquo com o presente e o futuro. O corpo passa a ser a obra de arte e, simultaneamente, representa a identidade individual feminina pelo caráter psicanalítico da identidade sexual, cultural e histórica e pela identidade social e ancestral coletiva, tal com argumenta Michael Tucker:

*Reclaimed as a sign of the horned bull and of female magic power, and on the backside mano in fica, the fig, sacred fruit of the Goddess reclaimed as symbol of Her Body/Our Body.*¹⁵³⁰

Poderemos verificar essa posição de consciência coletiva, que recupera o corpo feminino contemporâneo através da conexão entre a criação simbólica, mítica

¹⁵²⁹ EDELSON – “Goddess Head”, de 1975, in RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and Feminism*, p. 81.

¹⁵³⁰ TUCKER, op. cit., p. 286: “Recuperado como um sinal do touro com chifres e do poder mágico feminino, e nas costas do *mano in fica*, o figo, o fruto sagrado das deusas recuperado como símbolo de seu corpo / nosso corpo.” [Tradução da autora da tese]

e histórica, quando, em 1977, criou duas obras numa perspectiva política e poética: *See For Yourself: Pilgrimage to a Neolithic Cave and Memorials to 9,000,000 women burned as witches in the Christian Era*¹⁵³¹, evocando politicamente os “espíritos individuais” das mulheres que foram torturadas na Inquisição¹⁵³², pelo que podemos considerar que esta ação apela a uma outra dimensão espiritual.

Mary Beth Edelson estabelece nas suas obras as tradições dos rituais matriarcais, cantando e dançando nas suas *performances*, para estabelecer o elo com o “espírito da natureza”, o que leva Peggy Phelan a confirmar a designação que geralmente lhe atribuem, a de *ecofeminism*.¹⁵³³

Na geração seguinte, nos anos 1980, seguindo a mesma linha performativa feminina americana, surge a artista Fern Shaffer, que trabalha com a colaboração do fotógrafo Othello Anderson. Shaffer recria o ritual cerimonial da cultura ancestral perdida da Era do Gelo, “*Great Goddess*”. Configura uma nova experiência cósmica, que desenvolve através do ritual e da experiência “visionária”. Com a leitura de Gloria Feman Orenstein¹⁵³⁴, verificamos que há um repensar da importância do arquétipo da *Great Goddess* na Arte Contemporânea, por parte das mulheres artistas, afirmando a autora que *The Goddess* é uma identificação da mulher com as forças energéticas do cosmos, com o poder criativo e também com o facto de serem “líderes”/*holiness*¹⁵³⁵, representando uma nova forma de consciência política do feminino da era contemporânea, através da emergência coletiva de estados de consciência psíquica. Por outro lado, o ritual de Fern Shaffer consagra a dança como uma representação da ação, o que nos leva até Lucy Lippard, no seu livro *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*¹⁵³⁶, quando argumenta que a “dança experimental” se tornou uma marca na geração destes artistas que incorporam o movimento do corpo e a repetição como sugestão da própria ação e da “revolução”¹⁵³⁷.

Assim, as *performances* da artista Fern Shaffer, recuperam o elo divino perdido da vida e do poder da imaginação, do mito, do sonho e da visão. Marca a passagem dos equinócios e dos solstícios sazonais através das suas danças

¹⁵³¹ Ibidem, p. 285.

¹⁵³² ORENSTEIN, Gloria Feman – “The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women (1978)”, in RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and Feminism*, p. 220.

¹⁵³³ PHELAN, Peggy, “Survey”, in RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and Feminism*, p. 32.

¹⁵³⁴ ORENSTEIN, Gloria Feman, op. cit., p. 219.

¹⁵³⁵ Idem.

¹⁵³⁶ LIPPARD, Lucy R. – *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon Books, 1983.

¹⁵³⁷ Ibidem, pp. 159-163.

cerimoniais e rituais, utilizando roupas de ráfia e corda que a caracterizam como se fosse um xamã, para poder fazer a passagem que a colocará em comunicação com os “espíritos”.

*This “sacred wardrobe” acts as lure for spirits; it serves as the means for accessing alternate states of consciousness – a traditional means of obtaining knowledge in shamanic cultures – which can lead to transformation and healing.*¹⁵³⁸

Através dos seus rituais e cerimónias, determina a percepção e o entendimento mágico do mundo, movendo-se entre dois mundos, tal como um xamã, transmitindo o encontro com o sagrado a partir da percepção sagrada da visão.



A obra mais significativa em que a artista possibilita ao espectador a visão e a libertação do espírito e do ego foi realizada no Lago Michigan, no solstício de inverno de 1986, que se intitulou *Cristal Clearing* (cf. Imagem, nota 1539):

*“The significance of what we do is to reenact or remember old ways of healing the earth”, Shaffer states. “An ancient rhythm takes over; time does not exist anymore. We perform the rituals to keep the idea alive.”*¹⁵⁴⁰

O encontro com o sagrado ou com os deuses permite ao espectador dar o salto quantitativo no que respeita aos aspetos racionais da psique¹⁵⁴¹, sendo este salto considerado por Suzi Gablik uma entrada no “*Dreamtime*”¹⁵⁴². A artista controla o momento em que o espectador inicia o reencontro do elo perdido da memória arcaica

¹⁵³⁸ GABLIK, Suzi, op. cit., p. 43: “Este “vestuário sagrado” age como um engodo para os espíritos: serve como meio de aceder a estados alterados da consciência – um meio tradicional de obter conhecimento dentro das culturas xamânicas – que levam à transformação e à cura.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵³⁹ Fern Shaffer – *Crystal Clearing*, Winter Solstice, 1986, foto de Othello Anderson, in GABLIK – *The Reenchantment of Art*, pp. 88-89.

¹⁵⁴⁰ GABLIK, Suzi, op. cit., p. 42: “O significado do que faz consiste em fazer ou relembrar velhos caminhos de curar o mundo”, declara Shaffer. “Reinicia-se um tempo anterior: não existe mais tempo. Realizamos os rituais para manter a ideia viva.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁴¹ Esta noção de “psique” desenvolvida por Gablik deve-se também à influência da noção do inconsciente coletivo desenvolvida por Jung (in JUNG, Carl G. (Concebido y realizado por) – *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974.

¹⁵⁴² Ibidem, p. 46.

da natureza, provocando no mesmo o encontro com o seu inconsciente coletivo, o seu passado arcaico.

*This ceremony was held at sunrise. We met at the lake front at 5 A.M. It was minus 35 degrees with a windchill factor of minus 80 degrees. We seem to have gone into another time zone. We moved through the space very slowly. I washed the crystals in the Lake, putting my hands in the water. Othello used three cameras; two froze completely and the film in the third camera split. It was very cold and yet Othello and I were not affected by it.*¹⁵⁴³

Tal como um xamã, a artista encontra-se em dois mundos paralelos, interagindo com o ecossistema e, simultaneamente, participa no ambiente cosmológico e abre portas ao conhecimento supernatural, entre o humano e o não-humano: *The shaman can hear the voice of the stones and trees that are speaking – voices of things unheard to us all*¹⁵⁴⁴, tal como acentua Gablik.

O equinócio da primavera e o solstício do inverno são marcos fundamentais e muito valorizados na ancestralidade dos rituais agrários, por darem início e fim ao ciclo da vida, simbolizando, assim, a fertilidade, o nascimento e a morte. Em 1986, Shaffer escolhe o equinócio da primavera para realizar o seu ritual que se intitula de *Spiral Dance*, em Cahokia Mounds, Illinois, nos E.U.A., local que os anciãos índios intitulavam de *Wood Henge*, com o intuito de, através do seu ritual, encaminhar os “espíritos” ou as “almas” dos espectadores, numa visão xamânica e cosmológica. Partindo da forma de um círculo, recria o rito cerimonial e a ligação entre o passado da cultura e da história desse mesmo local¹⁵⁴⁵ e o presente, e estabelece um novo elo entre a cultura indígena norte-americana e a cultura ocidental:

If I am able to rediscover my own first experience of the basic spiritual existence with nature, it might help others rediscover and honor the same things in themselves. It does not matter that I possess no expert training or special knowledge, only the ability to open up and channel the intuition of my own self. I would let my experience of primitive pattern of creation speak for me, since I have taken part in the most ancient workings of the human spirit. I am merely bridging the patterns of the things from the past to now. What the world lacks today is not so much knowledge of the things of the

¹⁵⁴³ Ibidem, p. 43: “Esta cerimónia tinha lugar ao amanhecer. Encontrávamo-nos no lago às 5 da manhã. Estavam -35° com o vento gelado de -80° Parecia que estávamos noutra mundo. Movíamo-nos muito lentamente através do espaço. Eu lavei os cristais no Lago, pondo as minhas mãos na água. Othello usou três câmaras: duas gelaram completamente e, na terceira, o filme rebentou. Estava muito frio, no entanto, Othello e eu não fomos afetados por ele.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁴⁴ Ibidem, p. 45: “O xamã pode ouvir a voz das pedras e das árvores que estão a falar, vozes de coisas que ninguém ouve.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁴⁵ *Wood Henge* é um local onde foram encontrados registos arqueológicos de ruínas de um relógio solar muito equivalente ao de Stonehenge.

*spirit as experience of them. Experiencing the spirit is all. To believe is okay, but a personal experience is better, a direct feeling with something. You can call it a shamanic state if you like.*¹⁵⁴⁶

Em suma, ambas as artistas abrem portas a uma nova experiência de percepção xamânica, restabelecendo um elo ancestral e arcaico, através de um ritual transformativo cultural e social feito num “lugar” arqueológico, criando, desta forma, um elo cosmológico entre o passado e o presente.

3.2 A transformação pela caminhada de Hamish Fulton

A arte vista como transformação ética do ser humano é uma continuidade do pensamento thoreauiano ou emersiano¹⁵⁴⁷, segundo o qual a “arte da caminhada” ou da jornada na natureza permite ao ser humano elevar-se espiritualmente e transmutar-se num ser eticamente melhor, superando o “estado animal”¹⁵⁴⁸. Hamish Fulton¹⁵⁴⁹ segue esta linha de pensamento que poucos conhecem e poucos seguiram como prática peregrina. Angela Vattese, no seu artigo “Hamish Fulton: the Art of Walking”, confirma a continuidade da transformação da visão do artista iniciada pelos românticos.

*Henry David Thoreau, one of founding fathers of American literature, as a great American tradition – the extolment of man’s relation with the landscape – was beginning to take form.*¹⁵⁵⁰

¹⁵⁴⁶ GABLIK, Suzi, op. cit., p. 45: “Se eu fosse capaz de redescobrir a minha primeira experiência da existência básica espiritual com a natureza, pode ajudar outros a redescobrir e honrar as mesmas coisas neles mesmos. Não importa que eu não possua treino específico ou conhecimento especial, somente a habilidade para abrir e canalizar a intuição do meu próprio ser. Eu deixarei a minha experiência do padrão primitivos da criação falar por mim, já que tornei parte nos trabalhos mais antigos do espírito humano. Eu estou apenas a ser uma ponte entre as coisas do passado para o presente. O que falta ao mundo atual não é tanto o conhecimento das coisas do espírito mas a experiências delas. Experimentar o espírito é tudo. Acreditar está bem, mas uma experiência pessoal é melhor, um sentimento direto com alguma coisa. Pode chamar-lhe um estado xamânico, se quiser.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁴⁷ Cf. Parte I, Cap. 3.1.4 (*Walking*); e Cap. 3.2.4 (Thoreau e Emerson).

¹⁵⁴⁸ “Estado animal” é uma expressão de Thoreau, in *Walden*.

¹⁵⁴⁹ Hamish Fulton (1946, Londres), artista britânico, começou a sua atividade nos anos 1960, até aos nossos dias.

¹⁵⁵⁰ VETTESE, Angela – “Hamish Fulton: the Art of Walking”, in AAVV – Hamish Fulton, Milano: Fondazione Antonio Ratti, Charta, 1999. p. 53: “Henry David Thoreau, um dos fundadores da literatura americana, com uma grande tradição americana – a exaltação da relação do homem com a terra – começava a tornar forma.” [Tradução de Maria Consiglieri]



1551

A principal forma de atividade artística de Hamish Fulton é a caminhada, que registou em fotografias, textos e catálogos. Ao contrário do seu contemporâneo britânico Richard Long, a fotografia não é a sua obra de arte, mas sim a ação de caminhar em grupo: *The walk is the walk and the artwork is the framed photograph and text*¹⁵⁵². As suas fotografias evocam a caminhada com o seu estado de espírito religioso, registrando todos os acontecimentos e pessoas envolvidas. *The natural environment was not built by man and for this reason it is to me deeply mysterious and religious.*¹⁵⁵³

A sua obra tem uma relação entre a experiência corporal e os efeitos do pensamento, encaixando-se numa perspetiva que se aproxima do termo de *performance*. Fulton desenvolve o ritual e a transformação do indivíduo no coletivo. *We are invited to think or even to wish we could live the experience personally.*¹⁵⁵⁴ Por isso, a sua obra é de tal modo radical, que resiste à definição como artista da *land art* britânica.

A caminhada, segundo o artista, envolve um grupo de pessoas que participam nela, sendo ela própria um destino, um processo de realização espiritual:

*Whether the destination was reached or not, the sacrifice or the salience act was the journey itself, along with all the physical and psychical processes it called upon. While walking often took place in groups, the very intensity of the experience of purification made it individual and incommunicable.*¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵¹ Hamish Fulton – *Steps into Halifax*, in <http://www.thecoast.ca/ArtAttack/archives/2009/09/15/Hamish-fulton-steps-into-halifax>.

¹⁵⁵² VETTESE, Angela – “Hamish Fulton: the Art of Walking”, in AAVV – Hamish Fulton, op. cit p. 44: “A caminhada é a caminhada e a obra de arte é a fotografia e o texto.” [Tradução de Maria Consiglieri]

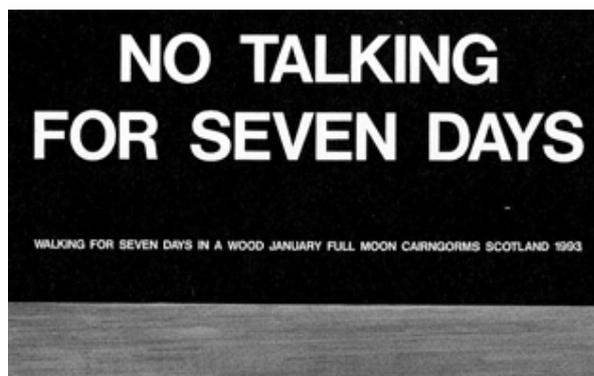
¹⁵⁵³ Idem: “O ambiente natural não foi construído pelo homem e, por esta razão, é para mim duplamente misterioso e religioso.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁵⁴ FULTON, Hamish – “Into a Walk into Nature”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, p. 56: “Nós somos convidados a pensar ou mesmo a desejar que pudéssemos viver a experiência pessoal.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁵⁵ Ibidem, p. 57: “Se o destino era alcançado ou não, o sacrifício ou o ato saliente era a própria jornada, com todos os necessários processos físicos e psíquicos. Apesar do caminhar se fazer muitas vezes em grupo, a grande intensidade da experiência de purificação tornava-se individual e incommunicável.” [Tradução de Maria Consiglieri]

Fulton dá-nos uma outra noção de caminhada, dando mais ênfase à prática do que à teoria – *A walk is practical not theoretical*¹⁵⁵⁶. Para tal, tirou fotos das marcas dos pés no solo e reorganizou os elementos nos campos, rochas e galhos, o que fez com que as suas obras fossem muito pouco discerníveis do ambiente que as envolvia. Considera todo o processo da caminhada como uma ação peregrina e religiosa, tal como Thoreau, que utilizava a caminhada pela natureza como ação purificadora do espírito e do corpo, que transforma em templo. Por exemplo, *No talking for seven Days*¹⁵⁵⁷ (cf. Imagem, nota 1559), na Escócia, em 1988:

*The act of purification lay in the journey itself which stripped the traveller of all his worldly belongings: physical comfort, material resources such as shelter and clothing, and moral resources (the certitude of his role within a non-migratory community). The pilgrim could trust only in God and in his own capacity for self-protection, principally a case of being wary of the places he crossed and the people he encountered.*¹⁵⁵⁸



1559

O silêncio faz parte de todo o processo espiritual, em que o artista se comporta como guia espiritual de transformação do coletivo, tal como Grotowski¹⁵⁶⁰ pretendia ser em relação ao público do teatro. Para a jornada é essencial o tipo de roupa a usar, a quantidade de comida a levar, onde caminhar, quanto tempo demora o percurso, o número de pessoas envolvidas, entre outros aspetos.

¹⁵⁵⁶ Ibidem, p. 8: “Uma caminhada é prática, não teórica.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁵⁷ VETTESE, Angela – “Hamish Fulton: The Art of Walking”, in AAVV – Hamish Fulton, Milano: Fondazione Antonio Ratti, Charta, 1999. p. 57: “Não falar durante sete dias”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁵⁸ Idem: “O ato de purificação está na própria tomada que despiu o viajante de todos os pertences mundanos: conforto físico, recursos materiais, tais como abrigo e roupa, e recursos morais (a certeza do seu papel dentro de uma comunidade não-migratória). O peregrino só podia confiar em Deus e na sua própria capacidade para sua própria defesa, principalmente, no caso de querer acautelar-se dos lugares por que passava e das pessoas que encontrava.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁵⁹ Hamish Fulton – *No talking for seven Days*, na Escócia, em 1988, in FULTON, Hamish – “Into a Walk into Nature”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, p. 57.

¹⁵⁶⁰ Grotowski é analisado por comparação com Beckett e *Living Theatre* (cf. Parte I, Cap. 4.3).

A ação, o andar, o movimento e o caráter de unir a arte com a vida, tanto na caminhada (*walking*) como na jornada (*travelling*), é o que interessa de facto a Fulton, que evoca o caráter peregrino nos seus trabalhos, numa relação espiritual entre a paisagem e o caminhar. A caminhada é um ritual meditativo que sofreu influência do pensamento *Zen*, mais concretamente do *Haiku Zen*¹⁵⁶¹, e também da cultura nativa norte-americana, da arte religiosa tibetana, dos montanhistas – o alpinista britânico Doug Scott que escalou o Himalaia, por exemplo – e dos poetas japoneses¹⁵⁶².

Fulton não se interessou muito pelas obras dos românticos britânicos, as do pintor Turner e as do poeta Wordsworth¹⁵⁶³, especialmente, por as considerar apenas uma representação literária e artística, não estabelecendo uma experiência vivencial com a natureza e limitando-se a uma experiência perceptiva mental e formal dela. Todavia, os céus apresentados no início da sua carreira de artista têm referências subtis do Romantismo, ou melhor, são fotografados na mesma região representada nas pinturas de Constable, ou seja em Kent.

A “caminhada” provém também das influências da cultura nativa americana, tal como sucedeu com os seus contemporâneos, nos inícios dos anos 1960, como constata William Malpas¹⁵⁶⁴: *Fulton had visited the sites of Sioux, Cheyenne and Plains Indians in the late 1960s.*¹⁵⁶⁵ Verificamos a presença deste “espírito” índio, nas séries de “pássaros” de 1977/1978, por exemplo, em *Dirt Road, Bird Song, Iceland*, de 1978, em que Hamish Fulton apresenta uma linha de pássaros migratórios no céu, já longe, numa linguagem cósmica que nos relembra o “*chant d’oiseaux*”, tal como designa Colette Garrard¹⁵⁶⁶. Efetivamente, neste período da sua obra, 1978-80, apresenta uma série de fotografias que celebram a comunicação do “espírito da floresta” com o mundo, por

¹⁵⁶¹ *Haiku* é um “estilo” de poesia tradicional japonesa. É mais do que uma poesia, é uma atitude mental. É uma expressão de sentimento, da vida, e não pretende alcançar a beleza, mas sim contemplar a natureza vegetal e animal, na medida em que o poeta pretende atingir a absorção do ambiente e do universo (cf. FREIRE, Luísa (organização, introdução e versão portuguesa) – *O Japão no Feminino II, Haiku, Séculos XVII a XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007). Especificamente, *Haiku Zen* é uma fusão entre a espiritualidade, a meditação zen, na natureza, e a sua conceção prática, permitindo a forma poética unificar a experiência dessa realidade, entre o poeta e o cosmos. (Cf. AAVV – Hamish Fulton, op. cit.).

¹⁵⁶² FULTON, Hamish – “Into a Walk into Nature”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, 1995, p. 242.

¹⁵⁶³ Idem.

¹⁵⁶⁴ MALPAS, William – *Land Art in U.K. A complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United Kingdom*. Kent, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2008.

¹⁵⁶⁵ Ibidem, p. 251: “Fulton visitou os lugares de Sioux, Cheyenne e os Índios das Planícies na década de 1960.” [Tradução da autora da tese]

¹⁵⁶⁶ GARRAUD, Colette – *L’idée de nature dans l’art contemporain*. Paris : Flammarion, 1993, p. 129.

exemplo, *Hollow Lane*¹⁵⁶⁷, através da qual relata na legenda o pensamento de um índio sobre a profecia do canto do pássaro.

De facto, esta noção experimental da natureza, entre o ser humano e o “local-natural”, é comum nos artistas da *land art* tanto britânica como norte-americana; no entanto, Fulton não se considera um artista da *land art*, como o seu conterrâneo Richard Long, nem tão-pouco tem a visão apocalíptica do mundo natural e humano, exaltada pelos norte-americanos Robert Smithson, Walter de Maria, entre outros. Em Fulton, a experiência da “caminhada” e a sua ação tornam-se protagonistas, em favor da obra de arte. O artista e o público passam a ser a ação central na linguagem artística, que revela a experiência individual e de grupo, e participam coletivamente na ação, estabelecendo um “estado meditativo” individual durante a caminhada.

Indo porventura a uma reminiscência do caminhar muito antes de Thoreau, ou de Emerson, compreendemos que Fulton herdou uma tradição da caminhada e da peregrinação da cultura cristã, quando o viajar era uma prática dura de se realizar, pelos perigos de várias espécies que comportava e, por isso, o envolvimento nessa aventura levava muitas culturas a considerar um feito que permitia a redescoberta de si mesmo, acabando por se tornar numa prática religiosa. Neste sentido, voltando a Angela Vettese, ao artigo “Hamish Fulton: The Art of Walking”¹⁵⁶⁸, verificamos que o artista estabelece uma visão histórica da caminhada desde os frades franciscanos, passando pelos românticos, até à experiência contemporânea nos artistas conceptuais, exaltando o “especial amor da natureza”¹⁵⁶⁹ que motiva estas experiências.

Nas narrativas celtas, segundo Angélica Varandas¹⁵⁷⁰, e na mitologia, de Arthur Cotterell e Rachel Storm¹⁵⁷¹, os heróis submetiam-se a muitas peripécias ao tentarem realizar grandes feitos, alguns por meio de viagens maravilhosas através do oceano, preferindo uma vida curta a uma vida longa, mas monótona, garantindo, assim, renome ao longo dos séculos. Mais tarde, a literatura da Idade Média recuperou as narrativas celtas e tornou-as conhecidas, numa mais profunda e complexa elaboração literária, por exemplo: a Demanda do Santo Graal dos cavaleiros da Távola Redonda e a história do rei Artur. Os mitos e as lendas celtas que exaltavam a guerra e os ideais heroicos, a

¹⁵⁶⁷ Ibidem, p. 72,

¹⁵⁶⁸ VETTESE, Angela, op. cit.

¹⁵⁶⁹ Ibidem, p. 53.

¹⁵⁷⁰ VARANDAS, Angélica – *Mitos e Lendas Celtas, País de Gales*. 1.ª ed. [S.l.]: Livros e Livros, 2007; VARANDAS – *Mitos e Lendas Celtas, Irlanda*. 1.ª ed. [S.l.]: Livros e Livros, 2006.

¹⁵⁷¹ COTTERELL, Arthur; STORM, Rachel – *The Ultimate Encyclopedia of Mythology*. London: Hermes Houses, 2007.

virtude e a honestidade, a coragem e a lealdade para alcançarem a imortalidade foram cristianizados pela Idade Média, dominada por uma forte religiosidade que se expressou e enraizou através da devoção e da prática da meditação por parte do peregrino cristão.

Hamish Fulton via a caminhada, embora fosse sempre em grupo, como uma peregrinação solitária, tal como a religiosa cristã, uma elevação espiritual individual, que provoca uma introspeção para um conhecimento de si próprio, através da meditação, como na prática *zazen*¹⁵⁷², em que o autoconhecimento provém da abertura espiritual e da união do ser com o Todo. Esta união que Fulton desenvolve também é poética, na medida em que na sua obra transparece e ecoa um *plastic mode*, tal como em Momoko e Kikusha, grandes poetas viajantes orientais, que percorreram o Japão refazendo o itinerário dos outros poetas anteriores de *haiku*: Bashô, Yoshiko, Kiyoko e Teiko, que viajaram pela China, África, Europa e Estados Unidos¹⁵⁷³.

Verificamos, portanto, que o itinerário da caminhada do artista tem uma enorme relevância para os artistas conceptuais, o que poderemos constatar também através de Stephen Bann, no estudo *The Map as Index of Real: Land Art and the Authentication of Travel*¹⁵⁷⁴, de 1994, em que o mapa é cada vez mais utilizado nas jornadas, como um registo semiótico das diversas possibilidades de escolha geográfica, uma vez que o artista seleciona previamente o caminho a percorrer.

O corpo e o espírito dos caminhantes fundem-se com o cosmos, abolindo a consciência individual para dar início a uma consciência coletiva, através do silêncio da caminhada. Hamish Fulton não tem um interesse particular pelas culturas tradicionais que têm uma prática xamânica, embora a meditação oriental possa ser considerada um estado mais avançado dos métodos provenientes do “controlo da mente” dos xamãs, tal como afirma Willard Johnson:

*Os primeiros meditadores, xamãs de ambos os sexos, constituíam uma minúscula minoria dos nossos antepassados caçadores-colectores.*¹⁵⁷⁵

¹⁵⁷² Zazen, segundo Taisen Deshimaru, é a prática e a experiência da sabedoria suprema, portanto, para conhecê-lo é essencial praticá-lo, como afirma o mestre Dogen – *zazen é a porta de entrada do budismo* (in DESHIMARU – *Verdadeiro Zen*, p. 46).

¹⁵⁷³ FREIRE, Luísa (organização, introdução e versão portuguesa) – *O Japão no Feminino II, Haiku, Séculos XVII a XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

¹⁵⁷⁴ BANN, Stephen – “The Map as Index of Real: Land Art and the Authentication of Travel”, 1994, in, in KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press. 1998. (Themes and Movements), pp. 243-245.

¹⁵⁷⁵ JOHNSON, Willard – *Do xamanismo à ciência, uma história da meditação*, p. 170.

Todavia, a ação do artista britânico desenvolve o estado de meditação, enquanto *transformer* coletivo, entre a experiência ativa da caminhada e a consciência espiritual, seguindo parcialmente o *haikai* de Bashô através da sua poesia:

*Bashô usou a poesia como veículo da autotransformação, pois na medida em que conseguia escrever poesia “natural” ele transcendia com êxito o seu eu subjectivamente preocupado e participado de facto do “real”.*¹⁵⁷⁶

3.3 O renascimento em Nils-Udo

A obra de arte como ritual de transformação coletiva social e ecológica apresenta um caráter efêmero, tal como o ser humano enquanto parte integrante da natureza, mas a sua principal intenção é a de provocar, política e eticamente, um “parto” espiritual no espectador. Nils-Udo¹⁵⁷⁷ tem um espírito de etnólogo, e a sua obra de arte carrega tanto a história e a cultura do ser humano como a história da natureza, respeitando os ciclos naturais da vida e da morte.

O artista trabalha com recursos naturais sem danificar a natureza, o que implica alguma demora na execução da obra, a qual, com o tempo cosmológico, desaparece desfazendo-se e unindo-se com a natureza. A fotografia é considerada um meio dramático da sua “escultura”, pois é o momento exterior à essência da sua obra, é o único registo que perdura. A cor dos materiais naturais constitui um recurso de trabalho de transformação da paisagem, desenvolvendo, assim, imagens naturais e energéticas que renascem entre a história, a cultura e a cosmologia natural. As suas obras apresentam um caráter efêmero, subtil, leve e frágil, que exalta o ritual da sua ação, de modo a celebrar a importância da fragilidade da natureza.

*The implied ritual is most transitory when the materials are the most perishable and when they are subject to motion which quickly disappears from view.*¹⁵⁷⁸

¹⁵⁷⁶ Ibidem, p. 137.

¹⁵⁷⁷ Nils-Udo, artista alemão (1937, Lauf, Baviera).

¹⁵⁷⁸ BECKER, Wolfgang – “The Present of Nature”, in NILS-UDO; BESACIER, Hubert, *Nils-Udo, Art in Nature*, p. 12: “O ritual implícito é mais transitório quando os materiais são mais perecíveis e quando estão sujeitos ao movimento que depressa desaparece da vista.” [Tradução de Maria Consiglieri]



1579

Uma das obras mais carismáticas de todo o seu trabalho é *Nest* (cf. Imagem da esquerda, nota 1579), realizada no simpósio Lüneburg Heath, em 1978. Para além de ser o seu primeiro trabalho de grandes dimensões, foi também um marco individual e coletivo, em que os rituais servem de meio de passagem da cultura para o natural, encontrando a porta dessa mesma passagem, como se de um rito de passagem¹⁵⁸⁰ se tratasse – um momento de transformação pessoal entre a sua identidade individual e a coletiva. Por um lado, tal como o artista¹⁵⁸¹ confirma, representa o seu próprio nascimento, que foi muito traumático, e, por outro, constitui um meio de provocar no espectador uma transformação coletiva. O arquétipo do ninho, que pelas suas grandiosas dimensões pode conter qualquer pessoa dentro, representa o desejo mítico da conexão entre o ser humano e a natureza. Tal como afirma Wolfgang Becker¹⁵⁸², o artista restabelece, através do rito de passagem, o encontro do “estado cultural” com o “estado da natureza”¹⁵⁸³, restabelece o arquétipo do ninho enquanto símbolo individual/social e coletivo/natural.

O seu trabalho desenvolve sempre a relação cosmológica entre a natureza e o ser humano, enquanto indivíduo e ser social, e recria constantemente a fragilidade e a efemeridade, recordando a génese da Criação. Mais tarde, a partir de 1994/95, desenvolve o rito de passagem da criança, como ser mítico da flora dos antepassados nórdicos celtas:

Nils-Udo again pursued the idea of integrating the human body into these natural images. The topic was Nature, Corps, and photographic pieces were created which

¹⁵⁷⁹ Nils-Udo – (à esquerda) *Nest*, simpósio Lüneburg Heath, em 1978; (à direita) *Tadpole Willow*, Marchiennes, 1994, in http://greenmuseum.org/content/wif_detail_view/img_id-293_prev_size-1_artist_id_36_work_id-66.Html.

¹⁵⁸⁰ Os ritos de passagem, nas culturas indígenas, são marcos pelos quais cada indivíduo tem de passar para obter estatuto social, estruturados pela sociedade, nomeadamente, o nascimento, considerado o primeiro rito de passagem, entre os outros estados, a infância e a idade adulta, por exemplo, em que se dá a iniciação, através do rito.

¹⁵⁸¹ NILS-UDO; BESACIER, Hubert, *Nils-Udo, Art in Nature*.

¹⁵⁸² BECKER, Wolfgang, op. cit., p. 13.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, pp. 12-13.

*featured the pale body of child in a nest lined with ferns in the crown of a willow, a child covered with red poppy petals in the underbrush or another in a pond like a frog covered with wet, green duckweed, illustrating a puzzling mimesis.*¹⁵⁸⁴

Nils-Udo é um artista plástico e um poeta, cuja obra é composta tanto pelas fotografias das instalações, como pelas próprias obras plásticas percíveis *in situ* e pelos poemas, recorrendo a uma linguagem cósmica como forma de complementar a ação construída:

*I am the green of the leaf on the tree
The red poppy in the field in the wind
The green frog in the black pond*

*The tree the bush the branch the wind
The fruit on the bush on the tree in the wind
The stone the sand the dust the wind*

*I look bright like a yellow leaf in the autumn wind
I look bright like red leaf in the autumn wind
I wither brown
The soil in the forest in the wind*¹⁵⁸⁵



1586

Este poema que pertence à série de obras intituladas: *Child, Pollard Willow e Child, Ferns, Wet Poppy Petals*, de 1994, em que esta última é a imagem apresentada nesta tese (cf. Imagem, nota 1586) situada na Floresta de Marchiennes, em França, de 1994, cria uma visão cosmológica e xamânica através da qual o espectador é transformado

¹⁵⁸⁴ Ibidem, p. 13: “Nils-Udo continuou outra vez a ideia de integrar o corpo humano nestas imagens naturais. O tópico era a Natureza, o Corpo, e as peças fotográficas foram criadas para figurar o pálido corpo de uma criança num ninho rodeado de fetos no cume de um salgueiro, uma criança coberta no conforto de pétalas rubras de papoilas ou uma outra num charco como uma rã coberta por folhas verdes e unidas, ilustrando um mimético puzzle.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁸⁵ Nils-Udo; BESACIER, Hubert, *Nils-Udo, Art in Nature*, p. 175. (Optámos pela não tradução para não desvirtuar a *poiesis* original.)

¹⁵⁸⁶ Nils-Udo – *Child, Ferns, Wet Poppy Petals*, situado na Floresta de Marchiennes, França, 1994, in Nils-Udo; BESACIER, Hubert, *Nils-Udo, Art in Nature*, p. 178.

pela experiência vivencial de cada obra, e apresenta a criança como um ser mitológico da flora. De facto, esta “ideia” inocente da natureza já tinha sido expressa pelo artista Nils-Udo em 1978, quando assume que a ideia-base do seu trabalho advém da “absoluta pureza” inerente à natureza¹⁵⁸⁷.

A obra intitulada *Pupation* é constituída por uma criança, apresentada, tal como na obra anterior, como um ser inocente, e folhas de outono, também na mesma Floresta, em 1995. Na obra *Pupation*, a criança está deitada em cima de um tronco de árvore caído, que se encontra na horizontal, inserido no meio de outras duas árvores na mesma posição. A criança está coberta de grandes folhas de outono, amarelas, não se vendo nenhuma parte do corpo exposta. É uma metamorfose orgânica da criança com a natureza, fundindo-se o orgânico com o inorgânico, criando a transformação da paisagem em obra de arte.

Poderemos considerar que o amor pela natureza é celebrado pela pureza da inocência, que nos faz lembrar a poesia romântica de Wordsworth¹⁵⁸⁸, uma vez que a união da natureza é simbolizada em Nils-Udo, não pelo “olhar”, mas pela figura da criança, uma representação da sensualidade inocente.

Salientamos em Nils-Udo a cor que acentua a essência da natureza. A criança coberta de plantas verdes, na obra *Child, Mud, Duckweed, Robienie, Fern Leaves*, situada na Floresta de Marchiennes, em França, de 1994, de pétalas encarnadas, em *Child, Ferns, Wet Poppy Petals*, imagem já citada e observada atrás, ou mesmo de folhas amarelas, em *Pupation*, dá-lhe uma espiritualidade xamânica arcaica, lembrando os indígenas Wauja¹⁵⁸⁹, os momentos em que utilizam a “roupa” para estabelecer contacto com o “ser” ou “animal” do “outro mundo”, personificados por “roupas”-animais, que também podem ser “roupas”-monstros, que conjugam a cosmologia xamânica com a ordem quotidiana. Nils-Udo celebra, por meio dos seus rituais, a equivalente “transitividade” da multidimensão cósmica, que também é manifestada na cultura nativa.

O artista, através da criação da imagem fotográfica cosmológica, entra numa outra dimensão que apela à transformação do espectador. A fragilidade da matéria e a própria cor, que surgem ao longo do seu trabalho, transparecem a essência energética da natureza, para além da percepção humana, definindo através do sentir e do tocar o movimento e o fluxo, em que o ser humano se revela uma “unicidade” de experiência cósmica, entre o humano e o não-humano, criando um elo espiritual do lugar, que, em certa medida,

¹⁵⁸⁷ NILS-UDO – “Art and Design”, in *Art and the Natural Environment* (36), 1994, p. 59.

¹⁵⁸⁸ Cf. Parte I, Cap. 3.2.5.

¹⁵⁸⁹ Ver os Wauja, na Parte II, Cap 1.2.4 – “A Arte do xamã”.

constitui uma linguagem e concepção antropológica muito semelhantes às dos artistas seus contemporâneos, tal como o britânico Andy Goldsworthy¹⁵⁹⁰, que tem uma concepção conceptual da cosmologia nativa.



1591

A obra de Nils-Udo revela uma dicotomia entre a fragilidade do gesto, tal como se observa na obra *Tabernacle: ash poles, willow sticks, traveler's joy, snow* (cf. Imagem, nota 1591) e uma monumentalidade de proporções e dimensões de construção. Segue uma visão da natureza pelo encontro de uma “*unidade*” ecológica com uma ética ambiental, em que o ser tem uma responsabilidade pelo outro, o humano e o não-humano. De facto, Nils-Udo apela à transformação ecológica e social, individual e coletiva, tal como os artistas seus contemporâneos, utilizando uma linguagem antropológica como uma visão ética do mundo atual, além recuperar os próprios recursos e materiais naturais, tal como Andy Goldsworthy e Chris Drury¹⁵⁹², referidos nesta tese mais adiante, assim como Karen McCoy e Alan Sonfist, entre outros¹⁵⁹³.

Em contrapartida, Nils-Udo abarca também a tradição monumental ambiental da *land art*, do *earthwork* e dos minimalistas norte-americanos dos anos 1960, desenvolvida por Robert Smithson¹⁵⁹⁴ e por Michael Heizer, da *land art*, e por Carl André, minimalista. Leva-nos até à noção de “mapa”¹⁵⁹⁵ antropológico do lugar,

¹⁵⁹⁰ Analisado mais adiante, no capítulo “Escultores do Cosmos”.

¹⁵⁹¹ Nils-Udo – *Tabernacle: ash poles, willow sticks, traveler's joy, snow*, Chiengau, Upper Baviera, 1980, in Nils-Udo; BESACIER, Hubert, *Nils-Udo, Art in Nature*, p. 144.

¹⁵⁹² Artistas mencionados mais adiante, nesta mesma Parte III.

¹⁵⁹³ Os artistas da *Art in Nature* provêm de variadíssimos países, como, por exemplo, o britânico David Nash, os italianos Giuseppe Penone, Giuliano Mauri, Marc Bruni e Gilles Babarit, Alfio Bonanno, a norte-americana Helen Mayer Harrison e o oriental Jae-Eun Choi.

¹⁵⁹⁴ Analisado posteriormente no Cap. 4.1.

¹⁵⁹⁵ BANN, Stephen, op. cit., pp. 243-245.

enquanto enraizamento histórico, cultural e social de um povo e simultaneamente do “local-natural”. Por isso, as suas obras *Bamboo Valley*, de 1994, e *The Blue Flower*, de 1995, evocam os artistas Robert Smithson, quanto à primeira, pela sua espiral afirmativa e imponente na sua monumentalidade feita por árvores de bambu, e Michael Heizer, quanto à segunda, pela elevação circular e respetiva entrada.

Esta intervenção de plantar árvores, que é, de certo modo, um reflorestamento do ambiente, relembra a reflorestação de Joseph Beuys, em Kassel, já mencionada atrás, como também de outros artistas da *land art*, como Alan Sonfist, norte-americano, em *1001 Young Trees, Great Oak*, na exposição “Tickon” de 1993, na Dinamarca, e David Nash, britânico, em *Planting Ash Dome*, na primavera de 1977, Cae’n-y-Coed.

Assim, Nils-Udo abarca a “unicidade” da experiência que determina a simplicidade do gesto e do ritual da sua obra de arte, dada pela fragilidade dos materiais e pela cor dos seus “objetos naturais” artísticos expostos ao vento ou na água, que nos fazem lembrar as obras dos indígenas norte-americanos, especialmente, os Navajos, cujas pinturas de areia também eram frágeis e efémeras.

3.4. Nikolaus Lang e a sobrevivência

A visão xamânica e cosmológica da obra de arte leva a outras linguagens de transformação coletiva, como forma de reação contra o mundo ocidental e de crítica do modo de ser e de viver da civilização ocidental, tendo por base uma consciência antropológica do ser humano.

Nikolaus Lang¹⁵⁹⁶ conjugou no seu trabalho, a partir da conceção antropológica e performativa xamânica, várias influências culturais e históricas, desde a tradição ocidental até à ancestral aborígine australiana. A sua linguagem artística abrange vários processos, linguagens, (enquanto “*transformer*” – tanto em *performances* como em instalações) e materiais: textos, desenhos, fotografias e até objetos encontrados e materiais naturais.

¹⁵⁹⁶ LANG, Nikolaus (1941), artista contemporâneo alemão.

Em 1979, foi convidado para uma Bienal em Sidney, o que lhe permitiu a descoberta e o contacto direto com a cultura aborígine australiana. Sempre se interessou pela “arqueologia” animal e natural que representa um dado local, que por vezes recolhia e colecionava. As suas viagens eram uma procura constante para a descoberta de outras culturas e linguagens, na medida em que a sua obra retrata a própria vida humana.

*Life is like a training to survive. I'm fascinated by different styles of living, and I think the more variety of cultures there is, the prouder we can be as human beings. But it seems that all the minority groups are just fading away.*¹⁵⁹⁷

O interesse pela cultura ancestral aborígine está associado à sua própria conceção de vida: viver o momento, tendo a natureza por base, tanto espiritual como religiosa, o que a torna uma conceção muito estática para um ocidental, como é dito pelo próprio artista: *This was a very, very static way of living, but strong, because the experience of how to exist was passed down from generation to generation.*¹⁵⁹⁸

Uma das suas obras mais carismáticas é de 1986/89, intitulada *Peter's Story*. Lang, a partir de uma investigação sobre uma história de um homicídio atribuído injustamente a um aborígine, que foi acusado erradamente pela morte de um branco em Outback, no Sul de Austrália, em meados do século XIX, reconstruiu a “história” da perda da identidade, descrevendo a história da sua fuga:

*He was marched down to nearest courthouse, which was in Melrose, tried to escape on the way, was shot at badly wound, then thrown into goal to await trial, and when it was too late, he was identified as Peter and was not suspect the whites were after at all. He died of his wounds in Melrose.*¹⁵⁹⁹

A partir desta trágica história e da jornada numa terra árida, surgiu uma série de 32 fotografias que constituem a obra *Peter's Story*. Lang reconstituiu, ele próprio, o percurso desta fuga, que recria em várias cenas de ação, coberto com uma capa feita de

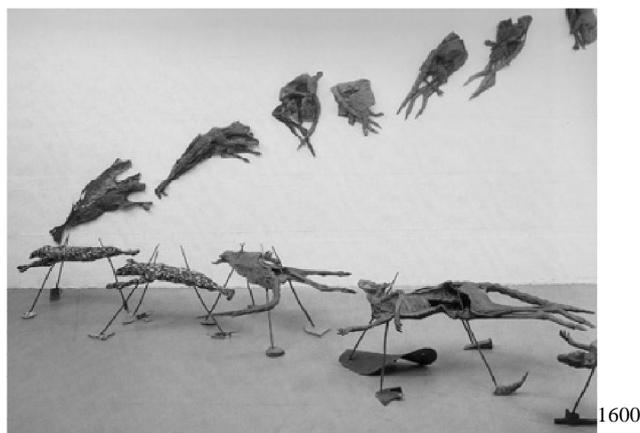
¹⁵⁹⁷ GOODING, Mel; FURLONG, William – *The Song of the Earth*, London: Thames & Hudson, 2002. p. 100: “A vida é como um treino para sobreviver. Estou fascinado pelos estilos diferentes de viver e penso que, quanto maior for a variedade das culturas, mais orgulhosos nos podemos sentir como seres humanos. Mas parece que os grupos minoritários estão a desaparecer.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁹⁸ Ibidem, p. 110: “Este era um modo de viver muito estático, mas forte, porque a experiência de como existir tinha passado de geração em geração”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁵⁹⁹ Ibidem, p. 102: “Ele foi para o tribunal mais próximo, que era em Melrose, tentou escapar no caminho, foi ferido, depois lançado para a cadeia para esperar o julgamento, e quando já era tarde foi identificado como Peter que não era o suspeito que os brancos queriam. Ele morreu dos seus ferimentos em Melrose.” [Tradução de Maria Consiglieri]

erva seca sobre a bandeira inglesa, numa crítica ao colonialismo sobre a situação do povo aborígene.

Investigou a cultura nativa que tinha como prática mumificar bustos e animais, transformando-os em peças de escultura, especialmente naquele local, Outback.



Quando visitou as galerias do Museu de Adelaide, viu uma série original de múmias de animais que o fascinaram de tal modo, que quis utilizá-las no seu trabalho artístico. Foi-lhe concedida permissão para as usar na condição de prometer que observaria as leis da tribo. Através desta investigação, surgiu a obra que intitulou de *Hunting and Being Hunted*, (cf. Imagem, nota 1600) realizadas entre 1980-1988.

Lang constatou no seu estudo das práticas tradicionais das múmias da cultura aborígene que o antropólogo australiano Norman Tindale tinha feito algumas modificações às peças que estavam representadas nas galerias do Museu em relação às originais aborígenes:

*The act of making a cast made me realise certain things about the original: that it was actually a very bad piece of sculpture because Tindale had brought from the field a negative cast made with the subject in a lying position, and then he had put it upright, like a bust, so the shoulders were wrongly positioned in relation to the neck, and the neck was wrong in relation to the head: everything was wrong. And of course you can't make a negative with open eyes. So the eyes of this Aboriginal youth were closed, but Tindale open them, or the plasterer opened them, and he repaired some areas around the neck, and so on. So I made seven negative paper casts and seven positive plaster casts of the head and my idea was to cast my own closed eyes and cut his opened eyes out and replace them with my closed eyes. By doing this I was trying to find my own position in this question, 'what about my view and our views of other people and what about their view of me and us?'*¹⁶⁰¹

¹⁶⁰⁰ LANG – “Hunting and Being Hunted, 1987-1988”, in GOODING, Mel, FURLONG, William, op. cit., p. 105.

¹⁶⁰¹ Idem: “O ato de fazer um modelo fez-me compreender certas coisas sobre o original: que era na verdade uma peça de escultura muito má, porque Tindale tinha trazido do campo um modelo negativo

O seu trabalho contempla um entendimento conceptual antropológico contemporâneo, na medida em que espelha uma consciência dos princípios que regem o sistema social e cultural nativo, o que permitiu repensar e reformular o método apresentado anteriormente pelo antropólogo Tindale¹⁶⁰². No entanto, trata-se de uma obra plástica controversa por ser atualmente impossível comprovar a sua interpretação quanto às alterações feitas às múmias do Museu, bem como quanto a sua ida ao local aborígine e a permissão para levar as séries de peças “mumificadas”, por ser considerado politicamente incorreto. Poderemos afirmar que teve uma experiência direta relacionando-se com o povo nativo, para poder ter a compreensão conceptual cosmológica aborígine, tanto cultural como social, para o seu trabalho. Como ele mesmo afirma: *for me, this spells life. I'm not based in theory.*¹⁶⁰³



1604

A reconstituição de *Peter's Story* (Cf. Imagem da esquerda, nota 1604), as suas obras *Australian Diary*, de 1979, e *Culture Heap*, de 1986-1991 (Cf. Imagem da

com o sujeito numa posição deitada e o tinha colocado depois de pé, como um busto, assim os ombros ficaram mal posicionados em relação ao pescoço, e o pescoço estava errado em relação à cabeça: tudo estava errado. E claro que não se pode fazer um negativo com os olhos abertos. Deste modo, os olhos deste jovem aborígine estavam fechados, mas Tindale abriu-os, ou abriu-os o estucador, e ele reparou algumas áreas à roda do pescoço, etc. Assim, eu fiz sete modelos negativos em papel e sete modelos positivos da cabeça em gesso e a minha ideia era fazer um molde dos meus próprios olhos fechados e cortar os seus olhos abertos e substituí-los pelos meus olhos fechados. Ao fazer isto estava a tentar encontrar a minha própria posição nesta questão: “o meu ponto de *vista e dos outros em relação às outras pessoas, e qual o ponto de vista dos outros acerca de mim e de nós?*” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶⁰² Lang não tem um sentido pedagógico nem mesmo pretende questionar a integridade do antropólogo Tindale, admitindo que qualquer ser humano comete erros, tal como afirmou o próprio, na entrevista com William Furlong. Todavia, podemos considerar que se trata de um confronto de metodologias na área da Antropologia de gerações diferentes, in GOODING, Mel; FURLONG, William – *Song of the Earth*. London: Thames & Hudson, 2002.

¹⁶⁰³ Ibidem, p. 114.

¹⁶⁰⁴ Lang – (à esquerda) “Peter’s Story”, 1986-89; (à direita) “Culture Heap”, 1986-1991, Manto: “cape of dried grass over union Jack,” in GOODING, Mel; FURLONG, William – *Song of the Earth*, p. 107 e p. 117.

direita, nota 1604), representam um modo de o artista “olhar” para o passado e, simultaneamente, recuperar a questão da sobrevivência do povo aborígine em relação ao progresso e à imposição da colonização ocidental, pretendendo, através da cultura nativa aborígine, criar o equilíbrio entre a cultura ocidental e a natureza, o que foi possível através dos métodos de caça e de sobrevivência da cultura aborígine, utilizando o fogo ou a queima da terra. Lang teve, assim, conhecimento de que o controlo do fogo pode ser um fertilizante, como também um modo de caça: meio destrutivo para fins produtivos, mas uma verdadeira catástrofe quando mal usado, tal como constata.

Há que salientar que a sua obra apresenta uma leitura multicultural artística e coloca, nas artes contemporâneas, o debate pelo respeito das culturas nativas, o mesmo acontecendo na literatura ocidental, através das interpretações dos teóricos do ecocriticismo. Há um repensar da visão multicultural, tal como argumentou François Lyotard¹⁶⁰⁵, em 1993, segundo o qual não deveria haver uma separação de um modo “arrogante” entre as culturas ocidentais e nativas, consoante se trate de “civilizado” e de “primitivo”, que foi estabelecido no século XIX, tendo persistido até ao modernismo, mas a possibilidade de reclamar uma nova “*cosmic scale*”, como argumenta Greg Garrard¹⁶⁰⁶, em 2004. Verificamos, deste modo, tal como constata Brian Wallis¹⁶⁰⁷, que os artistas contemporâneos, particularmente Nikolaus Lang, têm interesses conceptuais semelhantes aos dos filósofos do movimento *Deep Ecologists*. Isto é, o artista reflete uma perspetiva equivalente à noção de Gary Snyder: *Ecological science clearly considerable light on the fundamental question of who we are, how we exist, and where we belong*.¹⁶⁰⁸ Por outro lado, a ciência ecológica também levanta a discussão sobre uma nova função, quando traz para o debate artístico questões que nos colocam como seres igualitários, através do respeito pelas culturas, pela humanidade e pela natureza. Havendo, deste modo, uma nova consciência cósmica através da inter-relação entre todos os seres, humanos e não-humanos.

¹⁶⁰⁵ LYOTARD, Jean-François – *Oikos, Political Writings*. Traduction: B. Readings e K. P. Geiman London: UCL Press, 1993 *apud* LYOTARD, Jean-Françoise – “Ecology As Discourse Of The Secluded”, in COUPE, L. – *The Green Studies Reader, from Romanticism to Ecocriticism*, pp. 135-138.

¹⁶⁰⁶ GARRARD, Greg – *Ecocriticism. The New critical Idiom*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010, p. 161.

¹⁶⁰⁷ WALLIS, Brian – “Survey”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, p. 34.

¹⁶⁰⁸ SNYDER, Gary – “Ecology, Place and the Awakening of Compassion”, in DRENGSON, Alan; INOUE, Yuichi (eds.) – *The Deep Ecology Movement*, pp. 238-239 (cf. Parte I, Cap. 5)

3.5 O colecionador, enquanto corpo como paisagem: Herman de Vries e Chris Drury

Os artistas contemporâneos têm uma nova visão cosmológica e ecológica, em que o homem, para se sentir parte da natureza, coleciona, regista e cataloga como se fosse um conhecedor de plantas ou mesmo um botânico, tal como o xamã, na medida em que as plantas fazem parte intrínseca do conhecimento sobre o cosmos.

Poderemos afirmar que vão mais além das perspetivas artísticas anteriores, relacionando o conhecimento científico com uma visão antropológica, o conhecimento empírico nativo, descobrindo a Ciência através da Arte. Há, neste sentido, uma recuperação do mundo natural, cujas plantas e outros elementos são vistos como objetos ambientais dando continuidade aos *objects environnants* ou ao precursor antropológico Rousseau¹⁶⁰⁹, com a sua *Flora petrinsularis*, ou então à “ciência-poética” e orgânica de Goethe¹⁶¹⁰.

Herman de Vries¹⁶¹¹ e Chris Drury¹⁶¹² são artistas contemporâneos que têm uma experiência ecológica xamânica a partir da planta: ela une-se ao ser humano, passando a ter a sua própria identidade individual e coletiva. Apresentam uma conceção da “planta” através de registos, arquivos e catalogações, como fazendo parte de uma “coleção” em que ela é um “fármaco” da transformação do ser humano, com fins precisos e produzindo, de certo modo, a transformação do corpo em paisagem.

Herman de Vries é um cientista e um artista. O seu interesse pela botânica ou pelos *objects environnants* deve-se ao facto de o artista ter um conhecimento profundo enquanto cientista. Antes de ser artista, tinha sido biólogo, trabalhou em instituições científicas, por exemplo, em Arnhem, na Holanda¹⁶¹³, onde durante oito anos investigou a botânica num serviço programático com o fim de ser aplicado no Ministério da Agricultura. Estas investigações ao serviço da proteção da planta deram-lhe uma visão muito particular da vida que o ajudou a ter uma noção de unidade e da importância da medicina com base na botânica.

¹⁶⁰⁹ Cf. Parte I, Cap. 3.2.2.

¹⁶¹⁰ Cf. Parte I, Cap. 3.

¹⁶¹¹ De Vries, Herman (1931), artista e biólogo holandês.

¹⁶¹² Drury, Chris (1948), artista britânico.

¹⁶¹³ GOODING, Mel; FURLONG, William, op. cit.

Segundo a entrevista de William Furlong¹⁶¹⁴, De Vries coleciona ao longo das suas caminhadas as plantas que encontra, num processo livre e espontâneo. Tem uma relação especial com a natureza, tal como Rousseau¹⁶¹⁵, e também se terá exilado no campo. A cidade de Arnhem é demasiado populosa e de grandes dimensões, pelo que o stress e a ansiedade competitiva citadina não lhe agradava muito enquanto artista, nem mesmo o atraía o mundo de arte urbana. Permaneceu à parte do sistema artístico comercial, criando uma visão particular da arte, pelo que, numa atitude neorromântica, teve a necessidade de viver na natureza.

Interessou-se pela “vida-ambiental” e preocupou-se com a ideia de “acaso”, que desenvolveu ao longo do seu trabalho através da metodologia científica antes adquirida, que lhe ofereceu uma disciplina e uma organização artísticas. A poesia das suas obras advém muito do seu amor pela beleza natural da botânica e pelas suas diversas formas, dimensões e colorações, para além da possibilidade da sua utilização.

A “planta” é focada pela sua utilização, na medida em que a ingere: como medicina natural, droga e comida. A natureza é a sua identidade. Publicou um livro que intitulou *I am what I am: flora incorporata*, reunindo 484 plantas, que tinha ingerido durante um mês: o que tomou através da medicina homeopática – por exemplo, *aconitum*; o que fumou – marijuana; o que comeu e ainda come; e colecionando o que vê e o que expõe. Assim, revela a sua identidade, enquanto corpo como paisagem, através das suas obras *From our garden*, de 1987, (Cf. Imagem, nota 1616) ou de *Belladonna*, de 1999. Na primeira obra, são expostas lado a lado várias plantas do seu jardim, enquanto na segunda é apresentada a planta individualmente com palavras escritas em seu redor.

¹⁶¹⁴ Idem.

¹⁶¹⁵ Cf. Parte I, Cap. 3.2.2.



Apresenta as plantas em livros, num processo poético artístico, estabelecendo uma relação entre a arte e a ciência de tal modo fascinante, que cria uma linguagem própria de “arte-científica”, valorizada atualmente e que Goethe¹⁶¹⁷ pretendeu atingir, na procura da “unidade” das diversas partes, que De Vries revelou na sua obra *Unity* (cf. Imagem, nota 1618).



O seu conhecimento botânico é equivalente ao do xamã¹⁶¹⁹, já que também utiliza as plantas como remédio para curar as suas próprias doenças. A sua

¹⁶¹⁶ De Vries – *from our garden*, de 1987 in http://adrianwinter.co.uk/logbooks/203%2520Logbook/images/vries04.jpg&imgrefurl=http://adrianwinter.co.uk/logbooks/203%2520Logbook/pages/devries.htm&usg=__hKQYXF9UWVzJP6MxexMpyDjN9GQ=&h=455&w=678&sz=153&hl=ptpt&start=2&sig2=SVDcI7AUjpT6t3N_gbOtEQ&zoom=0&um=1&itbs=1&tbnid=lgZtBkkn1X1mWM:&tbnh=93&tbnw=139&prev=/images%3Fq%3Dherman%2Bde%2Bvries%2Bfrom%2Bour%2Bgarden%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgms%26tbs%3Disch:1&ei=dOrsTJTnCc6cOo-nvccB

¹⁶¹⁷ Goethe é analisado na Parte I, Cap. 3.2.3.

¹⁶¹⁸ De Vries – *Unity*, in http://www.e-flux.com/show_images/1234391267image_web.jpg&imgrefurl=http://www.e-flux.com/shows/view/6405&usg=__UxcIhx3UyNNXktFtVCIwzP7mxuk=&h=255&w=350&sz=32&hl=pt-pt&start=4&sig2=q7z1BX4uXZsxZ117Gc0J3g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=zUIaIWNDKRycPM:&tbnh=87&tbnw=120&prev=/images%3Fq%3Dherman%2Bde%2Bvries%2Bunity%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgms%26tbs%3Disch:1&ei=b-vsTPiDHIqWOtH4lcQB

¹⁶¹⁹ Cf. Parte II, Cap. 1.2.3.

experiência sobre as plantas leva-o a utilizá-las noutras dimensões: para obter a criatividade através de uma visão –“*vision quests*” –, como o próprio afirma, pela utilização do haxixe e da marijuana no seu trabalho artístico:

*I don't know if artist work would be as strong if I had not used these two drugs. I think it's basically alright for people to use these drugs. In the past, so-called primitive civilization used drugs, as part of their culture, to go on 'vision quest', but in modern times this purpose has been lost.*¹⁶²⁰

A sua arte tem essa unicidade entre as diversas possibilidades de utilização da planta, enquanto criação, enquanto obra, enquanto colecionador e, por fim, enquanto identidade. De certo modo, lembra-nos o escritor Charles Baudelaire quando escreveu *As Flores do Mal*¹⁶²¹ ou *Paraísos Artificiais*¹⁶²², mergulhando, nesta última, nas profundezas do ser humano, ao descrever a experiência dada pelo haxixe e pelo ópio, uma espécie de revelação literária com um espírito vertiginoso xamânico.

Chris Drury também revela na sua obra o “espírito xamânico”, entre o colecionador e o interesse medicinal das plantas, e considera o corpo a própria paisagem natural, não apenas particularmente o “corpo” individual, mas também o “coletivo”.

Verificamos que não separa a arte, a natureza e a humanidade, tal como constata William Malpas¹⁶²³, mas expressa numa manifestação ecológica ativa, como se fosse “tradutor”, ou “líder”, ou mesmo um “visionário” cósmico. Deste modo, segundo William Malpas, Chris Drury considera-se um “*shamanic translator of nature and the world, a creative interface between the world and the viewer*”.¹⁶²⁴ De igual modo, o xamanismo é uma das suas referências principais, expressando também o conhecimento budista: *I go to 'outer nature'*.¹⁶²⁵

¹⁶²⁰ GOODING, Mel; FURLONG, William, op. cit., p. 70: “Não sei se o trabalho artístico seria tão forte se não usasse estas duas drogas. Penso que está certo as pessoas usarem estas drogas. No passado, as chamadas civilizações primitivas usavam drogas, como parte da sua cultura, para “investigar com a visão”, mas nos tempos modernos este propósito perdeu-se.” [Tradução de Maria Consiglieri]

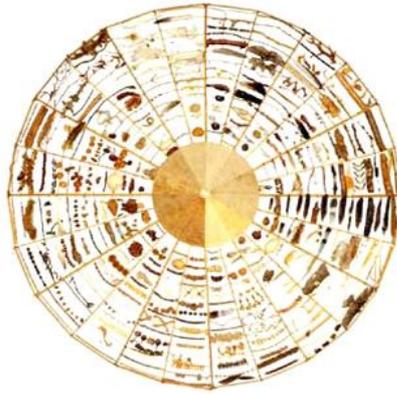
¹⁶²¹ BAUDELAIRE – *Les Feurs du Mal*. Paris: Le Livre de Poche, 1999. (Les Classiques de Poche)

¹⁶²² BAUDELAIRE – *Paraísos Artificiais*, 10. Livro B. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

¹⁶²³ MALPAS, William – *Land Art in U.K.*, p. 203.

¹⁶²⁴ Idem.

¹⁶²⁵ Ibidem, p. 204.



1626

Medicine Wheel, de 1981-82, (cf. Imagem, nota 1626) foi o impulso de toda a sua obra, considerando-a como a chave do todo o seu trabalho. É um calendário, dividido em dias e meses do ano, que é constituído por 365 objetos naturais, explorando o tempo, os ciclos, as estações e o lugar, e, no centro, caracteriza-se a impressão de um cogumelo.



1627

Segundo William Furlong¹⁶²⁸, Chris Drury tem como concepção a cosmologia nativa norte-americana, que influenciou o resto de todo o seu trabalho, nomeadamente, nos *Shelters* e nos *Baskets*, especialmente, a concepção do todo, do respeito e do amor

¹⁶²⁶ Drury – *Medicine Wheel*, de 1981-82, in [http://kirstyhall.co.uk/wpcontent/uploads/2008/10/medicine_wheel_0.jpg&imgrefurl=http://kirstyhall.co.uk/2008/10/03/fungi/&usq=g-dyVBMq6ZxrvicmLOLLOeGkXUU=&h=317&w=320&sz=101&hl=pt-PT&start=1&sig2=QnVm4N5StNmR9mddz7M0g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=G7kPluEyEkzmUM:&tbnh=117&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bmedicine%2Bwheel%26um%3D1%26hl%3Dpt-](http://kirstyhall.co.uk/wpcontent/uploads/2008/10/medicine_wheel_0.jpg&imgrefurl=http://kirstyhall.co.uk/2008/10/03/fungi/&usq=g-dyVBMq6ZxrvicmLOLLOeGkXUU=&h=317&w=320&sz=101&hl=pt-PT&start=1&sig2=QnVm4N5StNmR9mddz7M0g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=G7kPluEyEkzmUM:&tbnh=117&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bmedicine%2Bwheel%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgml%26tbs%3Disch:1&ei=HezsTOCKCoubOtmzicAB)

¹⁶²⁷ Drury – *Tree mountain shelter*, in <http://www.chrisdrury.co.uk/commis/tree.html>; *Baskets* in <http://www.chrisdrury.co.uk/4/4a.html>.

¹⁶²⁸ GOODING, Mel; FURLONG, William, op. cit.

pela natureza e pela humanidade. *Shelters* (cf. Imagem da esquerda, nota 1627) e *Baskets* (cf. Imagem da direita, nota 1627) são um reflexo da manifestação da presença humana na Terra, através das suas necessidades básicas diárias, que normalmente são de uma escala humana, que nos reportam para o corpo humano. No entanto, também são formas orgânicas e geométricas, tais como os cristais, remetendo, assim, para a cosmologia natural, tal como fazem as culturas indígenas e tradicionais. Por outro lado, nos *Shelters*, também remonta ao passado arcaico britânico, segundo William Malpas¹⁶²⁹, por serem construídos de acordo com as reminiscências do “espírito” rural, com afinidades com as construções celtas e da era do Bronze. Todavia, a noção não é estruturada pela evidência formal, mas sim pela repetição orgânica e cristalina das formas geométricas naturais. De igual modo, Alfio Bonanno¹⁶³⁰ descreve as suas obras como sendo construídas a partir de métodos antigos que combinam o conhecimento do material e o modo de fazer.

O cogumelo, da obra *Medicine Wheel*, tem importância pelas suas próprias propriedades medicinais que explorou ao longo de vários anos no seu trabalho e que utilizou, nestes últimos anos, como tratamento medicinal cardíaco, como podemos observar em *Heart Waves*, de 2000, (cf. Imagem da esquerda, nota 1632) em que sobrepõe, na impressão de um eletrocardiograma, um texto de todas as plantas medicinais para cura das condições cardíacas do ser humano. A exposição *Mushrooms / Clouds*, (cf. Imagem da direita, nota 1632) em Nevada Museum of Art, de 2008, é produzida a partir da sua experiência no Ártico, em que congrega a arte com o mundo científico, como afirma Oliver Lowenstein:

(...) showed him moving ever further from land art roots taking on aspects of nuclear question, relating science’s shadow to states of mind it so thoroughly marginalizes.¹⁶³¹

¹⁶²⁹ MALPAS, W. – *The Art of Andy Goldsworthy*. Complete Works special Edition. Kent: Crescent Moon Publishing, 2004, p. 128.

¹⁶³⁰ BONANNO, Alfio – “Chris Drury, Covered Cairns”, in *Art and Design, Art and the Natural Environment*, (36), 1994, p. 39.

¹⁶³¹ LOWENSTEIN, Oliver – “Ice in the Whirlwind, Chris Dury’s Desert Journey from Antarctic to Nevada”, in *Sculpture*, (4), vol. 28, May, 2009, p. 29: “mostrava-o movendo-se cada vez mais nas raízes da land art tomando aspetos da questão nuclear, relacionando reflexos da ciência a estados da mente que tanto marginaliza.” [Tradução de Maria Consiglieri]



1632

O seu interesse nas plantas, no âmbito da medicina, é semelhante ao do artista De Vries, pelo seu potencial botânico com fins “curativos” dos seres humanos. Drury faz convergir na sua obra de arte a ecologia com a medicina natural, isto é, a transformação não ocorre apenas no ser humano, mas na esfera ecológica ambiental, na medida em que a natureza e o local natural são o mapa geográfico geológico e biológico, para além de histórico e cultural de um povo.

Desde 1999, desenvolve no seu trabalho a noção de fluxo, enquanto sangue e água, do ser humano e da natureza, respetivamente. Também estuda as ondas magnéticas enquanto eletrocardiograma do coração; na natureza, estuda as ondas que ocorrem nas formações geológicas da paisagem.

Verificamos através de Oliver Lowenstein, no texto *Ice in the Whirlwind, Chris Dury's Desert Journey from Antarctic to Nevada*¹⁶³³, que estabelece o paralelismo entre o microcosmos humano e o macrocosmos da natureza, que desenvolve a partir da sua obra *Explorers at Edge of the Void*, 2007-08, resultado da sua visita à European Atomic Research Centre, CERN, aquando do seu entusiasmo pelos projetos referentes à “*theory of everything*” (TOE), que partem da premissa estabelecida de que *mimic in small scale certain conditions of the universe's firns few*

¹⁶³² Drury - (à esquerda) *Heart Waves*, 2000, in <http://www.chrisdrury.co.uk/body/body2.html>; (à direita) *Mushrooms/Clouds*, em Nevada, Museum of Art, 2008, in http://1.bp.blogspot.com/OX7Kb13VarM/TCG3u0x0nI/AAAAAAAAA2Q/ELIYE2ETzIQ/s1600/Mushroom%2BCloud2.jpg&imgrefurl=http://chrisdrury.blogspot.com/&usg=__qKbb0y0DRDFdRcjQGVwk4Rgl9dE=&h=546&w=822&sz=129&hl=ptpt&start=15&sig2=cXkT1sWeWtXHC1MF9RwTRw&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=twPEEEwlsMWO8M:&tbnh=96&tbnw=144&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bmushrooms%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1%26prmd%3Divo&ei=lu_sTJLyDtHqOazEuckB.

¹⁶³³ LOWENSTEIN, Oliver – “Ice in the Whirlwind, Chris Dury's Desert Journey from Antarctic to Nevada”, in *Sculpture* (4), vol. 28, May, 2009.

*seconds, the Big Bang*¹⁶³⁴. Há uma transposição da pequena escala para a grande, de forma proporcional. Os cientistas argumentam que existe uma peça perdida do puzzle entre ambos – entre o macrocosmos e o microcosmos. Por exemplo, no século XX, quando surgiram as descobertas do universo dos físicos Einstein e Plank¹⁶³⁵, decorria, paralelamente, a dos exploradores do Pólo Sul, Amundson, Scott e Shackleton que procuravam na pequena dimensão uma investigação equivalente.

Drury determina uma visão que tanto se aproximava do mundo científico e da tradição oriental, mais precisamente da filosofia zen, como também da cultura tradicional indígena norte-americana. Sempre teve interesse pela cultura nativa americana, quer pelo cogumelo, quer pelo peiote¹⁶³⁶, ligado às práticas tradicionais do Sudoeste da América, estabelecendo, por sua vez, outros elos de conhecimento, nomeadamente, com a Ciência, dada pela complexidade das formas fluidas do caos. Assim, como observa Lowenstein:

*These works, Drury acknowledges, give a wide reflection on “the state of the world”.*¹⁶³⁷



1638

¹⁶³⁴ Ibidem, p. 31: “Imita em pequena escala certas condições dos primeiros segundos do universo, o Big Bang.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶³⁵ Max Plank (1858-1947) descobriu, em 1900, que a energia era emitida e absorvida em forma descontínua, através da teoria quântica, isto é, não se consegue determinar simultaneamente a velocidade e a posição de uma partícula qualquer.

¹⁶³⁶ O peiote é uma bebida utilizada nos rituais da cultura dos navajos e também da cultura dos tarahumaras. Estes últimos foram os primeiros a influenciar a cultura ocidental, através de Artaud (cf. Parte I, Cap. 4.2: Artaud).

¹⁶³⁷ LOWENSTEIN, Oliver, op. cit., p. 33: “Drury reconhece que estes trabalhos proporcionam uma ampla reflexão sobre o “estado do mundo”.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶³⁸ Drury – Winnemucca Wirlwind, de 2008, in http://www.artknowledgenews.com/files2008a/chris2.jpg&imgrefurl=http://www.artknowledgenews.com/ChrisDrury.html%3Fq%3Dmuseum%2Bamerican%2Bwest&usq=_6yAZ6tkU67baQ5MpRUGrU5zFWJE=&h=488&w=700&sz=60&hl=ptpt&start=2&sig2=YwoJcVMNUmLILtJpQjqfWg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=XqCiQH_ZON_UM:&tbnh=98&tbnw=140&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bwinnemucca%2Bwhirlwind%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=wu_sTPi2MY2XOvroic0B.

Na sua obra *Winnemucca Wirlwind*, de 2008 (cf. Imagem, nota 1638), o artista reclama a transformação ecológica do lugar – o Lago Winnemucca –, que se caracteriza geograficamente pela sua história e cultura indígena norte-americana, um exemplo catastrófico da ação humana naquele local: ações governamentais desde 1800 até aos anos 1980, a irrigação dos campos e a luta vital pela água provocaram uma devastação ambiental. Esta obra é precisamente a representação da luta do povo indígena Paiute pela sua água, pela riqueza perdida da fauna e da flora. Embora tenha sido um local pertencente à Reserva Índia Paiute, não foi respeitado, nem valorizado. Drury interveio no lago seco, com uma impressão em larga escala, baseada no *design* de um cesto indígena, que é uma representação de um mapa histórico, cultural, cosmológico e humano, criando uma visão espiritual e artística antropológica, que foca o dever e a ética ambiental, o respeito e o amor pelo ecossistema, a biosfera e a humanidade.

4. “Escultores do Cosmos”: O espírito xamânico e ecológico

Os artistas contemporâneos que assumem um espírito xamânico e ecológico nas suas obras refletem uma complexidade conceptual de referências, desde históricas ancestrais, cosmológicas e antropológicas até às científicas e ambientais. A partir dos anos 1960, a primeira geração de artistas da *land art*, de *earthworks*, da *arte povera*, da *fluxus* e da arte conceptual e minimalista demonstra uma consciência ecológica da dinâmica fluida do universo e da sua perda irrefutável da energia, interesse que provém da forma como a natureza é compreendida pelas teorias da física quântica e da entropia¹⁶³⁹. Em contrapartida, os artistas contemporâneos, da geração seguinte, dos anos 1980, particularmente da *land art* e *art in nature*, não adotam a noção apocalíptica do universo, considerando-a obsoleta¹⁶⁴⁰, mas aceitam, tal como na filosofia oriental¹⁶⁴¹, a instabilidade do cosmos, em que coexiste a ordem e o caos. Poderemos colocar em debate a seguinte questão: na atualidade, como entende o artista contemporâneo a natureza?

A visão contemporânea que se tem da natureza é a de que ela é alterada e, muitas vezes, adulterada e danificada, quer pela ação humana, por lixeiras, pela industrialização, pelas catástrofes ambientais, quer por marcas de erosão, sedimentação, terremotos ou sismos, inerentes ao próprio mundo natural; em suma, um espelho da sociedade contemporânea ocidental.

Os artistas manifestam-se de um modo político, ético e ecológico contra os problemas ambientais provocados pela economia e pela fragmentação urbana do homem civilizado. Há que salientar que existe uma necessidade de o artista ter o papel de “líder” ou visionário, de restabelecer o elo entre a cultura, a história e o ser social com a natureza e o universo, na medida em que o ser humano é uma parte ínfima do Todo.

O termo “escultores do cosmos” é uma designação de Michael Tucker¹⁶⁴², no qual insere os escultores que manifestam o “espírito da natureza”, sendo, simultaneamente, conotados de “espírito xamânico”. Todavia, esta apropriação é aplicada noutro contexto, em que os “escultores” selecionados são também

¹⁶³⁹ Revelam o conceito de entropia – a segunda lei da termodinâmica, desenvolvida pelos físicos modernos.

¹⁶⁴⁰ FAGONE, Vittorio – “Art in Nature. A different creative perspective on the threshold of 21st.Century”, in FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996, p. 12.

¹⁶⁴¹ CAPRA, Fritjof – *O Tao da Física*.

¹⁶⁴² Termo utilizado por Tucker, que aplica a um leque mais vasto de artistas, aos da *land art*, da *earthworks* e da *art in nature* (cf. TUCKER, Michael – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992).

“transformers”, na medida em que o corpo humano ecoa no espaço multidimensional, ou está presente numa ação transformativa, do artista e da comunidade ocidental, atingindo o equilíbrio energético de todas as partes constituintes da natureza.

Verificamos que os “escultores do cosmos” são um “grupo artístico” contemporâneo que surgiu de um modo mais notório e significativo a partir dos anos 1980, através do movimento *art in nature*, no qual o fenómeno natural é transformado em obra de arte, coexistindo no ambiente natural, tal como se fosse parte integrante dele: *From this viewpoint the historical opposition between nature and culture is remote and obsolete.*¹⁶⁴³

Segundo Vittorio Fagone¹⁶⁴⁴, este movimento teve como ponto de partida a história de Dafne, do mito de Apolo e de Dafne, das *Metamorfoses*¹⁶⁴⁵ de Ovídio: a ninfa, ao ser perseguida por Apolo, pediu à Terra que a salvasse do apaixonado obstinado, pelo que foi transformada em loureiro. As folhas desta árvore passaram a coroar as fronteiras dos heróis e dos poetas, em memória do grande amor de Apolo. Esta história parte da premissa de que a arte, a cultura, a história e a natureza estão intimamente ligadas. Trata-se de uma nova perspetiva de relação entre a arte e a natureza – *art in nature* – que recupera a conceção estética e conceptual das culturas nativas, tanto do Brasil ou de África, quanto dos aborígenes da Austrália.

*The culture which provides the seemingly spontaneous inspiration for these works is in fact surrounded by the reverberations of the cyclical and heavily ritualised universe of myth where nature is experienced as symbol and action and where, in the material trapping of cult, body and visionary force is assumed by openings on primordial, sacred and ceremonial spaces; openings that have been revived in much of the contents of contemporary art. (Process Art, Ecological Art, Earthworks, Performances, etc.).*¹⁶⁴⁶

Na Europa, surge um movimento de artistas contemporâneos que equilibram a tensão estabelecida entre a natureza e a cultura do ser humano, sem causar qualquer dano

¹⁶⁴³ FAGONE, Vittorio, op. cit., p.12: “Neste ponto de vista, a oposição histórica entre a natureza e a cultura é remota e obsoleta.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶⁴⁴ FAGONE, Vittorio, idem.

¹⁶⁴⁵ OVÍDIO – *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010, pp. 48-51.

¹⁶⁴⁶ PASSANO, Giovanna Parodi da – *Africa. Forms and Forces: The Aesthetics of the African Fetish (Bobo Of Burkina-Faso)*, p. 131: “A cultura que proporciona a inspiração aparentemente espontânea para estas Obras está de facto cercada pelas reverberações do universo cíclico e fortemente ritualizado do mito, onde a natureza é experimentada como um símbolo e uma ação e onde, na ilusão material do culto, o corpo e a força visionária são assumidos por *openings* em espaços primordiais, sagrados e cerimoniais; *openings* que têm sido revividos na maior parte dos conteúdos da arte contemporânea.” [Tradução de Maria Consiglieri]

irreversível. Este estado de harmonia reflete uma autoconsciência da inter-relação de todas as partes do universo, na medida em que entendem a relatividade do conhecimento cósmico¹⁶⁴⁷, isto é, respeitam a “inteligência cósmica” através da conceção da obra de arte:

*The artist is engaged in a spiritual, intellectual and aesthetic dialogue in favour of both nature and art: these are partners that the imagination and creativity of artist allow to interact. In this relationship there is a great of tolerance. Artists do not feel that they are being violated or even overwhelmed by nature, nor do they seek to behave in same way with regard to nature.*¹⁶⁴⁸

Tendo em conta esta perspetiva antropológica, em que o artista intervém no “ambiente”, no “lugar”, dando ênfase ao “lugar-natural”, e reflete a história, a cultura social e cosmológica do ambiente e do ser humano, poderemos comparar os artistas deste movimento com outros de outros movimentos, por terem uma visão muito equivalente à dos defensores do movimento da ecologia profunda¹⁶⁴⁹, como também à dos da ética ambiental. Falamos de artistas de nacionalidades e de culturas diferentes, desde os da primeira geração da *land art*, do *earthworks*, até aos das gerações seguintes, da *art in nature*, ou *environmental art*, que têm uma “consciência ecológica”, política e ética, trabalhando, por isso, com materiais e elementos naturais, harmonizando e equilibrando o ser humano com o universo.

Centramo-nos apenas no estudo dos artistas mais carismáticos pela sua multifacetada obra artística: dos que se encontram entre o “*performer*” e o “escultor do cosmos”, entre o poeta e o artista plástico, entre o autotransformador e aquele que está consciente do coletivo, dos que descobrem e entendem a linguagem cósmica do universo e o enraizamento do conhecimento erudito cultural e social, o que lhes atribui a designação de “*cosmic transformers*”, dado conjugarem o conhecimento pragmático científico e o carácter antropológico¹⁶⁵⁰. Os “artistas do cosmos” intentam criar o

¹⁶⁴⁷ CAPRA, Fritjof, op. cit., pp. 280-281. Poderemos afirmar que a sua nova visão cósmica possui uma influência da cultura oriental.

¹⁶⁴⁸ RONTE, Dieter – *Art and Culture of the Environment: A concrete working perspective*, p. 26: “O artista está empenhado num diálogo espiritual, intelectual e estético a favor tanto da natureza como da arte: estas são parceiros que a imaginação e a criatividade do artista permitem interagir. Neste relacionamento há uma grande tolerância. Os artistas não sentem que não estão a ser violados ou submergidos pela natureza, nem pretendem comportarem-se do mesmo modo em relação à natureza.”

¹⁶⁴⁹ Cf. Parte I, Cap.: “A “estética ecológica e cosmológica” contemporânea”.

¹⁶⁵⁰ Podemos afirmar que o lugar passa a ter um olhar antropológico, quando o artista equaciona o ambiente entre a cultura e a história do ser humano, entre a natureza e a arte.

equilíbrio e a harmonia através da ação artística, como se fossem “líderes” e “visionários”.

Verificamos que um dos primeiros artistas da *land art*, o norte-americano Robert Smithson, refletiu ainda na sua obra uma visão trágica e catastrófica do universo e do ser humano, por manifestar a constante destruição irreversível do ecossistema natural, possuindo, no entanto, o entendimento conceptual da cosmologia nativa, através das leituras de Lévi-Strauss, do qual adquiriu a noção “antropológica do lugar”, que faz convergir eruditamente o passado e o presente histórico e cultural da sociedade ocidental e da cultura nativa norte-americana.

Os artistas que de seguida se apresentam têm uma conceção erudita da estrutura sociocsmológica da cultura nativa semelhante, inter-relacionando-a com o conhecimento intelectual da cultura europeia: Richard Long, artista da *land art* britânica, Giuseppe Penone, da *arte povera* italiana, e, posteriormente, da *art in nature*, e, por fim, Andy Golsworthy, da *art in nature* britânica, são artistas que revelam a herança ocidental, desde a celta à mediterrânica, até à ciência e à cultura.

4.1. Robert Smithson e a entropia apocalíptica

A visão trágica e catastrófica cosmológica, resultado do trauma do pós-Segunda Grande Guerra, bem como também da destruição do planeta pelo ser humano e pelos cataclismos naturais, levou os artistas dos anos sessenta a refletir uma visão pessimista e apocalíptica perante o mundo e a natureza, tal como afirma Robert Smithson em relação à cultura “primitiva”, numa entrevista de Paul Toner¹⁶⁵¹:

*Primitive people had different intentions, a different kind of social thing: they are not out of technology, they are out of a different kind of world view. If you climb the pyramids of Mexico, what went on there was sacrifice, and terror.*¹⁶⁵²

Robert Smithson¹⁶⁵³, que viveu numa região de tornados, considera, tal como Beuys, que o desejo do desastre e o desejo do espetáculo fazem parte de uma necessidade intrínseca humana. A catástrofe está para além da dimensão da natureza: é o próprio reflexo do seu produto artístico. A mudança imparável e a ameaça de entropia passam pelas conceções criadas pelo artista na sua obra – o *site* e o *nonsite*, que são determinados pela instabilidade, não sendo, nem um nem outro, fonte segura de valor fixo, nem se esclarecem um ao outro.

*Each landscape, whether calm and peaceful or not, hides the substrata of a disaster. Deeper down than the ruins of concentration camps, there are terrifying worlds, worlds even more lacking in sense. The geological hells still remain to be discovered. If the history of art is a nightmare, what then is natural history?*¹⁶⁵⁴

Robert Smithson foi um prolífico escritor, para além de escultor. Foi através dos seus ensaios que obteve uma larga audiência para as suas atividades vanguardistas sobre a paisagem. Apresentou, pelo menos, três proposições, referindo-se ao significado da recente arte da terra: primeiro, determinou o trabalho como um desafio às esculturas formalistas, especialmente, reagindo ao formalismo de Greenberg; segundo, afirmou que

¹⁶⁵¹ TONER, Paul; SMITHSON, R. (eds.) – “Interview with Robert Smithson (1970)”, in FLAM, Jack – *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley e Los Angeles, California: University of California Press, 1996, pp. 234-241.

¹⁶⁵² Ibidem, p. 241: “Os Povos primitivos tinham intenções diferentes, um tipo diferente de pensamento social: eles não estão fora da tecnologia, estão fora devido a um tipo diferente de visão do mundo. Se tu escalares as pirâmides do México, o que se passou ali foi sacrifício, e terror [Tradução da autora da tese]

¹⁶⁵³ SMITHSON, Robert (1938, Rutherford - 1973, Amarillo), artista norte-americano, escultor e escritor.

¹⁶⁵⁴ FAGONE, Vittorio, op. cit., p. 18: “Cada paisagem quão calma e pacífica esconde o substrato do desastre. Pior do que as ruínas dos campos de concentração, há mundos terríveis, mundos mais ilógicos. Os infernos geológicos ainda estão para ser descobertos. Se a história da arte é um pesadelo, então o que é a história natural?” [Tradução de Maria Consiglieri]

os *earthworks* revelam, em certa medida, uma continuidade das noções convencionais de paisagem e natureza, contendo uma herança romântica: “*The desert is less “nature” than concept, a place that swallows up boundaries*”¹⁶⁵⁵; terceiro, que os artistas estão relacionados com o “lugar” ou “sítio”, o que remete, não só para localizações específicas, como também para uma relação conceptual entre observadores e limites, interior e exterior, central e periférica.

Portanto, Smithson, como poderemos verificar em Jack Flam¹⁶⁵⁶, segue a visão apocalíptica dos românticos, sobretudo, a de Burke¹⁶⁵⁷, embora tenha cortado radicalmente com a sua conceção paisagista, por considerá-la “*picturesque*”¹⁶⁵⁸, académica e mesmo formalista, bem como por não responder à dialética da natureza, constatando que a noção de Burke, apesar de considerar que o belo e o sublime se encontram no mundo real, é fruto de um ideal hegeliano, afirmando: *Hegelian dialectics exist only for a mind*¹⁶⁵⁹. Smithson, aliás, argumenta que não se pode perceber a natureza apenas através de uma das visões, mas tanto a partir da experiência interior mental, quanto também da exterior. Para que seja possível a dialética da paisagem, o artista não se pode restringir a uma percepção da coisa-em-si, pois necessita de contemplar também o processo que resulta da relação existencial no espaço físico natural. Logo, refuta a possibilidade da espiritualidade de Thoreau¹⁶⁶⁰ e dos restantes autores do “*modernist formalism*” que se inserem nesta linha completiva da natureza que ele desconsidera, como Kant¹⁶⁶¹, Hegel e Fichte. De facto, o artista determina a natureza como uma dialética, que é indiferente a qualquer ideal formal. Ela é um estado indeterminado e em constante transformação. Existe, portanto, por parte do artista, uma procura contínua de uma matéria que se desmorona num lago ou que se reflete na forma de uma espiral, ou num caminho aleatório que é determinado pela incerteza, ultrapassando os limites, o que faz parte da sua dialética entrópica.

Por outras palavras, Smithson considerava que se deveria “desenhar” em conformidade com a natureza, revelando as melhores características do sítio – *uma*

¹⁶⁵⁵ SMITHSON, Robert – “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, in *Artforum* p. 89: “O deserto é menos “natureza” do que conceito, um lugar que devora os limites.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶⁵⁶ FLAM, Jack, SMITHSON, Robert, op cit.

¹⁶⁵⁷ Burke é mencionado atrás (cf. Parte I, Cap. 3.1.1).

¹⁶⁵⁸ SMITHSON – “Frederick Law Olmsted and the dialectical Landscape”, 1973, in FLAM, Jack, SMITHSON, Robert (ed.) – *Robert Smithson, The Collected Writings*, p. 159.

¹⁶⁵⁹ Ibidem, p. 170: “A Dialética hegeliana existe apenas para a mente.” [Tradução da autora da tese]

¹⁶⁶⁰ Cf. Parte I, Cap. 3.2.4.

¹⁶⁶¹ Cf. Parte I, Cap. 3.1.2.

*sensação do lugar*¹⁶⁶² –, de modo a intensificar a obra criada. Para tal, utilizava nos seus trabalhos mapas para marcar os locais escolhidos: primeiro encontra o lugar e desenha os mapas que não são pré-concebidos, mas sim descobertos; depois investiga o material antes de começar a fazer um plano do material que cobre o lugar. O mapa, que é delineado por Stephen Bann¹⁶⁶³, já mencionado atrás, é definido por um sistema mental de linhas e pontos convergentes, formando uma rede e constituindo uma orientação das coordenadas, fundindo, em simultâneo, a tradição geográfica do “lugar”¹⁶⁶⁴ indígena da cultura norte-americana. É nesta designação abstrata de mapa que Smithson se baseia para fazer, em termos da sua própria experiência, o *non-site*, que é constituído por matéria extraída do *site*, sendo este essencialmente uma área expandida que é contraída no *non-site*, ou seja, os limites só se fecham no mapa.



1665

Spiral Jetty (cf. Imagem, nota 1665) é o exemplo mais citado e analisado na história de arte, por exemplo, em John Beardsley¹⁶⁶⁶, por a considerar uma das obras mais carismáticas do artista e da *land art* americana, espelhando a correspondência entre a dialética do *site* e do *nonsite*. Em 1968, Smithson fez uma viagem a Salt Lake, ao Oeste, com Heizer¹⁶⁶⁷, que, mais tarde, descreveu da seguinte forma: *which resembled an*

¹⁶⁶² Expressão de John Beardsley, in BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, p. 20.

¹⁶⁶³ BANN, Stephen – “The Map as Index of Real: Land Art and the Authentication of Travel (1994)”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, pp. 243-245. Também desenvolvido em Long. Ver mais adiante. O artigo é de 1994, o livro, *Land and Environmental Art*, é mais recente.

¹⁶⁶⁴ Cf. Parte I, Cap. 5, quando considera o lugar-natural a “casa”.

¹⁶⁶⁵ Robert Smithson – *Spiral Jetty*, in *Spiral Jetty*
http://2.bp.blogspot.com/_EZaeP-5pWP0/SwT_a7640TI/AAAAAAAAAJF4/NBIjo6QNNoc/s1600/jetty108-731523.jpg&imgrefurl=http://bustill.blogspot.com/2009_11_01_archive.html&usq=6_AntQlxHH07geOSo8yIHnc7nTY=&h=806&w=1200&sz=273&hl=pt-pt&start=4&sig2=YlkUwRtKDMw8hg7CtBEUp&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=QaCp8r4OkC7HcM:&tbnh=101&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Drobert%2Bsmithson%2Bspiral%2Bjetty%2Bearthwork%2Bdocumentation%2Bband%2Bfilm%2B1970%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgml%26tbs%3Disch:1&ei=m_DsTPO6EMaEOuvdpL4B

¹⁶⁶⁶ BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in Landscape*.

¹⁶⁶⁷ Michael Heizer (1944, Berkeley, Califórnia) era seu amigo e artista da *land art* americana. Vive e trabalha entre Nova Iorque e Nevada. Começou a sua atividade nos anos 1960, como escultor, pintor e gravador.

*impassive faint violet sheet held captive in a stoney matrix, upon which the sun poured down its crushing light*¹⁶⁶⁸, referindo-se também à parte do lago como um lugar que a indústria tinha deixado cheio de detritos. Esta sua paixão pela decomposição industrial tem sido uma constante na sua obra.

*The Spiral Jetty could be considered one layer within the spiraling crystal lattice, magnified trillions of times.*¹⁶⁶⁹

Smithson teve conhecimento de uma lenda em que o Great Salt Lake estava ligado ao oceano por um canal subterrâneo, o que ele próprio revelou no meio do lago como um enorme vórtice (ou redemoinho de água). A espiral não é só uma chave para o mundo macroscópico, como também para o microscópico, o cristal de sal que crescia nas extremidades do lago e, por sua vez, na terra da própria espiral, é também mitológico, remontando à cultura indígena norte-americana, através da viagem a Moab, Utah, registrando elementos arqueológicos, como, por exemplo, desenhos índios nas rochas. O artista estabelece um encontro com o passado histórico, cultural e cosmológico do “lugar”, sendo que a escolha dos índios para o local era determinada pelas suas necessidades físicas de caçar e de pescar, como é referenciado pelo próprio, circunscrevendo o local num sistema de linhas convergentes que determinavam o mapa visual¹⁶⁷⁰.



¹⁶⁶⁸ BEARDSLEY, John, op. cit., p. 20: “que se assemelhava a uma fria e ténue chapa violeta, cativa numa matrix de pedra, sobre a qual o sol dardejava os seus raios”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶⁶⁹ Ibidem, p. 22: “A Spiral Jetty pode ser considerada uma camada em espiral num reticulado de cristal, aumentada triliões de vezes”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶⁷⁰ FLAM, Jack, op. cit.

¹⁶⁷¹ Robert Smithson – *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, 1969, in

Deste modo, fazendo convergir os conhecimentos antropológicos com a história cultural e social indígena norte-americana, Smithson debruçou-se sobre os livros de Lévi-Strauss, nomeadamente, *O Pensamento Selvagem*¹⁶⁷², citado em alguns dos seus artigos, por exemplo, o referente à obra “*Incidents of Mirror – Travel in Yucatan*”¹⁶⁷³, de 1969 (cf. Imagem, nota 1671). Esta obra é uma das mais carismáticas de Smithson, por reunir a tradição indígena norte-americana e o conhecimento conceptual ocidental. É constituída por nove “*mirrors displacement*”, isto é, nove sítios/ “*sites*”, remetendo cada um deles para um mapa cultural indígena, ou para o mundo cultural dos Maias e Astecas. O espelho é utilizado nos nove “*sites*”, refletindo o céu, ou não, em cima do chão ou enterrados, criando uma repetição constante, com doze espelhos instalados em cada sítio, dando a ilusão de extensão infinita, tal como observado por William Malpas¹⁶⁷⁴. O espelho é uma alusão ao percurso conhecido por “*smoking-mirror*”, como o próprio artista afirma¹⁶⁷⁵:

*In the rear-view mirror appeared Tezcatlipoca – demiurge of the “smoking-mirror”. “All those guide books are of no use”- said Tezcatlipoca. “You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the tickets, but that is the only way to make art.”*¹⁶⁷⁶

Verificamos na obra *Incidents of Mirror – Travel in Yucatan* que cada parte da obra nos remete para a história e cultura do local. Por exemplo, o “primeiro espelho” situa-se entre Uman e Muna, utiliza a cinza, pelo facto de simbolizar um modo de limpeza através da queima da terra e por ser chamada pelos nativos “*milpa*”, num solo encarnado. Os doze espelhos estão colocados e suportados pelas cinzas, meio tapados, expostos irregularmente e refletindo o céu, três dos quais submersos. O segundo situa-se perto de Uxmal, que também utiliza doze espelhos ritmados; o terceiro “lugar” fica

http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/California/Los%2520Angeles/Getty%2520Museum/Obsidian%2520Mirror/SmithsonYucatan.jpg&imgrefurl=http://arttattler.com/losangelesgetty.html&usq=__bd9Q3oPy7BrMUdoHjSkUncimCkY=&h=522&w=500&sz=126&hl=ptpt&start=2&sig2=bU9Ek6gp0vGZf9UXGUgDxg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=gtXRN-O2zzZYM:&tbnh=131&tbnw=125&prev=/images%3Fq%3Drobert%2Bsmithson%2Bmirror%2Btravel%2Bin%2Byucatan%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=MvHsTPTvGoLsOY25qL8B

¹⁶⁷² LÉVI-STRAUSS, Claude – *La Pensée Sauvage*. Paris: Pocket, Librairie Plon, 1962. (Agora)

¹⁶⁷³ SMITHSON, Robert – “Incidents of Mirror – Travel in Yucatan”, in FLAM, Jack, op. cit., pp. 119-133.

¹⁶⁷⁴ MALPAS, William, op. cit., p. 157.

¹⁶⁷⁵ SMITHSON, Robert, op. cit., p. 120.

¹⁶⁷⁶ Ibidem, p. 120: “no espelho retrovisor aparecia Tezcatlipoca – demiurgo do “smoking mirror”. “Nenhum roteiro serve”, diz Tezcatlipoca. “Tem de viajar ao acaso, como os pioneiros maias; pode perder-se, mas é a única maneira de fazer arte.” [Tradução de Maria Consiglieri]

perto de Bolonchen de Rejon, zona de borboletas, repetindo a colocação dos doze espelhos, criando uma dimensão espacial e temporal. O quarto situa-se no sul de Campeche, na praia do Golfo do México, abolindo os reflexos e as tonalidades. No quinto, em Palenque, designado pelos nativos de *Capital of the People of the Snakes* ou *City of Snakes*, onde as cores são puras e inocentes, na mistura de luz e sombra, criando espectros verdes, mas também misturas de amarelo, verde, azul, índigo e violeta, o que designa de “*color-phatos*”¹⁶⁷⁷. O sexto está nas ruínas entre Bonampak e Agua Azul. Perto do templo de Yaxchilan, encontra-se o sétimo. O oitavo está na Island of Blue Waters e o nono perto de Villahermosa, uma instalação de espelhos que designa de “*enantiomorphic*”¹⁶⁷⁸ por apresentar a percepção totémica.

Smithson propunha incorporar os seus trabalhos na terra, no solo, não como um substituto, mas como uma adição, a fim de chamar à atenção para os protestos sobre o ambiente, desempenhando o papel de intermediário entre o ecologista e o industrial, entre o passado e o presente, entre o ocidente e o nativo. Os seus projetos e trabalhos ficam como memorandos da devastação industrial e como defesa ecológica, também por recuperarem o mapa cultural indígena. Exaltando, de certo modo, o que já tinha sido defendido por Aldo Leopold¹⁶⁷⁹, na sua visão “*ethic land*”, o artista norte-americano, pelo seu carácter antropológico do “lugar-natural”, apela a uma consciência ecológica, cortando a formalidade da literatura e dos românticos. Resgatou a cultura indígena por a sua relação e amor para com a natureza se situarem, de algum modo, na dialética de *site* e *non-site* do artista, num movimento constante que exalta o “*entre*”. Robert Smithson, ao estabelecer a dialética *site* e *non-site*, revela interesse, não pelos opostos, mas pela ação do fluxo ou pelo movimento “*between*”/“*entre*” os dois. Por outro lado, a sua visão apocalíptica fica pautada pela consideração de um abismo vertiginoso de uma era marcada pelo pós Grande Guerra e pela guerra do Vietnam. Os seus conterrâneos James Turrell, Michael Heizer, Walter De Maria e Nancy Holt estabelecem semelhante relação apocalíptica entrópica com o local natural, *in situ*, quer pela sua monumentalidade ambiental, ética e estética da obra, quer pela dialética de “*between*”, pelo movimento do “*entre*”. Por outras palavras, trata-se da transitividade da dialética dos opostos: *site* versus *no-site*, *subtraction* versus *addition*, *reflection* versus *mirror*, *edge* versus *center*, *some place* (físico) versus *no place* (abstrato), entre outros.

¹⁶⁷⁷ Ibidem, p. 125.

¹⁶⁷⁸ Ibidem, p. 131,

¹⁶⁷⁹ Cf. Parte I, Cap. 3.2.1.

4.2 *Walking*: A caminhada em Long

Na Grã-Bretanha, a visão cosmológica não tem um caráter tão monumental como nos artistas norte-americanos, mas aparece mais pela ação do viajar e pelo seu ritual de “caminhar” ou “*walking*” na natureza, como é apresentado nas obras de Richard Long¹⁶⁸⁰, mas de um modo muito diferente do de Hamish Fulton. A obra artística é caracterizada pelas suas formas geométricas – circulares, quadrangulares ou reduzidas a linhas –, que evocam arquétipos ancestrais célticos e que são envolvidas física e intelectualmente pelos espaços naturais carregados de energia. Reportam-nos para o pensamento romântico, especialmente para os poetas que veneravam a paisagem através das suas deambulações pelos campos, tal como observa John Beardsley¹⁶⁸¹, e recuperaram o mundo celta perdido, o que poderemos verificar através do poema de William Wordsworth:

*Dear fellow-Traveller! Here we are once more.
The Cock that crows, the Smoke that curls, that sound
Of Bells, those Boys that in yon meadow-ground
In white-sleev'd shirts are playing by the score,
And even this little River's gentle roar,
All, all are English. Oft have I look'd round
With joy in Kent's green vales; but never found
Myself so satisfied in heart before.
Europe is yet in Bounds; but let that pass,
Thought for another moment. Thou art free
My Country! And 'tis joy enough and pride
For one hour's perfect bliss, to tread the grass
Of England once again, and hear and see,
With such a dear Companion at my side.*¹⁶⁸²

Long afirmava que a sua intenção ia para além das “representações poéticas” românticas e que pretendia criar uma nova linguagem artística e uma nova visão da natureza. Richard Long realiza a sua obra artística no meio da paisagem, que é constituída pelos materiais naturais locais, construindo formas geométricas, tais como círculos de pedras, de que é exemplo a obra *Connemara Sculpture*, criada na Irlanda, em 1971, ou de madeira, de que é exemplo *Circle in Africa*, na Montanha Mulange,

¹⁶⁸⁰ LONG, Richard (1942, Bristol), artista inglês, escultor, fotógrafo e conceptual.

¹⁶⁸¹ BEARDSLEY, John, op. cit., p. 41.

¹⁶⁸² WORDSWORTH, William – *Selected Poems*, p. 150. (Optámos pela não tradução para não desvirtuar a *poiesis* original.)

Malawi, em 1978, o mesmo acontecendo em muitas outras regiões, como Portugal e Alasca, e outras na América, Ásia e África, tal como verifica William Malpas¹⁶⁸³.



1684

As suas ações na paisagem fazem parte da própria natureza, tal como afirmou: *My work is real not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions.*¹⁶⁸⁵

A caminhada é a liberdade, a aquisição do conhecimento das “coisas” naturais e de si próprio, o espaço da imaginação que nos faz lembrar as *rêveries* de Rousseau, o qual, caminhando também pelos campos, abria trilhos com as suas pegadas, marcando, assim, a presença humana no mundo selvagem. A caminhada, enquanto obra de arte, é invisível; apesar de deixar registos e marcas, não é reconhecível, tal podemos observar na obra *Circle in Africa*, na Montanha Mulange, no Malawi, em 1978 (cf. Imagem, nota 1684).

Em 1980, citou bem a importância da sua ação na natureza:

*I like simple, practical, emotional,
quiet, vigorous art.
I like the simplicity of walking,
the simplicity of stones.
I like common materials whatever is to hand,
but specially stones. I like the idea the stones
are what the world is made of.*

...
*A walk expresses space and freedom
And the knowledge of it can live*

¹⁶⁸³ MALPAS, William, op. cit.

¹⁶⁸⁴ Richard Long – *Circle in Africa*, na Montanha Mulange, no Malawi, em 1978, in http://www.vanabbe.nl/press/pers_img/long-PI36.jpg.

¹⁶⁸⁵ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian, op. cit., p. 35: “O meu trabalho é real e não ilusório ou conceptual. É acerca de verdadeiras pedras, tempo verdadeiro, ações verdadeiras.” [Tradução de Maria Consiglieri]

*In the imagination of every one, and that
Is another space too.*

*A walk is just one more layer, a mark, laid
Upon the thousands of other layers of human
And geographic history on the surface of the
Land. Maps help to show this.*

*A walk traces the surface of the land,
It follows an idea, it follows the day
And the night.*

*A road is the site of many journeys.
The place of a walk is there before the
Walk and after it.*

*A pile of stones or walk, both
Have equal physical reality, though
The walk is invisible. Some of my
Stone works can be seen, but not
Recognise as art.*

*The creation in my art is not in the common
Forms – circles, lines – I use, but the
Places I choose to put them in.*

*Mountains and galleries are both
In their own ways extreme, neutral, uncluttered;
Good places to work.
A good work has the right thing in the right*

Place at the right time. A crossing place. (...)¹⁶⁸⁶

A caminhada percorrida durante vários quilómetros por montanhas, vales, florestas e desertos, enquanto obra de arte, é uma marca humana efémera. Através dela, o artista tem a consciência física e intelectual dessa ação e o prazer desse mesmo desafio, que, passando por vários estados e ritmos físicos consoante a dinâmica da energia natural, produz satisfação e relaxamento. Regista todo o processo plástico através das fotografias, mapas geográficos de sinalização, que traz para o espaço da galeria. O mapa é a sinalização geográfica do local, como já tinha afirmado atrás em relação a Smithson¹⁶⁸⁷, que escolhe como sítio eleito para a ação da caminhada e da sua intervenção plástica. Também Long utiliza o mapa como obra plástica de sinalização dos sítios por onde caminhou e do local onde a obra fica. Stephen Bann, no seu artigo

¹⁶⁸⁶ LONG, Richard, “Five, six, pick up sticks/ Seven, eight, lay them straight” (1980), in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*. (Sem tradução para não desvirtuar a *poiesis*)

¹⁶⁸⁷ Cf. capítulo anterior.

“The Map as Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel,¹⁶⁸⁸ já mencionado anteriormente, constatou a importância do mapa na *land art*, pelos seus múltiplos significados que podem mudar ao longo dos tempos. As figuras geométricas tornam-se ícones do passado, em que o mapa é usado para produzir e simultaneamente autenticar a jornada. Bann considera que a arte de Long pode ser vista de cima, de um modo panorâmico, pelas suas obras marcarem a sua presença através das formas geométricas, em trilhos ou com matérias recolhidas no local (cf. Imagem, nota 1689).



Há que salientar que o “espírito xamânico” presenciado na sua obra, como argumenta Tucker, através das suas formas geométricas e da sua relação com o cosmos, ou mesmo, pela sua consciência ética da Terra e da Humanidade, advém também da sua visão antropológica cultural, isto é: *I think circles have belonged in a way or other to all peoples at all times (remark Long). They are universal and timeless, like the image of human hand.*¹⁶⁹⁰

Tarahumara Circle, México, de 1987, é uma das obras que refletem esse paradigma antropológico, não só por nos transportarem para a cultura tradicional tarahumara, como por nos lembrarem o marco revolucionário ocidental, o pensamento de Artaud¹⁶⁹¹, que estabeleceu um novo elo entre a cultura do ritual do “peiole” e a ocidental, criando o “novo” teatro modernista. De facto, Long não nos transpõe para esse plano dimensional, antes capta a “terra” mexicana, o lugar selvagem e a sua cultura

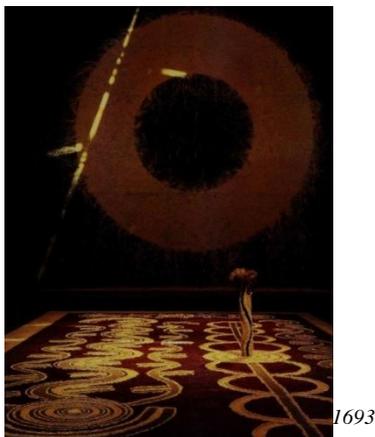
¹⁶⁸⁸ BANN, Stephen, op. cit., pp. 243- 245.

¹⁶⁸⁹ Richard Long – “Connemara Sculpture”, Ireland, 1971, in GOODING; FURLONG, op. cit., p. 129.

¹⁶⁹⁰ MALPAS, *Land Art in the U.S.A.*, p. 258: “Penso que círculos, duma maneira ou doutra, pertenceram a todos os povos em todos os tempos (nota Long). São universais e eternos, como a imagem da mão humana.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁶⁹¹ Cf. Parte I, Cap. 4.2.

e traça o elo transversalmente, a que chama de “*natural*” e “*organic*” numa manifestação sofisticada de “*high culture*”¹⁶⁹², como designa William Malpas.



Long sugere, mais tarde, ser também ele próprio um “xamã”, quando participa na exposição *Les Magiciens de la Terre*, (cf. Imagem, nota 1693) no Centro Pompidou, em 1989¹⁶⁹⁴. O artista apresenta um círculo monumental de lama, *Red Earth Circle*, na parede, com uma pintura de areia ao seu lado, no chão, feita coletivamente pelos dois artistas aborígenes “tradicionalistas” australianos, da comunidade Yuendumu, Michael Jagamarra Nelson (1949), que anteriormente apresentou *Five Dreamings* (1986), e Clifford Possum Tjapaltjarri (1932), que fez *Possum Dream* (1985), tal como demonstrado por Michael Archer, no seu livro *Art Since 1960*¹⁶⁹⁵. Archer constata que Richard Long questiona a presença do “lugar”¹⁶⁹⁶, isto é, o modo como é apresentada a “visita”¹⁶⁹⁷ através de “*walking*” a “outros mundos” culturalmente diferentes, que poderemos transpor para uma linguagem conceptual cosmológica.

Richard Long e os dois aborígenes reestabelecem no mesmo espaço a dimensão cosmológica xamânica e proporcionam ao espectador um “sonho acordado” do povo Yuendumu, que, nas suas pinturas, entre formas redondas e circulares, transforma a paisagem, o lugar, o mapa em sonhos e em poder espiritual, o que Jagamarra afirma ser importante na reposição do elo para o seu próprio povo, que vive na cultura ocidental:

¹⁶⁹² MALPAS, op. cit. p. 258.

¹⁶⁹³ LONG, Richard - *Red Earth Circle*, 1989 (parede), pintura do povo Yuendumu (chão), in ARCHER, Michael – *Art Since 1960*, New Edition. London: Thames & Hudson, 2002, p. 198. (World of Art).

¹⁶⁹⁴ FREELAND, Cynthia – *But is it art?* Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 72-76.

¹⁶⁹⁵ ARCHER, Michael – *Art Since 1960*. New Edition. London: Thames & Hudson., 2002. (World of Art)

¹⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 199.

¹⁶⁹⁷ *Idem*.

'They've lost all their culture, they just follow the European way'¹⁶⁹⁸. Por isso, tal como declara Micheal Archer, não é uma obra que apresenta uma leitura de “curiosidade” etnológica, mas uma consciência conceptual do universo xamânico e da cultura nativa. Efetivamente, quando a confrontamos com as leituras sobre as “pinturas” tradicionais dos aborígenes australianos, que podemos verificar através de um outro exemplo, o catálogo *Mythscales, Aboriginal Art of the Desert*¹⁶⁹⁹, Judith Ryan descreve as “pinturas de areia” dos aborígenes como representações de narrações complexas, em mosaico, com formas ícones ou hieroglíficas¹⁷⁰⁰.



As outras obras mais recentes seguem esta linha antropológica, através da subtileza do gesto físico do corpo do xamã – mãos, pés, ou então botas, em formas geométricas circulares que são deixadas como presença humana numa espécie de ritual cerimonial, bem como ainda através dos registos e das marcas realizadas em passeios e caminhadas no rio Avon. Ao desenhar e pintar, Long cria uma ação com os elementos naturais por onde passou – a lama: os “*mud works*” (trabalhos de lama) e, simultaneamente, sugere o gesto do corpo em grandes dimensões, de uma monumentalidade espacial, no mural, como, por exemplo, em *Fast Hand Circle*, na Angeles Gallery, em Los Angeles, em 1990, e *River Avon Mud Arc*, no Museu Guggenheim, em Bilbao, Espanha, de 2000 (cf. Imagem, nota 1701).

Long passa a ser mais do que um artista, encarnando o papel de um “líder” ou de um “visionário”, por ser também um investigador, ou um cientista, buscando descobrir

¹⁶⁹⁸ Ibidem, p. 200: “Perderam toda a sua cultura, eles apenas seguem a maneira europeia!” [Tradução da autora da tese]

¹⁶⁹⁹ RYAN, Judith – *Mythscales, Aboriginal Art of Desert*, From the National Gallery of Victoria. Australia, Victoria: National Heart Foundation of Australia, Cicely & Colin Rigg Bequest, 1989.

¹⁷⁰⁰ Ibidem, p. 71.

¹⁷⁰¹ Richard Long – *River Avon Mud Arc*, Guggenheim Museum, Bilbao, Espanha, 2000, in <http://www.richardlong.org/exhibitions/92.html>.

o conhecimento da natureza e do cosmos, abrindo novos processos de ação e de experimentação.

4.3 O toque e o sopro de Penone



Uma outra manifestação da obra plástica contemporânea dá-se através da *arte povera*¹⁷⁰³ que se formaliza pela relação do ser humano com a natureza numa recuperação do termo de “teatro pobre” de Grotowski¹⁷⁰⁴ pelas artes plásticas, tal como se verifica em Carolyn Christov-Bakargiev¹⁷⁰⁵, que recorre a materiais pobres, como animais, plantas, palha, lâmpadas, vidro e ferro, pretendendo criar características teatrais e cinematográficas, que se conjugavam com a tradição escultórica clássica italiana. As obras de arte reintroduziram as origens do teatro, através dos rituais e da representação coletiva, trazendo para a escultura os materiais pobres como referência ao anticonsumismo e à anti-industrialização, que se verificavam principalmente no norte de Itália. Notamos também que a noção orgânica de “corpo” de Artaud e a dinâmica do *Living Theatre* tiveram forte relevância para a construção de um novo “alfabeto” corporal e material, como descreve Tommaso Trini, no seu texto *A new Alphabet for*

¹⁷⁰² Giuseppe Penone – *Breathe Leaves*, in <http://artbreath.wordpress.com/page/2/>.

¹⁷⁰³ Os artistas da *arte povera* são representados pelas obras de Kounellis, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Calzolari, Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Prini, Zorio e Giuseppe Penone.

¹⁷⁰⁴ Cf. Parte I, Cap. 4.3.

¹⁷⁰⁵ CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999.(Themes and Movements), p. 25.

*Body and Matter*¹⁷⁰⁶, de 1969, em que o teatro recupera uma nova “promessa” de “alfabeto corporal” com a qual as artes plásticas se identificam por fazer convergir no pós-modernismo uma referência antropológica do ser humano e da natureza.

Na *arte povera*, o artista mais carismático que se preocupa com este “papel” de “líder” na natureza cosmológica e que pretende restituir à comunidade o seu equilíbrio em ações políticas e sociais é Giuseppe Penone¹⁷⁰⁷. A relevância da sua obra está precisamente na relação do ser humano com a natureza, que focaliza o “toque”, através de ações ecológicas e antropológicas, tal como afirmou Germano Celant¹⁷⁰⁸: *European artists such as Giuseppe Penone and Richard Long use the same natural code, but adopt a variation based on human scale and workmanship.*¹⁷⁰⁹

A continuação deste pensamento por Celant¹⁷¹⁰ reflete o paradigma ideológico em que o artista visualiza e descobre a história arcaica para dar lugar a uma nova dimensão arqueológica. Recuperando o pensamento “primitivo”¹⁷¹¹ do Paleolítico estabelece uma nova relação da dimensão arqueológica com a sua tradição cultural, a romana. Penone participa nessa nova conceção “corporal” e orgânica, a qual tenta instituir procurando, primeiramente, nas suas origens a experiência do mundo como um estado de metamorfose e de simbiose. Aliás, Celant determina posteriormente a experiência com a totalidade da natureza, que se revelou na sua obra como uma «fusion corporali»¹⁷¹², a qual podemos observar na obra *Breathe Leaves* (cf. Imagem, nota 1702, a imagem que se encontra no início deste subcapítulo).

Participou, pela primeira vez, numa exposição coletiva em 1968 e numa individual em 1969, sendo um dos poucos artistas da *arte povera* a expor fora das galerias, no exterior ou na paisagem, tal como os artistas da *land art*. Todavia, estabeleceu desde cedo uma relação estética com o lugar-natural, de uma forma ímpar,

¹⁷⁰⁶ TRINI, Tommaso – “A new Alphabet for Body and Matter”, in CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999, pp. 200-201. (Themes and Movements).

¹⁷⁰⁷ PENONE, Giuseppe (1947, Garessio, Cuneo), escultor italiano, artista da *arte povera* e da *art in nature*. Desenvolve a experiência e o conhecimento empírico nas Artes Plásticas através do “toque”.

¹⁷⁰⁸ CELANT, Germano – “Giuseppe Penone”. Essen: Folkwang Museum, 1978, in CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999, pp. 267-268. (Themes and Movements).

¹⁷⁰⁹ Ibidem, p. 267: “Os artistas europeus tais como Giuseppe Penone e Richard Long usam o mesmo código natural, mas adotam uma variação baseada na escala humana e ‘estilo’.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷¹⁰ Ibidem, p. 248.

¹⁷¹¹ Expressão de Germano Celant, in idem.

¹⁷¹² CELANT, Germano – “La pelle corticia”, in GIANELLI, Ida (cura) – *Valenza «organiche» e quelle vegetali*. Toino, Londra, Venezia, New York: Campagna di San Paolo, 2007, p. 115.

muito semelhante às ações de *Difesa Della Natura* de Joseph Beuys, quando este esteve na Itália¹⁷¹³.

Em 1968, numa das suas primeiras obras, *Alpi marittime: ho intrecciato tre alberi*, Penone trabalhou na floresta, de modo a intervir no desenvolvimento do crescimento dos arbustos. Colocou num pequeno arbusto uma escultura de bronze da sua mão em tamanho real, como se estivesse a agarrar o tronco durante todo o tempo do seu crescimento. A partir desta experiência, observa a importância da relação entre o seu corpo e o processo do mundo natural através do crescimento das plantas e árvores, focando no ser humano o toque na forma e no moldar. O arbusto teria um crescimento completamente diferente se não tivesse a mão de bronze a tocar-lhe: o toque do artista provocou a deformação da natureza. *Continuera a crescere tranne che in quel punto*, de 1968, é outro exemplo desse “toque” humano perante a natureza:

*The tree, once it has lost or consumed every trace of emotional, formal and cultural significance, appears as a vital, expanding element, proliferating and growing continuously. To its energy, another energy is attached – mine. Its reaction is the work.*¹⁷¹⁴

Ao colocar a mão artificial, Penone fez com que a árvore deixasse de crescer de modo natural, tendo-se moldado a partir do contacto existente com a mão artificial, transformando-se em dois elementos com o mesmo valor de ação. O duro, a mão de bronze, e o mole, a árvore, são a forma de arte que cria uma linguagem – *sculpture, as form of art, is a language. And don't have a language if you don't have the contrast. And in sculpture, the contrast is between soft and hard*¹⁷¹⁵ –, que é considerada uma metamorfose de carácter transitório¹⁷¹⁶.

Em 1970, Penone fez uma série de ações na natureza, em Munique, que intitulou de *Albero*. Recorrendo a um toro de madeira industrial, procurou nele as formas e os anéis de crescimento subjacentes na árvore e retorna à sua forma original, removendo no toro a madeira até encontrar os anéis que determinavam a idade da árvore, que correspondiam à idade que ele tinha na altura – quase quarenta anos.

¹⁷¹³ Cf. Parte III, Cap. 2.5.

¹⁷¹⁴ Giuseppe Penone, in GOODING, Mel; FURLONG, William, op. cit., p. 151. “A árvore, quando perdeu ou consumiu qualquer traço de significado emocional, formal ou cultural, apareceu como um elemento vital expandido, proliferando e crescendo continuamente. À sua energia está ligada outra energia – a minha. A sua reação é a obra.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷¹⁵ Ibidem, p.150: “A escultura, como forma de arte, é uma linguagem. E não há linguagem se não houver contraste. E, na escultura, o contraste está entre o mole e o duro.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷¹⁶ GARRAUD, Colette – *L'idée de nature dans l'art contemporain*.

Quando o artista completou os quarenta anos, realizou uma outra obra, *Alberi*, que representa também o marco da sua idade e da sua vida, como se de um rito de passagem se tratasse. *Alberi* era constituída por toros de várias árvores de tamanhos diferentes, com os seus respetivos anéis, que correspondiam aos momentos precisos de cada idade do artista, sendo exibidos todos juntos como se fossem uma floresta. Mais tarde, em 1980, em Amesterdão, no Museu Stedelijk, expôs apenas oito deles.



1717

Para além do “toque”, interessou-se pelo carácter etéreo do “sopro”, sendo *First Breath, Soffio*, de 1977, já um prenúncio dessa procura:

*This work is a reminder that every breath we exhale is an introduction of one body of air into another, and that, in a sense, our innermost being is identical to and cannot be separated from the world around us.*¹⁷¹⁸

A árvore é um dos símbolos mitológicos mais ricos, é a vida, é o cosmos vivo em perpétua regeneração, concedida pelos ciclos da evolução cósmica, é a representação do homem por Leonardo da Vinci. É a união entre a terra e o céu, através das raízes que mergulham na terra e dos ramos que se elevam para os céus. O sopro é tido como o princípio em quase todas as religiões. Por exemplo, no Génesis, da Bíblia, *o Espírito de Deus que paira sobre as águas*¹⁷¹⁹ é o sopro, e Deus molda o homem a partir do barro. Em certa medida, a tradição judaico-cristã ecoa na arte contemporânea. De facto, Colette Garraud¹⁷²⁰ argumenta que a tradição judaico-cristã está presente no seu trabalho, nos temas “*régénérescence*”, ou, por outras palavras,

¹⁷¹⁷ Giuseppe Penone — *Soffio* 5, in <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=11512&searchid=9852>.

¹⁷¹⁸ GOODING, Mel; FURLONG, William, op. cit., p. 148: “Este trabalho é uma lembrança de que cada respiração que nós exalamos é uma introdução de um corpo de ar dentro doutro e que, em certo sentido, o nosso ser interior é idêntico e não pode ser separado do mundo que nos rodeia.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷¹⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain — *Dicionário de Símbolos*, p. 621.

¹⁷²⁰ GARRAUD, Colette, op. cit., p. 168.

«ressurreição», que é delineada pela sua visão de Cristo, a partir da árvore, como representação do Monte das Oliveiras, sendo, assim, a metamorfose da árvore tida como um modelo cultural.

Todavia, observamos na obra *Soffio 5* (cf. Imagem, nota 1717), que o sopro de Penone é orgânico, quando se inspira e expira, o corpo entra noutro corpo de ar, porque se muda o espaço, incluindo uma forma dentro de outra. *Soffio*, de 1978, é uma instalação feita a partir de várias esculturas, todas com dimensões semelhantes, em terracota, por considerar este um bom material para representar a forma do sopro (segundo o próprio artista, o primeiro sarcófago foi feito em terracota). A expiração que é soprada, de um dos lados, tem a forma de uma espécie de pera, ou ânfora, fazendo-nos lembrar o ventre maternal, desenhando o grande sexo feminino, e, do outro lado, é moldada a impressão do seu corpo desde os pés até à boca – induzindo o sopro.

*Both motions – the currents of the air and the fluidity of the clay in its liquid state – are reiterated in the fragile, curling edges that reach out to engulf the body it sinks inward. The ephemeral presence of the breath fills a spatial field that is repeatedly circumscribed in the act of breathing, just as the potter’s fleeting gestures create a void in the whirling mass of clay, and enclose his breath in the vase that he forms.*¹⁷²¹

O tato é uma ampliação da realidade, permitindo o barro vermelho essa continuidade física do corpo, como se poderá também ver na sua obra *Soffio 6*, de 1978, sobre a qual Christophe Domino afirma:

*Penone réveille une mémoire culturelle profonde, ancrée dans l’Antiquité méditerranéenne. C’est le corps de l’artiste lui-même dont la terre porte ici la mémoire : il n’y a pas si loin des vieux mythes au présent.*¹⁷²²

A partir dos anos 1980, no desenvolvimento do seu pensamento, Giuseppe Penone seguiu um novo percurso no movimento *art in nature* que satisfazia as suas novas preocupações artísticas e estéticas, de acordo com o novo sistema social, político e económico ocidental estabelecido nos finais do século XX e princípios do século XXI. Penone criou figuras antropomórficas recorrendo a estruturas que representam o

¹⁷²¹ BRADLEY, Jessica – “Giuseppe Penone”, in CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *Arte Povera*, op. cit. p. 151. “Ambos os movimentos – as correntes de ar e a fluidez do barro no seu estado líquido – são reiterados nas frágeis e encaracoladas arestas, que se estendem para engolir o corpo que se afunda interiormente. A presença efémera do sopro enche um campo espacial que está repetidamente circunscrito ao ato de respirar, tal como os gestos velozes do oleiro criam um vazio na rodopiante massa de barro e encerram o seu sopro no vaso que ele forma.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷²² DOMINO, Christophe – *L’Art Contemporain*. Paris: Centre Georges Pompidou, Éditions Scala, 1994, (Tableaux Choisis) p. 73: “Penone desperta uma memória cultural profunda, enraizada na antiguidade mediterrânica. É do próprio corpo do artista que a terra carrega aqui a memória: ele não está assim tão longe dos antigos mitos no presente.” [Tradução da autora da tese]

corpo humano, mantendo, de certo modo, os seus traços, com uma camuflagem vegetal. O bronze, como material eleito, revela o conceito de escultura como fossilizador de plantas, nas suas diversas possibilidades de emprego técnico, desde patines a oxidações, sugerindo a função e o significado simbólico da conservação da vida. Deslocando o *Gesti vegetali* do espaço interior para o exterior, como acontece com *Soffio*, ou outros trabalhos, como *Colonna di menti*, de 1982, ou mesmo *La terra verticali*, de 1986.



Respirare L'Ombra, de 2000 (cf. Imagens, notas 1723 e 1724) representa o corpo humano como se nascesse da natureza, não existindo separação nem no toque nem no sopro. Nesta obra plástica, as paredes da sala de exposição estão cobertas de folhas de louro encaixilhadas em redes retangulares, estando fixado numa delas um pulmão feito de folhas em bronze. A fragrância das folhagens envolve o espectador, para que lhe seja possível sentir o sopro da natureza, como se estivesse rodeado por ela, considerando, assim, que a sombra da árvore nos beneficia pela sua respiração.

Penone é um escultor que se unifica com a natureza através da árvore. O sopro é a vida e a morte, as árvores e as folhas, e ele próprio é o ciclo da natureza.

¹⁷²³ Giuseppe Penone – *Respirare L'Ombra*, de 2000, in GOODING, Mel; FURLONG, William, op. cit., p. 164.

¹⁷²⁴ Giuseppe Penone – *Respirare L'Ombra*, de 2000, in
. http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone_beaubourg_angl.html
<http://radicalart.info/AlgorithmicArt/grid/minimal/Empty/index.html>
1998
http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2000-09-12_giuseppe-penone/

4.4 O escultor pragmático do cosmos: Andy Goldsworthy

Na geração seguinte, devemos considerar o artista britânico Andy Goldsworthy¹⁷²⁵ como representativo deste novo pensamento ecológico, que lida com diversos conceitos interligados e intervém no meio ambiente de várias maneiras possíveis. Usa um ritual não “místico” ou de uma dimensão não ontológica, mas pragmático, que Catherine Grout definiu como “*esthétique pragmatique*”¹⁷²⁶, em que a natureza abarca a vida, a energia, o ritmo, o fluxo do tempo, sendo o seu impulso motor, como o próprio afirma: *I am sympathetic towards the Green Movement, ecological concern. I belong to no church.*¹⁷²⁷

Para ele, a criação artística é feita através dos materiais naturais, pintando, esculpindo e moldando a natureza, transformando tanto esta quanto o espectador, tal como em Whitman, que torna visível o invisível, presente o ausente, o silêncio em “coisas”. No seguimento do espírito de Nash¹⁷²⁸, de quem foi discípulo, é um caminhante, tal como Long, criando como escultor as suas obras plásticas através de gestos ou ações em formato de *performance*, na medida em que é um *transformer* ecológico e ambiental. Seguindo a tradição ambiental de Brancusi¹⁷²⁹ e também de Henry Moore, Andy Goldsworthy percorre os “sítios” naturais comuns a ambos e ritualiza a natureza numa experiência pragmática da energia e do mapa geográfico do local-natural.

Segundo Catherine Grout, Andy Goldsworthy necessita de compreender o inteligível e, de certo modo, o inviolável. Assim, verificamos que o artista possui um enorme desejo de dominar a pintura tradicional através da atmosfera, da luminosidade, da energia e da vida. Todo o seu percurso está direcionado para a perceção visual da forma e da cor, ainda que pretenda, sobretudo, ir além da aparência superficial, atingindo a pura essência natural e energética, pelo que poderemos considerar que funde o pragmatismo ético ambiental com a história e a cultura geográfica de um povo e do

¹⁷²⁵ GOLDSWORTHY, Andy (1956, Cheshire), artista inglês, escultor e fotógrafo.

¹⁷²⁶ GROUT, Catherine – “Andy Goldsworthy, Une esthétique Pragmatique = A Pragmatic Aesthetics”, in *Art Press*, (192), Juin, 1994, pp. 30-35.

¹⁷²⁷ GOLDSWORTHY – *Hand To Earth, Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*, p. 161. Entrevista de John Fowles, em 1987. “Eu tenho simpatia pelo movimento verde, uma preocupação ecológica. Eu não pertença a nenhuma Igreja.” [Tradução da autora da tese]

¹⁷²⁸ NASH, David (1945, Esher, Surrey), escultor britânico do movimento *art in nature*. Nash tem uma visão oriental da natureza, mas o próprio artista não considera as influências do xamanismo.

¹⁷²⁹ Cf. Parte II, Cap. 4.

mundo natural. Por outras palavras, Andy Goldsworthy tem um conhecimento erudito dos recentes ensaios e artigos científicos sobre a Ecologia e o Ambiente, tal como observa William Malpas¹⁷³⁰.

Andy Goldsworthy tem uma preocupação artística, não só histórica e social, como também cósmica, uma experiência única do lugar, representando a coloração natural dos elementos, a sua atmosfera, a sensibilidade e a emoção afetiva que possa ter do ambiente natural. Junta paus e entrelaça-os em esferas; combina folhas outonais que são dispersas pelos primeiros ventos; e preserva estas emoções pessoais em fotografias. É um dos poucos artistas da paisagem que valorizou a fotografia enquanto obra de arte, e não apenas como registo.

O momento temporal é a base de todo o seu trabalho, como poderemos verificar através dos seus escritos¹⁷³¹. Não se trata só da efemeridade que é apagada com o tempo, à semelhança das pinturas dos *Navajos*¹⁷³², que são apagadas pelos próprios que as fazem, tendo um tempo determinado de percepção. Segundo o artista, o tempo de percepção da obra plástica é caracterizado pela determinação do espaço e do tempo *in situ* para se ser bem-sucedido, tanto no seu trabalho como na sua percepção.

Recupera a herança histórica cultural britânica para realizar a sua obra plástica, mostrando que a paisagem, durante séculos, tem sido moldada e fragmentada por muros que passaram a fazer parte da própria paisagem natural. A sua maior preocupação na paisagem campestre é libertar a escultura do seu peso, para se ocupar da atmosfera, tornando o próprio espaço mais importante do que o objeto, criando uma “pintura ambiental”.

¹⁷³⁰ MALPAS, William – *The Art of Andy Goldsworthy*. Complete Works special Edition. Kent: Crescent Moon Publishing, 2004, p. 64.

¹⁷³¹ GOLDSWORTHY, Andy – *Time*. London: Thames & Hudson Ltd., 2000.

¹⁷³² Cf. Parte II, Cap. 1.2.4.



Andy Goldsworthy é um artista que utiliza especialmente materiais naturais do local onde cria a sua obra plástica, longe da vida civilizada, em plena natureza selvagem, com uma presença humana subtil, como podemos observar em *Balance River Stones*, em Cumbria, de 1982, (cf. Imagem, nota 1734) em que as pedras, compostas numa espécie de monólito, lembram as composições de Brancusi, tal como verificou Terry Friedman na sua obra *Time*¹⁷³⁵, num balanço entre as esferas e os paralelepípedos, provenientes do rio situado ao lado. Também a escultura *Ice Arch*, em Cumbria, de 1982, obra de grandes dimensões numa vasta paisagem, onde o céu se funde com a terra, numa majestosa presença natural, e em que um arco de gelo emerge da natureza branca de neve, é um outro exemplo do fazer artístico de Andy Goldsworthy.

Os elementos essenciais da sua obra são a luz, a atmosfera e a cor, porque são efémeras e menos tangíveis, tornando-se mais próximas desta visão do mundo natural, como se pode observar nas suas obras *Spires*, Grizedale Forest Cumbria, de 1984; *The North Pole*, de 1989; *Touchstone North*, de 1990 (cf. Imagem, nota 1733).

Durante a criação destas duas últimas obras, o artista, que vivia no Noroeste do Canadá, teve contacto direto com o povo Inuit, em 1989, que, segundo o próprio afirmou¹⁷³⁶, o ensinou a trabalhar o gelo e a neve, assumindo também como sua pretensão: *I hope, something of a way of live that celebrates cold weather in frozen*

¹⁷³³ Goldsworthy – *Touchstone North*, de 1990, in [http://northfieldeditions.com/cms/med_thumb_image_80.jpg&imgrefurl=http://northfieldeditions.com/galleries.php%3Fgid%3D4&usg=__5q0C9zABeIfESzqRTHgYBtZGPI4=&h=224&w=300&sz=78&hl=pt-pt&start=3&sig2=K9FxxUxxfAGyeZ_-Bqdg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=JHz5UJfqCz1A-M:&tbnh=87&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Btouchstone%2Bnorth%26m%3D1%26hl%3Dpt-](http://northfieldeditions.com/cms/med_thumb_image_80.jpg&imgrefurl=http://northfieldeditions.com/galleries.php%3Fgid%3D4&usg=__5q0C9zABeIfESzqRTHgYBtZGPI4=&h=224&w=300&sz=78&hl=pt-pt&start=3&sig2=K9FxxUxxfAGyeZ_-Bqdg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=JHz5UJfqCz1A-M:&tbnh=87&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Btouchstone%2Bnorth%26m%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=SQHtTNncEtCWOvbm7b4B)

¹⁷³⁴ Goldsworthy - *Balance River Stones*, in http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?tid=1982_136.

¹⁷³⁵ FRIEDMAN, Terry – “Cronology, 185”, in *GOLDSWORTHY – Time*. London: Thames & Hudson Ltd., 2000.

¹⁷³⁶ GOLDSWORTHY – *Hand To Earth*, p. 75.

landscape.¹⁷³⁷ E, por sua vez, o reconhecimento da potencialidade da liberdade que o próprio frio traz, na viagem pelo gelo, que os Inuit conhecem. De facto, através destas obras, compreendemos o carácter significativo e a importância da existência do mundo selvagem para os ecologistas e os defensores da ética ambiental, como confirma Anthony Weston:

*We know that the experience of nature can awake respect and concern for it. We know indeed that these feeling can become deep and synergistic desires in some lives, and we have before us exemplars of such lives in Muir, Thoreau, Leopold and others.*¹⁷³⁸

Goldsworthy trabalha com todos os tipos de materiais naturais, enquanto “*cosmic plastic transformer*”, tratando-se de uma designação possível, de pequenas a grandes dimensões, de modo a interagir com o espaço natural, tentando captar a dimensão temporal cósmica, o mapa geográfico do local selvagem ou natural. A conexão do ser humano com a natureza pode estar presente nesse mesmo local, o que lhe permite sentir o fluxo e o movimento energético e a cor, algo que nas galerias se perde e descontextualiza a experiência do sentir. Os materiais naturais são moldados – areia, argila, terra, lama, neve – em formas redondas, criando *Holes* (cf. Imagem, nota 1740) – “Buracos” –, uma espécie de “portas” e aberturas nas árvores e no chão, como é o caso de *Holes with grass Runnymede*, na Califórnia, de 1992, ou em pequenas formas, criando pequenas esculturas de folhas, exaltando formas orgânicas e geométricas, numa delicadeza de linguagem como se não fossem objetos artísticos, mas seres naturais, como em *Leaf Works* (cf. Imagem, nota 1741), na Califórnia, 1998, realizadas em 1996/97. Segundo Miranda Strickland-Constable¹⁷³⁹, a ideia de “*holes*” dá-nos uma noção da energia que a terra contém, porque, através da luz, revela-nos a escuridão, criando, assim, o contraste entre luz e sombra.

¹⁷³⁷ Idem: “Eu espero algo de um modo de viver que celebra o tempo frio numa paisagem gelada”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷³⁸ WESTON, Anthony – “Beyond Intrinsic Value: Pragmatism in Environmental Ethics”, in *Environmental Ethics*, p. 314: “Sabemos que a experiência da natureza pode estimular respeito e interesse por ela. Sabemos que estes sentimentos se podem tornar anseios profundos e sinérgicos nalgumas vidas, e temos diante de nós exemplos de tais vidas em Muir, Thoreau, Leopold, e outros.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷³⁹ STRICKLAND-CONSTABLE, Miranda – “Beginnings”, in GOLDSWORTHY – *Hand To Earth*, pp. 18-19.



1740



1741

Trabalha a cor da própria natureza, na medida em que ela é também a energia que irradia, como sendo o elemento principal para a criação da sua obra, aparecendo em folhas, bagas, ramos, isolados ou compostos dentro de árvores, bem como em folhas a cobrir rochas ou outras superfícies, como é o caso de *Cairn of leaves*, de 1999. Os materiais naturais de grandes dimensões que esculpem a natureza são as árvores, por exemplo, grandes ou pequenos ramos, ora cortados ora moldados, tal como aparece em *Woven Winfallen* (em Grizedale Florest, Cumbria, 1983), e as pedras compostas, cortadas, sobrepostas em pirâmides ou em formas ovais, ou mesmo fragmentadas pela erosão do vento, como é o caso de *Stone spire Brough* (Cumbria, 1983).

O artista age na natureza, transformando-a e transmutando-a com o tempo, e, embora algumas obras tenham resistido aos ciclos sazonais e às mudanças climáticas,

1740 Goldsworthy – Holes, in Holes
http://www.lafite.com/var/ezflow_site/storage/images/photo-gallery/1996-andy-goldsworthy/819-3-fre-FR/1996-Andy-GOLDSWORTHY_zoom_width.jpg.

¹⁷⁴¹ Goldsworthy – “Leaf Works”, in
http://i171.photobucket.com/albums/u302/nonpareil_photo/goldsworthy-boulder.jpg&imgrefurl=http://steeplemedia.com/blogs/junk_drawer/archive/2007/07/07/andy-goldsworthy-environmental-artist.aspx&usg=__p-W8MaSpnHk-xfOW-ehI15wj4vM=&h=305&w=395&sz=23&hl=pt-pt&start=21&sig2=koEIZUDz-P4TfWinJGK-dg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=8yhCFiEWa8n64M:&tbnh=96&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Bleaf%2Bworks%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1&ei=kQLtTLekC4yUOoOm1b4B
http://www.writedesignonline.com/history-culture/AndyGoldsworthy/49936898niNjNd_ph.jpg&imgrefurl=http://roca-and-roll.blogspot.com/2008/02/les-presento-seor-andy-goldsworthy.html&usg=__z0HYbafhr0H7L3WA10DPAeaJqBI=&h=450&w=350&sz=51&hl=pt-pt&start=1&sig2=uxgmv6SqYsq11YcHqD_MEG&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=EOfQRWP9WNz6gM:&tbnh=127&tbnw=99&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Bcairn%2Bof%2Bleaves%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=RAPtTO77IMygOvicgMEB

apenas resta o registo da fotografia, captando-o, conforme o próprio afirma: *If I had to describe in one word what I do, I'd say I work with time.*¹⁷⁴²



Este artista tem um papel de transformador, equilibrando o cosmos, a natureza, o espectador e ele próprio. Assim, surgem as diversas obras, os “lançamentos” (Cf. Imagem, nota 1743), de entre as quais se destacam *Strik Throws* e *Stone Throws*, em Banks, Cumbria, de 1980, com as quais o artista pretendia uma intimidade física mais direta com a natureza e nas quais a ação do gesto é mais importante do que a construção e a criação na natureza, mudando a matéria natural para cada *lançamento*. Para além disso, o artista explora a *performance*, a dança e o vídeo, por vezes, com a colaboração de outros, de modo a transpor para a arte a essência e o “coração espiritual”. Por exemplo, com um grupo de ballet, fez a obra *La Dance du Temps*, de 1999, que teve lugar em La Rochelle, França, em novembro, e em Barbican Centre, em Londres, 2000¹⁷⁴⁴.

A obra é efémera, transforma-se consoante o ciclo das estações do ano, das ações climatéricas, das intervenções da flora e da fauna circundante, bem como de acordo com a energia do próprio material natural que é utilizado para a realização da obra artística, que se metamorfoseia organicamente, numa multidimensão cosmológica. Na obra *Refuges d'Art*¹⁷⁴⁵, verificamos que o artista britânico projeta um trabalho contínuo de alguns anos¹⁷⁴⁶, que permite ao espectador ter uma ação próxima da natureza, através de um caminho pedestre de doze dias, num itinerário com alguns

¹⁷⁴² MALPAS, William – *Land Art in the U.K.*, p. 293.

¹⁷⁴³ Goldsworthy – *Slate Throws*, Blencathra Mountain, Cumbria, 19 February, 1988, in GOLSDWORTHY – *Hand To Earth, Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*.

¹⁷⁴⁴ GOLSDWORTHY – *Refuges d'Art*. Lyon: Varia, Editions Artha, 2002, p. 125.

¹⁷⁴⁵ Idem.

¹⁷⁴⁶ Este projeto é composto por vários momentos físicos e temporais, realizado em alturas diferentes, contemplando nove momentos. Primeiro: *Refuge d'Art*, de 1999, intitulado *The River of Earth*; segundo, de 2002, *Thoard, Chapelle Saint-Madeleine*; terceiro, Saint-Geniez, *La Florest*. O nono e último momento, Digne, *Les Thermes*, 2002.

“refúgios naturais e artísticos” e “sentinelas” da arte contemporânea, como se fossem marcos de descanso para o caminhante, lembrando, de certo modo, o “lugar” de encontro com a natureza, ou da meditação, tal como faziam os românticos, que elegiam “sítios” próprios” para estabelecer o “estado na natureza”.

Outros artistas que integraram a *art in nature* propõem uma linguagem equivalente à de Goldsworthy, que coexiste com o mundo natural, em que a própria obra de arte se torna parte intrínseca da natureza, abandonando a relação dialética apocalíptica da natureza com a cultura, própria dos artistas da *land art* dos anos sessenta, considerada obsoleta por alguns teóricos da *art in nature*, entre os quais Vittorio Fagone¹⁷⁴⁷. Na prossecução das forças naturais e cósmicas, o ser humano, o artista e o espectador, participa na troca e no movimento do fluxo cíclico energético natural, em que a vida e a morte são parte integrante dessa experiência com o cosmos e o universo, como o artista britânico argumenta:

*When I say atmosphere I think I mean many things, but in talking about the space that a material occupies, that space is made visible by the weather, the light; and it is that space that I am trying to understand.*¹⁷⁴⁸

¹⁷⁴⁷ FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996. Apresenta entre muitos artistas a obra de Andy Goldsworthy como fazendo parte deste movimento.

¹⁷⁴⁸ GOLSDWORTHY, op. cit., p. 167: “Quando falo em atmosfera, penso que queria dizer muitas coisas, mas ao falar do espaço que um material ocupa, esse espaço torna-se visível para o tempo, pela luz; e é esse espaço que estou a tentar compreender.” [Tradução de Maria Consiglieri]

IV. O ARTISTA XAMÃ, ENQUANTO *TRANSFORMER*, E O ESPÍRITO XAMÂNICO E ECOLÓGICO EM PORTUGAL

A arte contemporânea portuguesa aproximou-se da experiência do espírito xamânico devido ao contacto exterior que manteve com a cultura e a literatura anglo-americanas. Fernando Pessoa foi um dos primeiros¹⁷⁴⁹ a estabelecer tal elo, sendo um dos seus poemas mais carismáticos escritos pelo seu heterónimo Álvaro de Campos, *Saudação a Walt Whitman*, reflexo de tal:

*Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á-á!*

*De aqui Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes e compreendo-te e amo-te,
E embora te conhecesse, nascido pelo ano que morrias,
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes de eu nascer.
Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo o que não é a rua do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.
(...)
Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos,
Irmão gémeo de todos os arrancos,
Jean-Jacque Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
(...)¹⁷⁵⁰*

Através de Álvaro de Campos, Pessoa “corporiza” o espírito xamânico norte-americano e britânico, não apenas de Whitman, mas de todos aqueles pensadores românticos que estudou e acompanhou de perto. Há comparações, uma delas feita por George Monteiro¹⁷⁵¹, entre Pessoa, Whitman e Wordsworth, que denotam o eco anglo-americano, especialmente nos seus heterónimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, sendo este último inspirado em Whitman, como se fosse uma espécie de reencarnação

¹⁷⁴⁹ Verificamos que também houve um interesse por estas “pontes” multiculturais do pensamento ocidental na literatura portuguesa antes do século XX. Encontramos “poesia cientista” e traduções sobre a botânica no pré-Romantismo, em Marquesa de Alorna, pelas suas “poesias cientistas” (*Recreações Botânicas*) e em Bocage, nas suas traduções de Delille, Castel, Rosset, Lacroix, Virgílio e Ovídio (cf. SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, [s.d.], pp. 585-589).

¹⁷⁵⁰ PESSOA, Fernando – *Obra Poética de Fernando Pessoa, Poesias de Álvaro de Campos*. p. 183.

¹⁷⁵¹ MONTEIRO, George – *Fernando Pessoa and Nineteenth century anglo-american literature*. Kentucky: University Press Kentucky, 2000.

deste, pelo que a data do seu nascimento corresponde à da morte do poeta norte-americano (*nascido pelo ano que morrias*¹⁷⁵²), como podemos confirmar pela afirmação de Monteiro:

*To suggest that Álvaro Campos merely “echoes” Whitman is to miss the very point that Campos makes he sees in himself the reincarnation of the poet of Leaves of Grass.*¹⁷⁵³

Sentimos a equivalente camaradagem exaltada por Whitman, quando Pessoa apela à expressão “saudosa” nas suas palavras: *Meu velho Walt, meu grande camarada, evohé!*¹⁷⁵⁴ E o mesmo sentimento de *unionismo* de amizade, de amor, e uma relação *especial*¹⁷⁵⁵ entre os seres humanos, uma *camaradagem* que Deleuze considerava inovadora em Whitman. Fernando Pessoa faz transparecer neste movimento de fluxo *elétrico* humano whitmaniano as suas influências britânicas, que Jorge de Sena revela no estudo que desenvolveu sobre o heterónimo Fernando Pessoa¹⁷⁵⁶:

*Álvaro de Campos, aquele dos heterónimos que estudará e viverá na Inglaterra como irmãos de Pessoa, e que representa, diversamente do Pessoa ele-mesmo, uma «tradução» da sintaxe britânica.*¹⁷⁵⁷

Monteiro considera-o um “Whitman Futurista”, por nele se presenciar o amor pelos céus, sol e ventos, assim como pela máquina, que estão exemplificados tanto na *Ode Marítima* como na *Ode Triunfal*. Já a Wordsworth vai buscar a sua celebração do rio, em termos pastorais, não no intuito de produzir uma mais elevada meditação, mas no de o associar à era industrial, numa ironia urbana, como se pode constatar na sequência *Borrow-on-Furness*¹⁷⁵⁸ de Álvaro de Campos. Contudo, Pessoa não se centra apenas nestes dois poetas, mas em outros que também estudou.

Todavia, se fôssemos analisar, de acordo com uma perspetiva ecocrítica, a linguagem de Whitman não seria considerada apenas como “palavras ou jogos

¹⁷⁵² PESSOA, Fernando – “Saudação a Walt Whitman”, in *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 183.

¹⁷⁵³ MONTEIRO, op. cit., p. 98: “Sugerir que Álvaro de Campos apenas ecoa Whitman é não compreender que Campos se vê ele próprio como reincarnação do poeta de Leaves of Grass (Folhas de Erva)”. [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷⁵⁴ Ibidem, p. 184.

¹⁷⁵⁵ De facto, Monteiro também compara a “democratização sexual” de ambos, mas num ponto de vista da homossexualidade, na medida em que algumas leituras sobre Whitman propõem essa questão, não como um “*unionisme*” apresentado por Deleuze, nem um “*cosmic love*”, de Moores, mas um “*sexual inversionism*”, como é dado, por exemplo, por Simonds (autor que Monteiro refere), ou “*homoeroticism*”, embora tenha sido contraposto também por Moores, por refletir no seu ensaio que as análises psicológicas e metafísicas dos poemas partem da premissa confusa de que o erotismo e a democracia sexual sentida na natureza e nos seres humanos provêm de um plano erótico que se encaminha numa direção espiritual (religiosa), numa sublimação cósmica, causando, assim, a sua poesia uma grande ambivalência.

¹⁷⁵⁶ SENA, Jorge de – “O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou, Introdução Geral”, in PESSOA, Fernando – *Poemas Ingleses*.

¹⁷⁵⁷ Ibidem, p. 15.

¹⁷⁵⁸ Monteiro, op. cit., p. 38.

sintáticos”¹⁷⁵⁹ que produzem polémicas e confrontos convencionais burgueses, mas sim como uma experiência ecológica do mundo e do ser humano, o que leva Killingsworth a afirmar:

*Sympathy with the earth, love for it, is a tonic we can count on as Whitman did, if not cure, still the only balance for overweening human pride, imperial intelligence, and fleshely ambition.*¹⁷⁶⁰

De facto, não se pretende seguir essa via de discussão literária, em que Fernando Pessoa poderá ser pensado como possuindo uma visão cósmica whitmaniana e wordsworthiana, para além das suas linguagens literárias e o sentir do fluxo subtilmente subjacente à natureza e às “coisas”. O que queremos é salientar a importância e influência artística e literária que teve e exerceu nas artes plásticas através de tais experiências “ecológicas”, que conseguiu captar e transmitir de um modo tão singularmente português modernista, o que permite citar as palavras de Jorge de Sena sobre Pessoa quando afirma, de um modo tão explícito e conciso – *insistiu sempre em referir autores que eram e ainda são*¹⁷⁶¹ «chinês» para a maioria mesmo dos literatos cultos de Portugal, «britânico» pela cultura e pela língua mental que adquiria.¹⁷⁶² Pessoa não cita apenas, torna-se efetivamente um impulsionador da nova linguagem portuguesa, que, em certa medida, poderemos anunciar como uma espécie de eco do espírito xamânico whitmaniano, por criar, através de Álvaro de Campos, a experiência do sentir, do olhar e do tocar a natureza de um modo ímpar em Portugal.

A partir da geração dos artistas dos anos 1970, surge uma nova linguagem plástica que teve contacto direto com a cultura anglo-americana, pela possibilidade que foi dada a alguns de ir para fora através de bolsas de estudo, o que permitiu uma frescura intelectual e artística, que impulsionou uma viragem estética conceptual artística dos portugueses, que não se centrou apenas em Inglaterra, mas também em França, E.U.A. e Alemanha.

Na Grã-Bretanha, uma das escolas que os bolsistas portugueses de uma determinada geração, a dos anos de 1960 e 1970, escolheram foi a Saint Martin’s School,

¹⁷⁵⁹ Analogia em forma de crítica por parte de Jorge de Sena ao meio português (cf. SENA, Jorge de – “O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou, Introdução Geral”, in PESSOA, Fernando – *Poemas Ingleses*).

¹⁷⁶⁰ KILLINGSWORTH, op. cit., p. 184: “Empatia com a terra, amor por ela, é um tónico com que podemos contar, tal como Whitman fez, se não curar, é, no entanto, a única balança para o imoderado orgulho humano, para a inteligência imperial e para a ambição não-espiritual.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁷⁶¹ Não podemos deixar de ter em conta que o “ainda são” é de 1974. No entanto, “ainda” existe pouco interesse na cultura poética romântica britânica fora do meio intelectual literário, razão pela qual encontramos poucas traduções editadas em português. Temos que ter em conta que a “classe” intelectual portuguesa foi e ainda é reduzida.

¹⁷⁶² SENA, op. cit., pp. 10-11.

que teve um enorme impacto conceptual por apelar à transformação coletiva, à crítica social e às ideias apocalípticas cosmológicas, que não se devem aos professores Anthony Caro e Philip King, mas sim ao revolucionário conceptual John Latham¹⁷⁶³. Este encontrava-se aí a lecionar na mesma altura em que Alberto Carneiro desenvolvia na mesma escola os seus estudos, em 1966-67. Embora não tivesse sido seu professor, fora-o dos artistas britânicos Richard Long e Hamish Fulton.

Fora uma época que ecoou uma determinada atitude perante a sociedade nos artistas, em que as ideias cosmológicas e humanistas se expandiram na cultura londrina, alemã e norte-americana e na qual os artistas Alberto Carneiro e Graça Pereira Coutinho viveram em pleno. Clara Menéres, como os da sua geração, foi para Paris, onde fez o seu doutoramento em Etnologia na Universidade de Paris – *L’horloge et le Concepte de Temps en Occident* –, e, mais tarde, para os E.U.A., como *research fellow*, pelo Advanced Visual Studies do Massachusetts Institute of Technology, onde desenvolveu uma investigação sobre a “luz”: néon e holograma, por exemplo. Entre os que foram para a Alemanha, destaca-se Rui Chafes, que se tornou um marco incontornável na arte portuguesa. Estudou de perto a cultura germânica, desde filosofia, literatura e artes.

A nossa tradição artística revela-se na arte contemporânea pela particularidade de os artistas portugueses refletirem uma visão conceptual e filosófica da arte, fundindo-se com a história, a cultura e a arte ocidental, desde o cinema, a literatura e as artes plásticas e visuais, através dos quais revivem autores do romantismo, tanto anglo-americano, como germânico, com uma visão pragmática, científica, para além de terem outras influências, tais como a cultura e a filosofia orientais.

Na época contemporânea, o espírito xamânico e ecológico, em Portugal, deriva da preocupação em estabelecer uma relação especial com o local natural – *in situ* –, segundo uma perspetiva que se encontra entre o pragmatismo científico do universo e do ser humano e o legado conceptual artístico. A importância geográfica do local, o mapa, e a necessidade de colocar a natureza na discussão da arte, dentro de uma perspetiva ecológica e científica, e a reivindicação conceptual do artista, enquanto ser humano, são as nuances particulares das linguagens plásticas portuguesas, que não são determinadas, como o são para os artistas estrangeiros – norte-americanos, britânicos e alemães –, pela procura de uma visão antropológica dada pela presença marcante das

¹⁷⁶³ Cf. Parte I, Cap. I – “As origens do espírito xamânico na Arte Contemporânea”, sobre a “Arte enquanto processo conceptual”.

culturas tradicionais indígenas, antes pela procura de um contexto conceptual¹⁷⁶⁴, mas pelo encontro das origens ocidentais, dos artistas, poetas e filósofos ocidentais, e da Pré-História, por exemplo.

Na arte portuguesa, o artista xamã é tido como um *transformer* por ter uma atitude ética perante a Arte Contemporânea, querendo a “transformação” e a “metamorfose” em si e nos outros, ou experimentando a “unificação” da humanidade com a natureza, segundo um caráter conceptual artístico.

Relembramos que o termo «*transformer*» se deve à desconstrução da própria complexidade interpretativa e da multidimensionalidade da natureza na obra duchampiana, que foram posteriormente caracterizadas na obra de Joseph Beuys, por causa das múltiplas leituras que permite e pela dimensão alquímica da natureza, bem como por dar continuidade a este paradigma “multidimensional” na discussão conceptual. Tal como argumenta Michael R. Taylor¹⁷⁶⁵, em relação à obra de Duchamp, pela sua característica “*n-dimensional mathematics*”¹⁷⁶⁶ através da paisagem, *in situ*, e do cosmos.

Poderemos verificar que os artistas portugueses também participam numa ativa perceção “multidimensional” da obra de arte e, por sua vez, na possibilidade de “mudança” e de “transformação” no espectador. Salientamos que na arte portuguesa os artistas têm uma perspetiva conceptual e erudita da arte, o que permite conceber a possibilidade de serem *transformers*, no sentido definido por Jean-François Lyotard e, mais tarde, por Bernardo Pinto de Almeida, na obra sobre Alberto Carneiro. Poderemos afirmar que apenas seis artistas podem ser definidos por *transformers*, com algumas nuances: Alberto Carneiro, Graça Pereira Coutinho, Cristina Ataíde, Francisco Tropa, Rui Chafes e uma “escultora do cosmos”, Clara Menéres, tal como Michael Tucker definiu os artistas internacionais da *land art*.

Os artistas Alberto Carneiro e Graça Pereira Coutinho têm um entendimento cósmico da natureza e da humanidade. Alberto Carneiro tem uma linguagem poética plástica que revela a consciência da “unidade” da natureza, tal como os seus contemporâneos internacionais, sendo uma espécie de *cosmic transformer* por ter desenvolvido obras situadas na natureza “selvagem” e também pela sua fase artística

¹⁷⁶⁴ Francisco Tropa tem uma ligação direta com a cultura indígena, mas aplica-a na Arte num contexto conceptual.

¹⁷⁶⁵ TAYLOR, M. R. – *Marcel Duchamp, Étant donnés*. New Haven, London: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2009. Cf. “Introdução”, Parte I.

¹⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 191: Taylor remete para a psicologia de Jung, por considerar que as múltiplas dimensões não se circunscrevem apenas ao plano da Física e da Matemática, mas também à dimensão da Psicologia Profunda e da Alquimia.

conhecida como “recusa das mãos”¹⁷⁶⁷ ser tanto uma queda no abismo quanto uma ascensão ao conhecimento, que, de certo modo, se pode equiparar à vertigem e transmutação de Zaratustra em Nietzsche, numa necessidade de criar o ser pós-niilista.

Graça Pereira Coutinho apela a uma consciência cósmica, vendo a humanidade como rastros da natureza, pelo encontro de uma linguagem arqueológica do “lugar”, na senda dos artistas da *land art* britânica, em que o ser é uma parte do universo, e também pela continuidade conceptual que dá ao legado beuysiano, de acordo com uma visão de *transformer* feminina.

Cristina Ataíde entende a natureza através do fluxo, que se revela tanto no seguimento da *land art*, quanto na continuidade das ideias da *art in nature*, por apresentar corpo enquanto paisagem e num diálogo com o local natural – *in situ* –, através de uma participação ativa, na transformação de si mesma e dos outros, revelando a experiência cósmica humana através da partilha com os outros.

Francisco Tropa e Rui Chafes são *transformers* numa vertente conceptual, por conceberem intelectualmente o espírito xamânico, mas ambos têm linguagens completamente diferentes. Enquanto Francisco Tropa ecoa o “mundo-como-evento”, tendo uma atitude próxima da *performativa* e uma noção teatral espacial e temporal, criando, através da efemeridade conceptual, uma desconcertante multiplicidade de ideias e obras, em que as imagens são vistas como “alegorias”, partindo da conceptualidade representativa do xamã; Rui Chafes, transporta-nos para uma linguagem poética e visionária através da imaterialidade do *objeto negro* para o espectador, que delineou ao longo do seu trabalho, que é tanto um sopro ou uma respiração, quanto um fluxo energético inserido na paisagem, refletindo, no pensamento pós-modernista, as referências germânicas, quer românticas, quer as da conceptualidade de Joseph Beuys, entre outras leituras também visionárias.

Clara Menéres, como “escultora do Cosmos”, com espírito xamânico e ecológico, recorre à linguagem da *land art* pelas preocupações ambientais, inserida numa vertente ecológica e científica contemporânea que funde a experiência ética perante a natureza e a humanidade. A artista exalta a natureza através da reivindicação feminina numa constante procura da transmutação de valores tanto psicológicos e espirituais, como conceptuais e artísticos, retornando à *mythopoiesis*¹⁷⁶⁸, e de uma visão humanista

¹⁷⁶⁷ Designação apresentada por Alberto Carneiro (cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro).

¹⁷⁶⁸ Designação apresentada por Michael Tucker (cf. TUCKER, op. cit., p. 135, ou p. 264, por exemplo).

ecológica¹⁷⁶⁹ e antropológica. Por outras palavras, Clara Menéres apela ao passado ancestral e arcaico da Pré-História, à *Great Mother*, possuindo uma consciência cósmica do “lugar” que atinge através do “visionar”¹⁷⁷⁰ o “mundo pela essência”, conectando o arquétipo mágico e simbólico, tal como foi definido por Suzi Gablik¹⁷⁷¹. O seu trabalho de investigação permitiu, tal como aos seus contemporâneos artistas internacionais, um conhecimento cósmico científico, que projetou em duas carismáticas obras.

¹⁷⁶⁹ Verificamos que uma abordagem ecofeminista apela por uma noção ética igualitária do mundo natural e humano.

¹⁷⁷⁰ GABLIK, *The Reenchantment of Art*, p. 52.

¹⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

1. Alberto Carneiro e o *cosmic transformer*

Alberto Carneiro¹⁷⁷² é um dos artistas mais estudados¹⁷⁷³ na arte portuguesa pela sua preocupação artística e estética espelhar uma conceção contemporânea da natureza.

O seu “amor pela natureza” começou na infância, da qual ainda permanece a influência de um português rural e campestre. A natureza não tem o mesmo significado para ele como para os seus contemporâneos estrangeiros, para os quais a influência industrial e um mundo ocidental dominado pela tecnologia têm um peso significativo na visão ecológica. Por esta razão, Alberto Carneiro afirma-se como um artista rural e, embora se assuma como artista da *land art*, a natureza está enraizada em si de modo diferente no que respeita à transformação das suas sensações e emoções que tem pelo contacto direto com os cheiros e o toque na natureza, um processo manual que relembra o seu ofício de artesão, enquanto jovem.

*Se bem que podemos situar o trabalho de Carneiro, desde os finais dos anos sessenta e princípios dos setenta, junto aos de Richard Long, Hamish Fulton, David Nash, Andy Goldsworthy, Roger Ackling, Chris Drury ou Raymond Moore, existem circunstâncias vivenciais, emotivas e espirituais que diferem claramente as obras de Alberto Carneiro das obras dos seus contemporâneos britânicos, apesar de ter utilizado meios e técnicas muito próximas daqueles.*¹⁷⁷⁴

Através da natureza, Alberto Carneiro transforma-se, primeiro, a si mesmo, como se fosse matéria escultórica, modificando os “*sentimentos estéticos*”, procurando a essência do ser humano e a revelação do autoconhecimento. Em certa medida, é uma espécie de catalisador alquímico ou de *transformer* da consciência profunda do espectador estético, como outrora afirmaram Artaud e Beckett, apelando à transformação coletiva através de uma experiência ativa, no interior de cada ser humano. Verificamos esta posição de Alberto Carneiro nas suas *Das Notas para um Diário*¹⁷⁷⁵, no apelo que faz para uma transformação coletiva contra a comercialização

¹⁷⁷² Alberto Carneiro (1937), artista ligado ao movimento *land art*.

¹⁷⁷³ Juntamente com Graça Pereira Coutinho, Fernando Calhau e Clara Menéres. Análise desenvolvida em VILHENA, Joana Consiglieri, *A Arte e a Natureza nas Práticas Ambientais conceituais, Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congêneres à Land art, arte Povera e Arte na Natureza*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte.

¹⁷⁷⁴ MADERUELO, Javier – *Alberto Carneiro: Sobre a Natureza e a Água*, in AAVV – *Alquimias, Dos Pensamentos das Artes*. Coimbra: Encontros de Arte, Associação Nacional Das Farmácias, 2000, p. 14.

¹⁷⁷⁵ CARNEIRO, Alberto – “Das Notas para um diário”, in CARNEIRO, Alberto – *O Caderno Preto*. Porto: Edição de Autor, 1971. “Das Notas para um diário” são pequenos textos de Alberto Carneiro que

das obras artísticas que as desvinculavam dos seu fim mais precioso – a genuinidade da obra do artista como artista visionário ou profético:

O OBJECTO. O abastardamento da produção, o compromisso no aliciamento do rodriguinho, na bazófia de uma fama circunstancial; a pesquisa invertida nos seus valores de enraizamento.

A cáfila dos pequenos marchands, dos colecionadores por interesses económicos e dos oportunistas, derivados e anexados, são a gangrena que é urgente extirpar.

Até quando continuaremos como o cão atrás do próprio rabo? Os comerciantes sabem muito de velas de sebo e muito pouco do que um artista pode dar naquilo que criou.

Espero que os “coleccionadores” por capitalização não me “comprem”; não quero ser metido nos negócios deles, nem mesmo depois de morto.¹⁷⁷⁶

A “transformação” e “metamorfose”, provocadas pelas suas ações e obras plásticas, protagonizam o papel principal na construção da noção de obra de arte, enquanto artista social e “operador estético”¹⁷⁷⁷ que é, operando na transformação do corpo e da mente e ampliando o seu gesto à própria meditação, o que provoca uma transmutação da “natureza-primeira”, a natureza-natural, em “natureza-segunda”¹⁷⁷⁸, a natureza-artificial, sendo esta última considerada a própria natureza humana.

Há que salientar que Alberto Carneiro, no seu percurso artístico, teve uma fase conhecida como “recusa das mãos”¹⁷⁷⁹, nos anos 1970, em que negou o seu passado de escultor de madeira, renegando a prática manual de artesão, santeiro, que tivera outrora na zona de S. Mamede do Coroado, para dar lugar ao desenvolvimento de um trabalho artístico conceptual, passando a “modelar” os sentimentos estéticos e a mente. O processo artístico passa a ser mais interiorizado, trabalhando a expressividade do corpo, o “cantar” da natureza, tal como dissera Romero Brest: *Você é a síntese de um lírico e de um intelectual.*¹⁷⁸⁰ Por outro lado, percecionamos a sua consciência do conhecimento cósmico, tanto através do retorno a um passado arcaico da Pré-História, numa reivindicação do lugar-natural sagrado, que permite uma experiência singular da “unificação” do ser humano com o cosmos, como através do entendimento intelectual

aparecem em vários Catálogos, sendo apresentados com datas da sua realização. Este texto também se encontra na sua publicação mais recente: CARNEIRO, Alberto, Catarina Rosendo (recolha, organização e bibliografia)– *Das Notas para um diário e outros textos*. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 21.

¹⁷⁷⁶ CARNEIRO, Alberto – *Caderno Preto*, [s.p.].

¹⁷⁷⁷ Expressão utilizada por Alberto Carneiro ao longo de toda a sua obra, mas mais predominante nos anos 1960 e 1970 (cf. CARNEIRO, Alberto – *Das Notas para um diário e outros textos*. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007). Ernesto de Sousa impulsionou este termo “operador estético” em muitos dos seus textos (cf. SOUSA, Ernesto de – “Os 100 dias da 5.ª Documenta”, in ALVES, Isabel; JUSTO, José Miranda – *Ernesto de Sousa, Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 62.

¹⁷⁷⁸ Expressões empregues por Alberto Carneiro (cf. CARNEIRO, Alberto – *Das Notas para um diário e outros textos*).

¹⁷⁷⁹ Designação de Alberto Carneiro (cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro).

¹⁷⁸⁰ CARNEIRO, Alberto – *Caderno Preto*, [s.p.].

da cultura ocidental, particularmente do romantismo anglo-americano e germânico, bem como ainda da consciência conceptual da meditação e da filosofia oriental.

Será que poderemos afirmar que o artista Alberto Carneiro é um *transformer* ecológico ou um *cosmic transformer*, pelo facto de ter passado pela fase que conhecemos como “recusa das mãos”¹⁷⁸¹, despertando o autoconhecimento através da “queda”, para se transformar e metamorfosear, como ao cosmos, e, simultaneamente, tornando “a crise” individual em coletiva, qual visionário ou líder conceptual, revelando, deste modo, a experiência de um espírito xamânico?

¹⁷⁸¹ Verificamos que também foi designado por “crise das mãos” por Ernesto de Sousa, em 1976 (cf. VILHENA, Joana Consiglieri de – *Arte e a Natureza, nas práticas ambientais conceptuais. Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land art, arte Povera e Arte na Natureza*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001, p. 96. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte).

1.1 A “recusa das mãos”, enquanto metamorfose

Alberto Carneiro, no período dos anos 1960/70, entra numa espécie de “recusa das mãos”¹⁷⁸², em que renega o passado, como artista-artesão, a prática de santeiro, tal como o próprio afirma a 12 de fevereiro de 1965:

*Nestes últimos dias as minhas mãos têm procurado o silêncio das mais íntimas congeminações. O tronco do cedro que dorme no chão da minha oficina espera que o acordem. Eu e ele temos os nossos segredos. Há muito tempo que nos namoramos e ontem as minhas mãos acariciaram-no na sofreguidão de sermos o ser um do outro. As goivas, os palhetes, os coxibires aguardam o tempo da acção próxima. Sinto à minha volta o cheiro da terra. O tronco será a natureza da floresta sem tempo na forma de ser a razão do meu ser. Eu e a árvore rodopiamos em torno um do outro. Esta inquietação, conheço-a já, levar-me-á aos momentos de revelação e eu terei então os gestos para que os segredos se revelem na metamorfose da matéria possuída.*¹⁷⁸³

O gesto das mãos revela a necessidade da procura do *cheiro da terra*¹⁷⁸⁴. Por isso, constrói uma nova linguagem libertadora, de modo a refletir uma preocupação em procurar a transmutação do próprio corpo na paisagem, primeiramente, e da própria natureza cosmológica, posteriormente. Esta necessidade de ação foi interpretada por Bernardo Pinto de Almeida como característica de um *transformer*¹⁷⁸⁵, e não propriamente de um *performer*, por não refletir a presença de público assistente, por o artista se dirigir a um espectador erudito levando-o a refletir e a pensar através da *operação estética*.

Esta “recusa das mãos” de Alberto Carneiro, embora causada por uma necessidade interior que se fez sentir no final do curso de Belas Artes do Porto, ganha contornos mais específicos com a sua estadia em Londres, na Saint Martin’s School of

¹⁷⁸² Designação de Alberto Carneiro (cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro).

¹⁷⁸³ Catálogo *Alberto Carneiro: Exposição Antológica*. Lisboa, Porto: FCG, Fundação Serralves, 1991, p. 40.

¹⁷⁸⁴ *Idem*.

¹⁷⁸⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*. Porto: Campo das Letras, Casino da Póvoa, 2007, p. 71. Bernardo Pinto de Almeida já tinha refletido sobre isto no Catálogo da Gulbenkian de 1991, mas, na publicação de 2007, explica esta designação: “*Ou seja, o artista é alguém que se dirige à capacidade de pensar e de sentir do espectador através da operação estética, que será um modo de revelação de uma consciência mais profunda do real enquanto espelhamento de uma outra e mais alargada realidade, cósmica*”.

Art, entre 1961 e 1967, onde foram seus professores Anthony Caro¹⁷⁸⁶ e Philip King, na sua pós-graduação:

*Quando falo da “recusa das mãos”, falo deste processo de reflexão pela minha realidade ontológica, pela minha identidade profunda. Sempre fui uma pessoa que tentou quebrar as normas ou recusar aquilo que me queriam impor como algo que deveria seguir.*¹⁷⁸⁷

Esta necessidade de transformação coletiva manifestou-se através de ações políticas, humanas e ecológicas, realizando, deste modo, rituais de transformação individual e coletiva, que surgem a partir dos anos 1960 e 70, como em *Caderno Preto*, 1968/71 (Imagem, nota 1788); *Operações estéticas*, uma em Vilar do Paraíso, 1973, e a outra em Caldas de Aregos, 1974/75; *Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem*, de 1975; e *Meditação e posse do espaço/ paisagem como obra de arte*, de 1977, entre outras.



¹⁷⁸⁶ Anthony Caro é um dos artistas e professores mais referidos na Arte Contemporânea, não só em relação aos artistas portugueses, mas também aos estrangeiros – muito citado a propósito de Alberto Carneiro (cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*. Porto: Campos das Letras, Casino da Póvoa, 2007, p. 52), como também a estrangeiros. Caro foi considerado um dos expoentes máximos da escultura pela corrente vigente na época de Clement Greenberg, o formalismo, o que se tornou determinante para o seu prestígio académico.

¹⁷⁸⁷ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.

¹⁷⁸⁸ CARNEIRO – *Caderno Preto: My hands have no meanings anymore*, 1968/71, in http://www.arvorecoop.pt/fotos/momentos/Distancias_para_andar_e_meditar_3_200.jpg&imgrefurl=http://www.arvorecoop.pt/gca/index.php%3Fid%3D1168&usg=__Dy0j1jrKQz1IHmnVxBB8-UCSIJQ=&h=140&w=200&sz=21&hl=pt-pt&start=33&sig2=Pq5prKOJ5xKJzvYgVaCc7g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=oTNJkLflsTrvfM:&tbnh=73&tbnw=104&prev=/images%3Fq%3Dalberto%2Bcarneiro%2Bcaderno%2Bpreto%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1&ei=0QbtTKX-H4GXOtjMjMgB

Esta fase de “crise psicológica” ou, como o artista lhe chama, da “*recusa das mãos*”, permite abarcar um percurso de experiências na procura do autoconhecimento, impulsionando-o a ler, especialmente, sobre os devaneios e a imaginação de Gaston Bachelard¹⁷⁸⁹:

*Sobre o meu trabalho se fez pela leitura romântica de Gaston Bachelard, pela meditação poética que ele fez da matéria. Ele foi para mim, em 1965, a grande revelação da teoria do meu trabalho.*¹⁷⁹⁰

De facto, Bachelard, tal como observou Cristiana Veiga Simão, na sua tese de mestrado¹⁷⁹¹, recusou-se, ao longo dos seus livros sobre a imaginação, a dissociar o viver do filosofar, o sonho do próprio pensamento de sonhar, no fundo, recusou separar o poeta do filósofo. Bachelard considera que é necessário uma entrega total por parte do leitor para poder compreender e observar, nos poetas e nos escritores, os quatro elementos e convida-nos a sonhar com os sonhos e a descobrir as suas constelações imaginárias. Portanto, a imaginação não é a faculdade de formar imagens, é, sobretudo, uma faculdade de mudar as imagens através da libertação das “*imagens primeiras*”¹⁷⁹², como o próprio afirma, no seu livro *A Poética do Devaneio*:

*Os rêves (sonhos) e as rêveries (devaneios), os songes (sonhos) e as songeries (devaneios), os souvenirs e as souvenances (lembranças) – indicadores de uma necessidade de colocar no feminino tudo o que há de envolvente e de suave para além dos termos simplesmente masculinos que designam nossos estados de alma.*¹⁷⁹³

Alberto Carneiro recusa, de igual modo, a dissociação entre a arte e a poesia, transpondo o *devaneio* de Bachelard para uma poesia plástica, assumindo que o devaneio na arte também é possível. Assim, a “recusa das mãos” é resultado da tentativa de ultrapassar e esquecer o domínio da própria mão, que já havia adquirido vida própria.

Na matéria dura, a ferramenta tem um papel fundamental, pois é através dela que se desperta uma necessidade de agir contra a própria matéria. A resistência do mundo é apenas uma metáfora, ainda que através da imaginação criadora obtenhamos a

¹⁷⁸⁹ Gaston Bachelard é um filósofo contestatário francês que teve uma grande influência no séc. XX, tanto pelo seu pensamento filosófico, como científico. Inspirou um grande número de artistas com as suas novas teorias, especialmente pela sua investigação sobre os sonhos e os devaneios da imaginação, e também pelas análises que desenvolveu sobre a literatura associadas aos quatro elementos. A sua obra teve dois percursos paralelos, intitulados de diurno e de noturno, isto é, o epistemológico e os devaneios da imaginação.

¹⁷⁹⁰ CARNEIRO, op. cit., [s.p.].

¹⁷⁹¹ SIMÃO, Cristiana Veiga – *As Metamorfoses da Filosofia em Gaston Bachelard*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1989. Dissertação de Mestrado.

¹⁷⁹² BACHELARD, Gaston – *A Poética do Devaneio*, p. 181.

¹⁷⁹³ *Ibidem*, p. 27.

psicanálise da matéria, de acordo com o pensamento de George Blin sobre o desejo do entalhe. Bachelard repõe o pensamento de George Blin, o paralelismo entre o ego e o superego e a coisa e a supercoisa¹⁷⁹⁴. A coisa corresponde à matéria ainda não trabalhada, no seu estado mais bruto, tal como exemplificado com o pedaço de madeira ainda não trabalhada. A supercoisa é representada pela transformação dessa mesma matéria quando assume todas as forças da provocação do mundo resistente, tal como ele exemplifica através da ação da faca sobre a madeira ao entalhá-la, tornando-a em supercoisa. Por outro lado, Bachelard¹⁷⁹⁵ estuda os progressos técnicos de ação através dos documentos de Leroi-Gourhan sobre os sólidos, que são subdivididos em quatro tipos: os sólidos estáveis, os sólidos semiplásticos, os sólidos plásticos e os sólidos maleáveis. Considerando que a matéria também tem dois estados: repouso e resistência, que correspondem, respetivamente, à contemplação e à ação. Deste modo, a matéria, tal como observada por Leroi-Gourhan, é manipulada por três tipos de ferramentas: a percussão assentada que dará o entalhe, mas com pouca energia; a percussão lançada que talha a golpes de foice, imprecisos, mas energéticos; e a percussão assentada com percussor que associa a talhadeira ao martelo, a precisão à força.

As duas mãos de Bachelard que aparecem, uma como a precisão; outra como a força, numa dialética do senhor e do escravo, refletem um valor dinâmico particular contra a matéria dura. Este trabalho dinâmico das mãos é exaltado constantemente por Alberto Carneiro, não pelo seu virtuosismo, mas pelo gesto:

*Saber-se do ofício: tratar os meios, os instrumentos, com o conhecimento pleno das respectivas capacidades. Saber instrumental e virtuosismo. Cria-se com ofício e sem virtuosismo. O virtuosismo apenas serve para embasbacar incautos ou ignorantes: nunca se criou grande coisa com ele. O que nos deve interessar é a mestria instrumental, trabalhada pela superação das fixações maquinais e realizadas pelos gestos de domínio sobre a matéria, transformada em obra.*¹⁷⁹⁶

As primeiras obras de Alberto Carneiro, de 1963/67, *A fusão de troncos, Macho e fêmea* (cf. Imagem, nota 1797), *Raiz caule, folhas, flores e frutos*, são formas sensuais, corporizadas pela fusão de dois ou mais corpos, nas quais a textura da madeira nos remete para a pele humana. A goiva acentua esta característica de posse do artista que domina a dureza da madeira, exaltando as formas que têm uma movimentação no espaço como se a obra tivesse vida própria.

¹⁷⁹⁴ BACHELARD, Gaston – *A Terra e os Devaneios da Vontade*, p. 32.

¹⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷⁹⁶ *Catálogo Alberto Carneiro: Exposição Antológica*. Lisboa, Porto: FCG, Fundação Serralves, 1991, p. 166.



A madeira ao ser trabalhada fornece uma energia:

*Então, entre as áreas externas da madeira tenra e pálida e o nó duro e brunido, há mais do que um contraste de cores. Vive-se aí, na própria ordem da imaginação material, uma transposição da teoria dialéctica da forma e do fundo.*¹⁷⁹⁸

Esta dialética do duro e do mole de Bachelard é reconhecida desde logo através da visão. A madeira possui uma hostilidade própria da sua dureza e o golpe da talhadeira é decisivo como parte intrínseca do desafio: a própria matéria reage contra o invasor da hostilidade, criando os seus próprios rangidos, a que o trabalhador acaba por se habituar, tornando-se mais ativo e, cada vez mais, enraivecido, enquanto trabalha a matéria dura, numa cólera fundamental para a criação da obra de arte: *Na verdade, aquele que não conhece a cólera nada sabe. Não conhece o imediato.*¹⁷⁹⁹

A recusa da condição de operário, resultado da sua prática de santeiro, foi entendida pelo próprio Alberto Carneiro, não como vontade de superar o virtuosismo, mas como necessidade de encarar a escultura como um ofício, em que o artista, enquanto erudito, a amplia do “gesto” à meditação. Tendo, por isso, a necessidade de transformar a “natureza-primeira” em “natureza-segunda”, numa luta constante com a matéria natural, para a tornar uma obra de arte.

*Pois é a natureza inteira que é vencida numa das suas matérias, e é a humanidade inteira que é vencedora na batalha de um dia. Então, na bela obra de Charles-Louis Philippe, uma meditação da oficina amplia-se até chegar a uma meditação do universo.*¹⁸⁰⁰

¹⁷⁹⁷ CARNEIRO – “Macho e fêmea”, 1965-1966, madeira de tola, 50x40x45cm, in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*. Porto: Campos das Letras, Casino da Póvoa, 2007, p. 10.

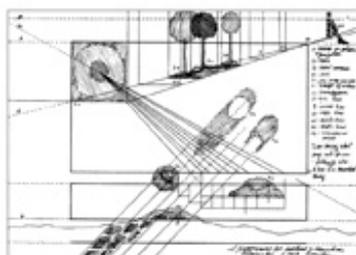
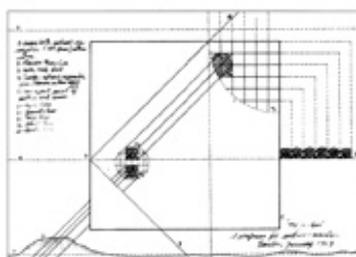
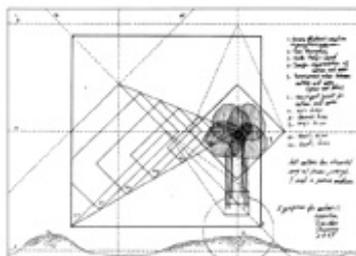
¹⁷⁹⁸ BACHELARD, Gaston, *A Terra e os Devaneios da Vontade*, p. 43.

¹⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 49.

Neste domínio do ofício, as mãos passam a ter uma “vontade própria”, que leva o artista a procurar outras possibilidades gestuais, não no domínio da matéria pelo entalhe, mas sim na prática do ritual, que remonta à origem da herança rural, através da desconstrução do “domínio da matéria”. Por conseguinte, os rituais praticados por Alberto Carneiro submetem-se à dialética de opostos que Gaston Bachelard analisou nos seus *devaneios* que oscilam entre a ascensão e a queda, a introversão e a extroversão, o duro e o mole – a madeira e o vime –, a elevação e a vertigem, entre outros. Aliás, como disse: *Prezo a dialéctica dos meus movimentos interiores. É dela que eu vivo e por ela eu continuo a minha dinâmica. A minha obra prolonga-se para fora de mim.*¹⁸⁰¹

Uma constante também na obra de Alberto Carneiro é a evocação do movimento dos opostos, da leveza e das imagens aéreas, do voo contra a gravidade, persistindo a dialética dos opostos. Não é só a necessidade de elevação com a participação dos rituais, como também o sentimento de vertigem, sentida durante a crise.



1802

¹⁸⁰¹ Idem.

¹⁸⁰² CARNEIRO – “Desenhos do Caderno Preto, 1968-71, distância para andar e meditar”, in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 45.

Este pensamento é transmitido pelo próprio artista que delineou no seu *Caderno Preto: My hands have no meanings anymore*, 1968/71. Através dos seus “desenhos” (cf. Imagem, nota 1802), vemos diagramas de imagens *versus* diagramas de pensamentos vertiginosos, que necessitam de ser “elevados”: *I’m transforming my life. I’m exploring in all directions.*¹⁸⁰³

Dentro desta perspectiva, Bachelard dá-nos uma visão da vertigem, na qual existem dois caminhos, um para cima, a ascensão, outro para baixo, a queda, porque a vertigem reside nessa ambiguidade, nessa necessidade de querer elevar para ultrapassar a queda: *Goethe executou mais de uma vez essa subida, precisamente para se exercitar contra a vertigem.*¹⁸⁰⁴ Bachelard acrescenta ainda:

*Tomados de vertigem, sentimos que poderíamos ter-nos elevado. Mil impressões fazem variar nosso peso psíquico que é verdadeiramente um peso imaginário. Se pudéssemos entrar num estudo minucioso de nossas experiências oníricas, teríamos bem depressa algumas medidas da extrema sensibilidade ponderal das nossas impressões. Talvez pudéssemos educar-nos para combater nosso peso, para nos curar de nossos pesos. Uma pedagogia da gravidade reforçaria então uma psicologia da gravidade psíquica.*¹⁸⁰⁵

A vertigem é um caminho negativo, uma queda que nos leva à angústia e ao pesadelo e até ao próprio vazio, uma consciência da súbita solidão: *O infeliz, atingido por uma vertigem em seu significado primordial, está sozinho até o âmago do seu ser. É a queda viva. Essa queda abre em seu próprio ser verdadeiros abismos...*¹⁸⁰⁶

Este tipo de vertigem constitui uma “ruína” do próprio “ser”, e foi desenvolvido por Kierkegaard e, posteriormente, por Camus. A queda do ser é o silêncio, o nada, o abismo, é o próprio devir da infelicidade, que poderá ser tanto física como moral, mas não necessariamente um êxtase. Como é citado por Baudelaire:

*No moral como no psíquico sempre tive a sensação do precipício, não só do precipício do sono, mas também do precipício da acção, do sonho, da recordação, do desejo, do arrependimento, do remorso, do belo, do número, etc.*¹⁸⁰⁷

¹⁸⁰³ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 53.

¹⁸⁰⁴ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 274: “Eu transformo a minha vida. Eu exploro todas as direções.”

[Tradução da autora da tese]

¹⁸⁰⁵ Ibidem, p. 272.

¹⁸⁰⁶ Ibidem, p. 275.

¹⁸⁰⁷ Ibidem, p. 279.

Traduz-se, assim, a queda como uma representação da ruína do ser humano, tendo um caráter dramático que vai desembocar no “*tempo fulminante*”. Aqui, a palavra queda tem apenas um sentido, o do psiquismo descendente de Bachelard.

*Os pesos caem, mas nós queremos levantá-los; e quando não podemos levantá-los, imaginamos que os levantamos.*¹⁸⁰⁸ Bachelard quer com isto dizer que, para além das leis da gravidade e da própria resistência, existe a dialética do ser que se submete à elevação que é positiva e a uma ordem psíquica de sublimação. Esta elevação através das imagens será feita por meio da contemplação. Contemplar o universo é lutar contra todas as forças naturais, viver é sofrer, é lutar contra as forças que nos esmagam.

A poética de Bachelard acabou por despertar no artista uma consciência erudita psicológica que ele, inicialmente, apenas tinha por intuição, como podemos verificar nas suas palavras:

*Poderíamos falar do meu interesse por certos conhecimentos, por certas actividades que o homem desenvolveu sempre: a dimensão do lado escondido do espírito, na sua relação com o cosmos. O mistério sempre me fascinou. Tudo aquilo que apela à poética, ao sonho, à descoberta da dimensão outra*¹⁸⁰⁹

Quando Alberto Carneiro fala da inversão do grande para o pequeno, ou do macro para o microcosmos, tal não é senão a adaptação da teoria de Bachelard, acerca do lado escondido do espírito, bem como da introversão e do mistério da inconsciência, da necessidade de *transformar é tingir*¹⁸¹⁰, ou do caráter de ocultação que as substâncias possuem. Já para não recordar o caráter viril, a solidez, a coragem ou mesmo a moralidade que a imagem do rochedo evoca, segundo Carneiro:

*(...) um calhau rolado pelos movimentos do tempo e das águas e a passagem através dele pelo buraco que as minhas mãos abrissem. Assim começou no mar o trajecto de um corpo, passou pelas margens do ribeiro da minha infância e foi até à montanha, onde terminou a passagem para o lado de lá da pedra.*¹⁸¹¹

A necessidade de querer levantar os pesos que não conseguimos levantar lembra-nos Bachelard ou Nietzsche, ou até um paralelismo com as culturas tradicionais indígenas, como uma espécie de rito de passagem, no qual o jovem xamã tem de sofrer “uma morte simbólica”, dando-se um estado “*modifié de conscience*”¹⁸¹², para poder

¹⁸⁰⁸ Ibidem, p. 282.

¹⁸⁰⁹ CARNEIRO, Alberto – *Das Notas para um diário e outros textos*, p. 36.

¹⁸¹⁰ BACHELARD, Gaston – *A Terra e os Devaneios do Repouso, Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 27.

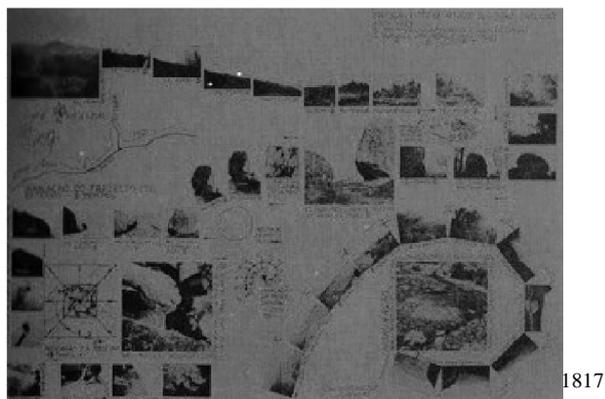
¹⁸¹¹ BACHELARD, Gaston – *A Terra e os Devaneios da Vontade*, p. 282.

¹⁸¹² PERRIN – *Le Chamanisme*, p. 48.

praticar a sua atividade futura, munido de uma consciência da patologia, ou pessoalmente, do entendimento da transformação e da metamorfose.

De certo modo, os rituais de Alberto Carneiro que se apresentam nas peças dos anos 1970 poderiam ser também considerados uma espécie de ritos de passagem, equiparando-se a Joseph Beuys, por serem ambos considerados *transformers*, tendo, contudo, conceptualmente perspectivas diferentes. Equilibrando a cultura *versus* natureza, sociedade *versus* indivíduo, o artista português reestrutura o ecossistema, o cosmos e o ser humano através da fusão ou da união com o Todo, em que os seus rituais reportam a uma herança coletiva rural, para além do seu gesto individual. Tal como Joseph Beuys, os rituais de Alberto Carneiro, embora também remetam para uma viagem vertiginosa ao abismo e para a sua ascensão, não apresentam o sofrimento físico no artista, nem no espectador, como é estabelecido em algumas sociedades nativas¹⁸¹³, mas apresentam a *inquietação* e a *dúvida*¹⁸¹⁴, na medida em que ambas produzem a mudança e mesmo a transformação, como se de um caminho para o autoconhecimento se tratasse.

Carneiro procura na psicologia profunda e na cultura oriental, no taoísmo e na mandala uma componente de transformação individual, um meio para ultrapassar a *inquietação* ou a *dúvida*¹⁸¹⁵, que nos lembra a vertigem do abismo nietzschiano¹⁸¹⁶ para alcançar a libertação e a elevação do espírito, tanto individual – em si – quanto coletiva – no espectador.



¹⁸¹³ Cf. Parte II.

¹⁸¹⁴ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.

¹⁸¹⁵ Idem.

¹⁸¹⁶ Cf. Parte I, Cap. 3.2.6, sobre Nietzsche.

¹⁸¹⁷ Carneiro – “Operações estéticas”, em Caldas de Aregos (pormenor), 1974/75, 48 fotografias sobre papel impresso, 42,4x30,1cm (cada), in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 55.

Alberto Carneiro, através da repetição do gesto dada pelas diversas fotografias das suas obras, cria uma espécie de “porta de libertação” para a meditação e a transformação. As *Operações estéticas*, em Vilar do Paraíso, 1973, e em Caldas de Aregos, 1974/75 (cf. Imagem, nota 1817), são obras constituídas pela “marcação” fotográfica dos vários tempos e gestos e têm uma conotação do retorno ao tempo cosmológico, numa atitude de constante recorrência ao eterno retorno. Podemos observar na obra *Operação estética*, em Vilar do Paraíso, que os diversos tempos ritmados que correspondem a cada imagem são uma espécie de “tempo seletivo” que possibilita a mudança através do ritmo temporal incutido na obra, isto é, seleciona o eterno retorno, por nunca estabelecer um tempo igual. Existe uma mudança de rotação espacial tanto do artista como da visão perante a obra, representada, por exemplo, pelo feixe de palha, que determina o tempo em espiral: *Primeiro Silêncio; Marcação do elemento A-T.1; A-Tempo 2; A-Tempo 3; A-Tempo 4*.

O resultado desse gesto, em constante repetição, de um fragmento daquele tempo original, é, como diria Mircea Eliade, a “restauração do tempo mítico”¹⁸¹⁸, estabelecendo o encontro com o *eterno retorno*:

*(...) o primitivo insere-se no “tempo mítico”. Porque “a época mítica”, dzugur, não deve ser pensada simplesmente como um tempo passado, mas como presente também e futuro: como um estado tanto como um período.*¹⁸¹⁹

Nas suas obras, Alberto Carneiro estabelece, por um lado, um encontro com a herança do nosso pensamento romântico, estando o *eterno retorno* intrinsecamente associado ao pensamento de Nietzsche, recordando a figura de Zarathustra, que compreende o eterno retorno depois da sua convalescença¹⁸²⁰, e, por outro lado, a constante recorrência às fotografias em espiral como referência da sua representação cíclica cosmológica do universo, na senda do delineado por Deleuze. Embora Carneiro prefira o termo círculo a ciclo, na medida em que remonta a Jung, como argumenta Isabel Carlos:

*O voltar é na obra de Carneiro mais do que o enunciar de ciclos; aliás, o artista prefere a palavra círculo a ciclo, porque pressupõe avanços e recuos, o passado e o futuro na elaboração do presente que é acima de tudo um durante.*¹⁸²¹

¹⁸¹⁸ ELIADE – *Tratado de Histórias das Religiões*, p. 489.

¹⁸¹⁹ Idem.

¹⁸²⁰ Cf. Parte I, Cap. 3.2.6.

¹⁸²¹ CARLOS, Isabel – *Alberto Carneiro*, p. 20.

O círculo, por ser um símbolo da mandala, expressa a união dos opostos e do cosmos. Freud analisou esta união como “sentimento oceânico”¹⁸²², entre o ego e o id, a entidade mental inconsciente. Todavia, numa perspectiva junguiana, o círculo, tal como a mandala, está inserido numa leitura simbólica do inconsciente coletivo: *Representan el cumplimento de la psique o “sí-mismo”, de la cual la consciencia es solo una parte como también lo es inconsciente.*¹⁸²³

Segundo Aniela Jaffé¹⁸²⁴, o círculo é a representação do cosmos, da totalidade da natureza, a ideia de esferas da antiguidade, ou a representação da iluminação, segundo os mestres do Zen, ou da perfeição, segundo uma visão cristã.

Voltando a Alberto Carneiro, o mapa como linguagem semiótica do local, definido por Stephen Bann¹⁸²⁵ como “zona prospectada” – “local escolhido: Vilar do Paraíso”, é um meio de reivindicação da simbiose entre o espaço e o tempo, que define o sistema mental de linhas e pontos convergentes, formando uma rede e uma orientação de coordenadas. É uma referência crucial no pensamento contemporâneo, na medida em que o espaço, *in situ*, se funde com o tempo, não histórico-social, mas cosmológico, uma referência marcante nos artistas da *land art*, por exemplo, em Robert Smithson e Richard Long.

As fotografias e os textos permitem comemorar a porção do tempo, repetindo-o, marcando-o em ritmos até ao infinito, dando lugar a um tempo cosmológico, o que se verifica na leitura de Isabel Carlos: *por outras palavras, pode revelar aquilo a que chamaríamos, em expressão cómoda, o absoluto, quer dizer, o sobre-natural, o sobre-humano, o supra-histórico.*¹⁸²⁶ Nos povos tradicionais nativos, *o tempo não é homogéneo*¹⁸²⁷ e, como tal, o tempo apresenta-se de diversos modos de *intensidade variada e finalidade múltipla.*¹⁸²⁸

A heterogeneidade do tempo, a sua divisão em “sagrado” e em “profano” não implicam apenas “cortes” periódicos praticados na duração profana a fim de nela se

¹⁸²² Cf. Parte I, Cap. 3.2.2., sobre Rousseau.

¹⁸²³ JAFFÉ, Aniela – “El Simbolismo en las Artes Visuales”, in JUNG, Carl G. (concebido y realizado) – *El Hombre y sus Símbolos*, p. 241.

¹⁸²⁴ *Ibidem*, pp. 242-246.

¹⁸²⁵ BANN, Stephen – “The Map as Index of Real: Land Art and the Authentication of Travel”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, 1994, pp. 243-245 (cf. Parte III, Cap. 4.1., sobre Robert Smithson, e 4.2., sobre Richard Long).

¹⁸²⁶ CARLOS, Isabel – *Alberto Carneiro*, p. 20.

¹⁸²⁷ *Idem*.

¹⁸²⁸ *Idem*.

*inserir o tempo sagrado, implicam também que essas inserções do tempo sagrado sejam solidárias, diríamos mesmo contínuas.*¹⁸²⁹

O gesto, nas obras de Alberto Carneiro, é expresso pela repetição e instaura o tempo cosmológico, tanto na *Operação estética* como no *Trajeto de um corpo*, 1976/1977; no entanto, o seu gesto não se reporta precisamente ao tempo mítico indígena, embora pudesse estabelecer tal elo devido ao facto de o ato gestual “reviver” a tradição agrícola, uma vez que as nossas origens ocidentais, tal como os rituais das culturas tradicionais, permitem pela repetição instaurar o “tempo mítico”. Recordando Lucy Lippard¹⁸³⁰, a autora descreve o ritual, tanto privado como público, na Arte Contemporânea, como uma restauração e conexão da consciência coletiva do sopro da vida na sociedade, porque o ritual, nas artes, evoca os “rituais primitivos” através do ciclo de vida e morte.

Alberto Carneiro, em *Trajeto de um corpo*, de 1976/77, que é constituído por 48 fotografias, utiliza a pedra como elemento primordial dessa transformação. O artista tem a necessidade de buscar conhecimento, de se transformar e metamorfosear, sendo todo o processo interiorizado num ritual corporal, utilizando a pedra como símbolo da meditação, através da apropriação, da nomeação e da posse do espaço/paisagem: *A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser.*¹⁸³¹

*Do mar para a montanha, depois de o artista a ter levado a ser exposta no interior de uma galeria, numa sala vazia, no absoluto silêncio da sua pedricidade, gerando aquele que, porventura, terá sido um dos momentos mais radicais da obra deste artista bem como da arte portuguesa do século XX. A pedra ficou então só, no interior da galeria, constituiu-se corpo da exposição, obra de arte efémera, antes de ser transportada de novo para a montanha, onde foi, por assim dizer, devolvida à natureza natural.*¹⁸³²

*A pedricidade*¹⁸³³, termo de Bernardo Pinto de Almeida, é o *devir-pedra*¹⁸³⁴, que através do gesto realiza o encontro com o centro, o que Alberto Carneiro sempre procurou.

¹⁸²⁹ ELIADE – *Tratado de Histórias das Religiões*, p. 484.

¹⁸³⁰ LIPPARD, Lucy R. – *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, pp. 159-163.

¹⁸³¹ Catálogo: *Alberto Carneiro: Exposição Antológica*. Lisboa, Porto: FCG, Fundação Serralves, 1991.

p. 40.

¹⁸³² ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*. Porto: Campos das Letras, Casino da Póvoa, 2007, p. 81.

¹⁸³³ *Idem*.

¹⁸³⁴ Este *devir-pedra* de Bernardo Pinto de Almeida é uma transposição da expressão de *devir-animal* de Deleuze para a obra de Alberto Carneiro (cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*. Porto: Campos das Letras, Casino da Póvoa, 2007).

Em contrapartida, Carneiro, nestas suas obras que cria na natureza, quando nos apresenta o corpo nu interagindo com uma pedra furada, nomeadamente, em *Trajecto de um corpo*, liberta-se para uma outra dimensão no ritual: *Estas pedras são os sinais de uma realidade espiritual diferente, ou os instrumentos de uma força sagrada de que apenas são o receptáculo.*¹⁸³⁵ Podemos considerá-lo uma espécie de «rito de passagem», que, como já tinha argumentado atrás, através da pedra furada, corresponde, de certo modo, a “um renascimento”, podendo o buraco da pedra ser visto como “a porta da libertação”¹⁸³⁶, a libertação do cosmos e da consciência do ser humano, numa simbiose entre o ser humano e o cosmos, nascendo desta relação a união com a natureza, na medida em que o artista, através do seu corpo, nu, e da interação com a pedra cria uma nova “poesia cósmica”: *O corpo (na unidade da sua realização: físico, mental e subtil) é a unidade de tudo, centro do universo do ser. É pelo centro que saímos para a viagem no cosmos.*¹⁸³⁷

A “porta para a libertação”, nesta obra, é o caminho solitário que o artista teve de percorrer para que fosse possível a sua transformação psicológica e obter o autoconhecimento, procurando a essência. A necessidade de “tomada de consciência” deu lugar à procura de algo mais elevado, na procura da essência – a libertação das aparências dos corpos e das matérias, sobre o que, em *O Corpo Subtil* (cf. Imagem, nota 1839), escreve: *Sobre a quarta pedra ele encontrou o entendimento de que tudo tem o seu contrário e só se é único na igualdade revelada.*¹⁸³⁸

¹⁸³⁵ Catálogo: *Alberto Carneiro: Exposição Antológica*, FCG, Fundação Serralves, 1991, p. 290.

¹⁸³⁶ “Porta da percepção” é uma metáfora do que representa mandala para Alberto Carneiro, na medida em que a imagem da mandala é composta por um diagrama geométrico, constituída de quadros e círculos, em que através da sua meditação se abrem diversas “portas de percepção” para atingir o conhecimento cósmico (cf. nota 88).

¹⁸³⁷ Texto escrito por Alberto Carneiro entre 1965 e 2001, in CARNEIRO, Alberto – *Caminhos do Corpo sobre a terra 1965-2004*.

¹⁸³⁸ *Ibidem*, p. 150.



A procura da libertação através da meditação, ou através do conhecimento adquirido pelo poder simbólico que agrega a mandala¹⁸⁴⁰, como é desenvolvida nas culturas hinduístas e tibetanas, é um meio gerador de conhecimento individual e coletivo, humano e cósmico:

*Quando escolho a Mandala, como algo que vai ser recorrente como figura essencial na minha obra, considero-a como símbolo e como imagem poderosa que agrega e revela a unidade do eu e do universo: um cosmos.*¹⁸⁴¹

Aliás, Alberto Carneiro procura libertar o corpo, tanto humano como cósmico, da aparência dando-lhe a essência. É esta procura da essência para além da aparência que o xamã, nas culturas nativas, também segue, embora numa perspetiva completamente diferente, na medida em que os estados alterados da consciência do xamã permitem, não só a passagem dos diversos níveis cosmológicos, como também a obtenção do “sonho acordado”¹⁸⁴², para que possa ter acesso à cura do paciente, no seu caso particular. De facto, é a essência, numa visão conceptual transversal, que permite

¹⁸³⁹ Carneiro – “O Corpo Subtil, 1980-81”, in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 109.

¹⁸⁴⁰ Mandala é um conjunto de formas geométricas complexas com cores simbólicas, circunscritas num círculo, por vezes, emoldurado num quadrado, dando origem a uma manifestação espacial representativa do universo e das suas forças cósmicas que conduz à iluminação de quem a contempla. A mandala varia consoante a cultura a que está associada. Existe a tântrica, a budista do Extremo Oriente e a budista japonesa, a tibetana e a hindu. Por exemplo, a mandala tântrica serve de suporte à meditação, que é, geralmente, traçada no chão pelos ritos de iniciação: “Trata-se essencialmente de um quadrado orientado com quatro portas que contêm círculos e lótus, povoado de imagens e de símbolos divinos. (...) As suas passagens sucessivas correspondem, portanto, a outras tantas etapas na progressão espiritual, aos graus iniciáticos, até ser atingido o centro, o estado diferenciado do Buda-chakravarti.” (In CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos*, p. 434). Jung recorre à mandala para designar a representação desconhecida da psique. Carl Jung analisa-a segundo “estruturas arquetípicas” que evocam os motivos míticos, como *anima* e *animus*, a ordem em si, o círculo e o quadrado, ou aspetos do ser e da consciência (In JUNG, C. G. – *Métamorphoses de l’âme et ses symboles. Analyse des prodromes d’une schizophréne*. Paris: Le Livre de Poche, 2009, pp. 645-646).

¹⁸⁴¹ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.

¹⁸⁴² Cf. Parte II.

atingir uma consciência profunda do universo e do ser humano. Assim, podemos citar as palavras de Bernardo Pinto de Almeida:

*Uma experiência de expansão, de libertação da consciência (consciência extrema do corpo no espaço, mas num espaço em sentido alargado, bem entendido), em que a realidade se deseja apreendida simultaneamente em todas as direcções.*¹⁸⁴³

Alberto Carneiro, através das suas obras fotográficas, permite ao espectador a “transformação da transformação”, a distância externa dada pela percepção da imagem transfigura a paisagem e o artista individual, a fim de que se dê a transformação coletiva e se atinja um plano universal – *um plano de mediação cósmica*¹⁸⁴⁴, como refere Bernardo Pinto de Almeida, ao analisar o artista segundo uma leitura estética.

A obra de Alberto Carneiro tem uma visão para além da percepção contemplativa ocidental. Ela estabelece uma compreensão antropológica ao procurar um meio de transformação coletiva através do individual, como foi definida inicialmente por Artaud, na sua ida ao México, ou, mais tarde, por Beuys. A transformação coletiva é vista de um modo muito diferente consoante os artistas.

Vejamos, primeiro, Artaud¹⁸⁴⁵, que considerava que a transformação partia de um estado de consciência e de sofrimento agudo por parte do espectador, culminando numa tomada de “consciência”. Aliás, o público tinha que sentir a morte, o último sopro do moribundo, e viver a experiência desse sofrimento, sendo, por isso, o ritual considerado por Artaud: “*the theatre, thus, as rite de passage - as a magical cleansing ritual or exorcism.*”¹⁸⁴⁶, e o teatro um “*rito de passagem*”¹⁸⁴⁷. Por esta razão, o Teatro da Crueldade terá provocado um efeito inesperado, tendo um destino tão dramático.

Beuys¹⁸⁴⁸ não pretendia que o público sofresse de um modo tão intenso e cáustico. Embora assumisse que a transformação se estabelecia através de trocas diretas de energia entre o artista, qual bateria, e o público assistente. No entanto, não criava sofrimento, como afirmou Von Graevenitz¹⁸⁴⁹. Por isso, Beuys intitula as suas obras de

¹⁸⁴³ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 53.

¹⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

¹⁸⁴⁵ Cf. Parte I, cap. 4.2.

¹⁸⁴⁶ FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*, p. 296: “O teatro, assim, como rito de passagem – como um ritual mágico de limpeza ou um exorcismo.” [Tradução da autora da tese]

¹⁸⁴⁷ *Idem*: “Transformações – eu interesse-me pelas transformações, transubstanciação.” [Tradução da autora da tese]

¹⁸⁴⁸ Cf. Parte III, Cap 2.

¹⁸⁴⁹ VON GRAEVENITZ, Antje – *The Old and New Initiation Rites: Joseph Beuys and Epiphany*, pp. 63-78 (cf. Parte III, Cap. 2, Joseph Beuys.).

*transformations – I am interested in transformation, transubstantiation*¹⁸⁵⁰, e apela para que a arte seja um meio de transformação psicológica e social, seguindo, assim, as obras de Carneiro um caminho semelhante ao seu – o “transformar”. Quando Beuys viu a obra de Alberto Carneiro na Bienal de Veneza, em 1976, em representação de Portugal, foi saudá-lo, por ser um “transformador”/*transformer*¹⁸⁵¹.

Embora o artista Alberto Carneiro considere o processo individual, a transformação deixa de ser individual para ser coletiva. Ao seguir os passos específicos de cada obra, ritmada por diversos momentos, transpõe-nos para uma outra dimensão, como espectadores, porque as diversas “imagens/textos” permitem, de certo modo, “uma libertação” conceptual. Verificamos através do estudo de Tara Michaël¹⁸⁵² que a prática da meditação se inicia com a concentração numa imagem, ou num objeto, segundo outras filosofias, como instrumento de libertação espiritual, como meio para atingir o conhecimento espiritual. Na mandala, lembramos que através da concentração da imagem se abrem as “portas da percepção”, permitindo ao indivíduo ter também equivalente experiência.

Se projetarmos esta prática da mandala oriental na obra de Carneiro, é possível ao espectador alcançar a percepção, num processo lento, através da contemplação dos vários momentos espaço-temporais das fotografias e dos textos, que implicam uma leitura minuciosa, um a um. Todavia, trata-se da contemplação conceptual de “transformação”. O processo de “transformação” estabelece-se num ato meditativo solitário. O espectador é orientado para a experiência de usufruir da obra, enquanto experiência contemplativa, tanto numa perspectiva meditativa oriental, como fenomenológica, em que o corpo não é só percebido, mas também sente e habita no espaço.

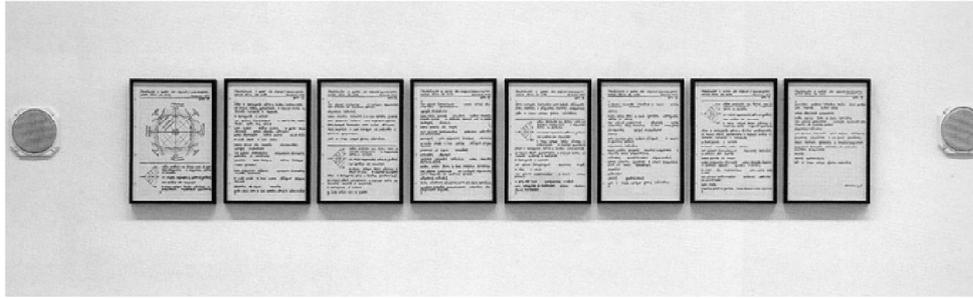
Por conseguinte, Alberto Carneiro, nas suas obras, permite ao espectador seguir uma linha contemplativa muito equivalente ao “sentimento de existência” de Rousseau¹⁸⁵³, em que a transformação da consciência é “provocada” através da contemplação das suas obras e da proximidade com a natureza.

¹⁸⁵⁰ Ibidem, p. 67.

¹⁸⁵¹ Verificamos que, seguindo esta linha de pensamento, Bernardo Pinto de Almeida define-o como *transformer* (cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*). Ver mais adiante.

¹⁸⁵² MICHAËL, Tara – *Les Voies du Yoga*. France: Éditions Points, 2011, pp. 122-123. (Sagesses).

¹⁸⁵³ Cf. Rousseau, Parte I, Cap. 3.2.2.



1854

Meditação e posse do espaço/ paisagem como obra de arte, de 1977 (Imagem, nota 1854), tem exatamente esse fim. É constituída por oito elementos enquadrados por uma moldura preta de 32x22cm, expostos em linha, em cujos lados há uma coluna com a gravação da sua voz¹⁸⁵⁵. Cada passo está descrito nos oito quadros, para que seja possível atingir o estado meditativo, que se aproxima do um processo exercido pela mandala e pelas culturas orientais, dado pela repetição num ritual. No primeiro quadro, começa com um diagrama que representa os quatro pontos cardeais, por baixo dos quais está escrito:

*estou sentado na terra com as pernas cruzadas a esquerda sobre a direita
as mãos repousadas sobre os joelhos
no centro do mundo
o meu corpo todo abarca o amanhecer o primeiro quadrante*¹⁸⁵⁶

Nos outros elementos, o espectador, através da leitura, entra num processo de meditação, entre as descrições da paisagem e a repetição dada pelas primeiras três linhas, em que o artista nos transmite a noção temporal – o amanhecer, o meio-dia, o entardecer e o meio da noite – e espacial, mudando de local – primeiro quadrante, segundo quadrante, terceiro quadrante e quarto quadrante.

Alberto Carneiro, nesta obra *Meditação e posse do espaço/ paisagem como obra de arte*, transpõe-nos para a experiência rural, que teve na infância, tratando-se, portanto, de um reviver da tradição ancestral agrícola, entre o gesto e a apropriação da paisagem nas memórias do próprio ser.

Todavia, o termo “posse” levanta uma discussão teórica e, mesmo, ecológica, por ser entendido atualmente pelos defensores do ecofeminismo que a conceção agrária da natureza, onde os recursos são uma mais-valia, é determinada pela visão tradicionalmente

¹⁸⁵⁴ Carneiro – *Meditação e posse do espaço/paisagem como obra de arte*, de 1977, gravação da voz do artista e lápis sobre papel, 8 elementos de 32x22cm (in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, pp. 86-87).

¹⁸⁵⁵ Esta descrição vem no seguimento, não da obra inicial dos anos 1977, mas da obra fotografada – ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*.

¹⁸⁵⁶ *Ibidem*, pp. 86-87.

patriarcal judaico-cristã, que distingue o masculino do feminino, favorecendo o masculino em detrimento do feminino. Por conseguinte, a natureza é concebida nesta visão como feminina, dominada pelo homem. Greta Gaard e Lori Gruen, duas ecofeministas, no ensaio *Ecofeminism: Toward Global Justice an Planetary Health*¹⁸⁵⁷ argumentam que este paradigma, em que o dualismo e a hierarquia na nossa cultura ainda se mantêm, havendo uma separação entre o homem e o resto do mundo, não só inclui a mulher, como a natureza e os animais, o que determina que o ser humano continua a ter uma ação destrutiva pouco ou nada ética perante o mundo natural. Em contrapartida, Alberto Carneiro quando utiliza o termo “posse” fá-lo no seguimento dos “três momentos da unidade”: apropriação, nomação e posse. Ao lembrarmos a sua obra *Sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem* (cf. Imagem, nota 1859), o artista mediador é um operador estético. Como ele próprio afirma: *A natureza recriada à minha imagem e semelhança: eu dentro dela e ela polarizadora dos meus sentimentos estéticos*.¹⁸⁵⁸ A posse e a apropriação constituem o cerne de todo o processo criativo, são dois dos três momentos fundamentais da sua relação com a obra, sendo que o terceiro é a nomação.



Desde os primeiros trabalhos, Alberto Carneiro aplica este conceito da apropriação, que corresponde à apropriação da matéria que é recriada em dois níveis: o da posse bruta, através dos sentidos sensíveis, e o da posse mental, necessitada pelo artista para reencontrar as raízes de si mesmo. Como Ernesto de Sousa constata:

¹⁸⁵⁷ GAARD; GRUEN – “Ecofeminism: Toward Global Justice and Planetary Health”, in LIGHT; ROLSTON III (eds.) – *Environmental Ethics*, pp. 276-293.

¹⁸⁵⁸ Carneiro, Alberto – Catálogo: *Alberto Carneiro*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1979, [s.p.].

¹⁸⁵⁹ Carneiro – *Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem*, 1975 (pormenor), in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 80.

Estas operações revelam no conjunto uma inquieta necessidade de apropriação («A arte não está na presença física do bizonte de Altamira, mas sim na posse que ele significa»). A posse, como todos sabemos, é uma forma primeira de cultura, e de vivência (erótica).¹⁸⁶⁰

Verificamos que Bernardo Pinto de Almeida¹⁸⁶¹ e Javier Maderuelo¹⁸⁶² realçam também esta leitura em Alberto Carneiro no que à compreensão erudita da herança histórica ocidental diz respeito, através da evocação da cultura da Pré-História, numa metáfora à *Vénus de Willendorf*, ou às conceções arquetípicas rurais, ou “*ritualizando el lugar*”¹⁸⁶³.

Inicialmente, a posse está no contacto com a textura da madeira, na manufatura que é essencial para a realização da sensualidade corporizada pelo seu próprio corpo. A posse é a relação do artista com a natureza, é a sua marcação, o silêncio único da meditação sobre a matéria, é a evolução do tempo. A posse é a própria “operação estética”: *O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria...*¹⁸⁶⁴, em que se determina o contacto direto com a madeira ou a *matéria da árvore*¹⁸⁶⁵, numa dialética fenomenológica entre o artista e o mundo natural. Portanto, não é entendida, aqui, com um significado restrito, mas inserido numa herança fenomenológica, em que a obra é identificada pelo sujeito, tanto na perceção, como nos sentidos. Transpondo-nos para “*o reflexo supremo de identificação do possuído (...). Posse, descoberta do ser do artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser.*”¹⁸⁶⁶

Por conseguinte, o artista estabelece a contradição de opostos que se anulam, refletindo a influência da filosofia taoísta, dada pelo próprio título, a meditação e a “posse do espaço”:

*“Posse de espaço” é a posse da coisa ou da obra. É o momento em que a obra é efectivamente interiorizada de modo que o ser e o estar tenham unidade. Sem o espaço, o ser não está.*¹⁸⁶⁷

¹⁸⁶⁰ SOUSA, Ernesto – “Alberto Carneiro, A Arte Ecológica e a Reserva Lírica”, in ALVES, Isabel, JUSTO, José Miranda (organização e apresentação) – *Ernesto de Sousa. Ser Moderno...em Portugal*, p. 147.

¹⁸⁶¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 19.

¹⁸⁶² MADERUELO, Javier – *Alberto Carneiro: sobre los árboles y el agua*. Huesca: Diputación de Huesca, 1999.

¹⁸⁶³ *Ibidem*, p. 89.

¹⁸⁶⁴ CARNEIRO, Alberto – *Catálogo: Alberto Carneiro*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1979.

¹⁸⁶⁵ *Idem*.

¹⁸⁶⁶ Texto escrito por Alberto Carneiro entre 1965 e 2001, in CARNEIRO, Alberto – *Caminhos do Corpo sobre a Terra 1965-2004*.

¹⁸⁶⁷ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.

A meditação oriental leva o ser humano ao sentido oposto da posse. Através dela, o ser humano liberta-se do espaço e do tempo, o que torna a “posse” de Alberto Carneiro, enquanto identificação, o sentido inverso dessa mesma libertação.

Na filosofia oriental, no taoísmo, os opostos criam a transformação:

*Assim também o Sábio:
permanece na acção sem agir,
ensina sem nada dizer.
A todos os seres que o procuram
ele não se nega.
Ele cria, e ainda assim nada tem.
Age e não guarda coisa alguma.
Realiza a obra,
não se apega a ela.
E, justamente por não se apegar,
não é abandonado.¹⁸⁶⁸*

Será que podemos considerar um paradoxo a “posse” de Alberto Carneiro, enquanto identificação, ou enquanto entendimento cósmico dos opostos – identificação versus descentralização do ego, ou seja, o abolir da aparência através da meditação?

Há que salientar que na prática filosófica oriental, a meditação permite ao ser humano controlar as ondas psicomentais, com o objetivo de unificar o espírito com o universo, abolindo, assim, a dispersão própria da fluidez mental. O ser humano torna-se passivo e não “pensa”, ou melhor, deixa de pensar pelos objetos, que são considerados pertencentes ao mundo das aparências. As aparências do pensamento escondem-se num fluxo indefinido e desordenado, alimentando as sensações, as associações e a memória. Através do controlo da mente, o ser humano consegue uma “verdadeira vontade”, isto é, regular livremente o setor da atividade mental e psicossomática e, por sua vez, ir ao encontro da essência, atingindo, deste modo, a libertação. As técnicas de meditação variam muito consoante a filosofia em que está inserida, podendo obter-se através da concentração numa imagem, tal como acontece com a mandala, ou no yantra – utilizada na prática do yoga –, ou ainda através do controlo respiratório, prañayama.

Carneiro não segue por esta linha oriental, encaminha-se antes numa perspectiva junguiana, na medida em que remete para a simbologia imagética da mandala, pelas suas formas geométricas conterem um poder sagrado subjacente, e numa perspectiva

¹⁸⁶⁸ LAO-TZU – *Tao-Te King*, p. 38.

“rousseaniana”¹⁸⁶⁹, dado que a meditação que o artista exalta advém de uma continuidade do “estado meditativo” ocidental, como já havia afirmado atrás: *Esta posse é qualquer coisa que está mais no sentir, é profundamente pessoal e implica metamorfoses na consciência do que é a arte e a vida.*¹⁸⁷⁰

A meditação de Alberto Carneiro, que é individual e centralizada na experiência da natureza, passa a ser projetada no espectador, enquanto este contempla a obra de arte, como se houvesse uma rotação de artista/sujeito-obra/objeto artístico para obra-espectador. Portanto, esta contemplação é obtida através de dois meios: através de um processo ritmático de leitura dos seus textos e das imagens fotografadas com ou sem o artista, na medida em que apresenta *sempre um processo de mutações sucessivas, ou de buscas de mutações* e por revelar nelas uma “repetição seletiva” figurada pela marcação temporal e espacial; bem como através de um processo posterior, que se dá quando realiza a mandala na natureza, criando uma obra de arte que propicia a experiência ativa no espaço *in situ*, o estado meditativo, através da inserção da imagem/obra contemporânea da mandala no ambiente natural, natureza-primeira – isto é, na paisagem, criando um “sentimento de existência” semelhante ao de Rousseau quando este deambulava através da caminhada, atingindo o devaneio.



1871

¹⁸⁶⁹ Esta leitura comparativa com Rousseau também se encontra em Javier Maderuelo, mas numa perspetiva simbólica da árvore (in MADERUELO, Javier – *Alberto Carneiro: sobre los árboles y el agua*, p. 32).

¹⁸⁷⁰ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.

¹⁸⁷¹ Carneiro – *O Canavial: A memória-metamorfose de um corpo ausente*, de 1968, in <http://www.culturgest.pt/exposicoes/03-linguagemeexp.html>
http://img0.rtp.pt/icm/thumb.phpThumb.php%3Fsrc%3D/images/d8/d8b92967d8a807e0bbb5f392cd1b401b%26w%3D420%26sx%3D0%26sy%3D0%26sw%3D640%26sh%3D480%26q%3D75&imgrefurl=http://ww1.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/&usq=__GDCK11KSbHMB2qEOV8WRN9hCctM=&h=315&w=420&sz=29&hl=pt-pt&start=3&sig2=3g8VhP9ARnVJqCa51HkbWw&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=jT6EdTS_Ys9eOM:&tbnh=94&tbnw=125&prev=/images%3Fq%3Dalberto%2Bcarneiro%2Bo%2Bcanavial%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=4gjtTKCQOo7sOcmF2cYB

Todo este processo que Alberto Carneiro desenvolve nas suas obras permite ao espectador também fazer a sua transformação e a sua metamorfose, pelo desencadeamento de rotação artista-obra, obra-espectador. A metamorfose apresenta-se na obra *O Canavial: A memória-metamorfose de um corpo ausente*, de 1968 (cf. Imagens, nota 1871), exposta em 1973 na Galeria Quadrante. Ela é a metáfora afirmativa, quando o artista transforma a natureza-primeira, a natureza-natural, em natureza-segunda, natureza-artificial, em obra de arte, tornando-se também uma *operação estética*¹⁸⁷². A metamorfose e a transformação feitas pelo artista fazem dele um *operador estético*. É justamente por todo este processo se desenvolver no intuito de cumprir um investimento na transformação da própria consciência que Alberto Carneiro afirma: *We are all (together) in the same magic movement*¹⁸⁷³.

A propósito desta afirmação é relevante compreender a dimensão cosmológica. A sua obra é, por assim dizer, caracterizada pela fusão entre um pensador que ecoa o seu legado romântico e o caráter revolucionário da contemporaneidade, o que torna efetivamente curioso o facto de Bernardo Pinto de Almeida o designar de *ressonância emmersioniana ou whitmaniana*¹⁸⁷⁴, relativamente a uma frase citada de Carneiro sobre *O Corpo subtil: O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha vida: ela é nele e por ela ele é*.¹⁸⁷⁵

A procura da essência de Alberto Carneiro, ou mesmo, de tornar visível o invisível, como afirmava Paul Klee¹⁸⁷⁶, foi o que permitiu estabelecer um encontro com o pensamento oriental, na medida em que o seu pensamento empírico congregava as nuances conceptuais e mesmo espirituais que os anciãos orientais tinham esboçado há milhares de anos. Lao Tse é um dos anciãos ancestrais do pensamento tradicional oriental que exerceu grande impacto na obra e no pensamento de Alberto Carneiro, não só pela sua poética mística, também considerada rural, como também pela visão cósmica da natureza, em que a relação entre o espírito do ser humano e o da natureza e entre o

¹⁸⁷² Expressão de Alberto Carneiro (cf. CARNEIRO, Alberto, Catarina Rosendo (recolha, organização e bibliografia) – *Das Notas para um diário e outros textos. Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007). Ernesto de Sousa dá continuidade a esta expressão de “operador estético” (cf. ALVES, Isabel; JUSTO, José Miranda – *Ernesto de Sousa, Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998).

¹⁸⁷³ CARNEIRO, Alberto – *Caderno Preto*, [s.p.]: “Nós estamos todos (juntos) no mesmo movimento mágico.” [Tradução da autora da tese]

¹⁸⁷⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 111. Provavelmente, deve ter havido um erro de tipografia: onde consta *emmersioniana* deveria constar *emersioniana*, na medida em que o autor se chama Ralph Waldo Emerson.

¹⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁸⁷⁶ Cf. Parte II, Cap. 4.

naturalismo e o misticismo, tanto no cosmos, como na psicologia humana e social, está em constante fusão e união:

*What Tao's skillful planter plants
Can never be uptorn;
What his skilful arms enfold,
From him can ne'er be borne.
Sons shall bring in lengthening line;
Sacrifices to his shrine.*

*Tao, when nursed with one's self,
His vigor will make true;
And where the family it rules
What riches will accrue!
(...)¹⁸⁷⁷*

De facto, Carneiro anuncia uma utopia e um idealismo semelhantes, manifestados anteriormente pelos românticos, especialmente por Thoreau e Emerson¹⁸⁷⁸, na medida em que dão eco também ao pensamento oriental, à fusão entre o “sagrado”, ou a espiritualidade, e o universo, o cosmos, entre o humano e não-humano, o social e o natural:

*All power is of one kind.
The mind that is parallel with the laws of nature
Will be in the current of events and strong
with their strength.¹⁸⁷⁹*

Por isso se torna tão clara, nas suas obras de Alberto Carneiro, a necessidade de contemplação da natureza num estado meditativo, numa herança fenomenológica, e, posteriormente, no próprio local, *in situ*, o que revela no seu percurso um aprofundamento de um pensador “cósmico”. Os românticos¹⁸⁸⁰ tiveram uma intenção idêntica de apelar, de um modo radical e revolucionário para a época, à transformação através de estados meditativos na natureza, sendo os passeios ou as jornadas, ou mesmo as caminhadas, *Promenades* ou *Walking*, tão significativas para o encontro do ser humano com o universo e o cosmos.

Alberto Carneiro cria uma nova linguagem paradoxal, partindo da identificação para a libertação. “A posse” que o artista exalta no seu trabalho, especialmente na fase dos anos 1970, advém do seu percurso inicial enquanto artesão, em que “as mãos”

¹⁸⁷⁷ LAO TSE – “Tao Te Ching”, in GROSSMAN, Richard (ed., Introduction) – *The Tao of Emerson*, p. 112.

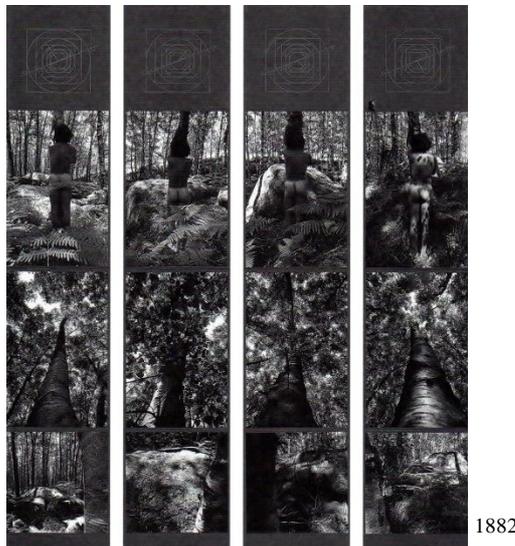
¹⁸⁷⁸ Cf. Parte I, Cap. 3.2.4.

¹⁸⁷⁹ EMERSON – “Power, Journals 1841, The Progress of Culture”, in GROSSMAN, Richard (ed., Introduction) – *The Tao of Emerson*, p. 113.

¹⁸⁸⁰ Cf. Parte I, Cap 3 e 3.2.

dominavam a matéria, como se tivessem vontade própria, contra o que lutou afincadamente, tentando ultrapassar, ou pelo menos esquecer, essa fase e esse domínio das mãos sobre a matéria. Embora Pinto de Almeida¹⁸⁸¹ citasse constantemente a lenda zen do homem que domina a vaca selvagem e depois a esquece, Alberto Carneiro revela o inverso, através de um paradoxo entre “a posse” da natureza e a meditação, na medida em que deixa de haver aparência e identificação. O desígnio do ser humano de percorrer o caminho da libertação e da transformação através da *dúvida* demonstra ser um percurso difícil de fazer, especialmente, o de ultrapassar os obstáculos que a mente e “as mãos” constroem, tornando, assim, louvável todos aqueles que conseguem fazê-lo.

É nesta medida que a sua obra se torna universal. A transformação ou a metamorfose que Alberto Carneiro desenvolve, durante o período que vai dos anos 1960 até aos 80, e mesmo até aos dias de hoje, é uma constante “repetição seletiva” de gestos, de imagens e de pensamentos a fim de conseguir efetivamente ultrapassar o obstáculo e de se fundir com a natureza, libertando, assim, o “corpo subtil” que existe em todos os seres humanos, a essência humana, que é a mesma da natureza, como afirmavam os românticos, ou mesmo os orientais.



Há que salientar que a “repetição seletiva”, que Alberto Carneiro procura nas suas obras (tais como *A Floresta* (cf. Imagem, nota 1882) ou *O Ribeiro*, ou mesmo *Ainda o mar para*

¹⁸⁸¹ Catálogo: *Alberto Carneiro*: Exposição Antológica. Lisboa, Porto: FCG, Fundação Serralves, 1991, p. 16.

¹⁸⁸² Carneiro – “A Floresta”, 1978, (pormenor), in ALMEIDA – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, pp. 88-90.

além do labirinto, todas do mesmo ano de 1978), constitui a transformação e a metamorfose, nele e na paisagem, e nos outros. Relembrando Zaratustra: *Regressarei eternamente para esta mesma vida idêntica a si própria, nas coisas grandes como nas pequenas – a fim de ensinar de novo o eterno regresso de todas as coisas.*¹⁸⁸³

A repetição na sua obra é seletiva por se basear no eterno retorno seletivo, tal como Deleuze afirmou em relação a Nietzsche¹⁸⁸⁴, na medida em que há uma seleção a partir de cada ritmo temporal e espacial determinada pelas imagens. Contudo, Alberto Carneiro, com este processo da “repetição seletiva, intenta também libertar, mais do que salvar, havendo uma unificação com o cosmos. Portanto, ela é libertadora, pelo que transmuta, não só a paisagem, a natureza-primeira, a natureza-natural, em natureza-segunda, a natureza-artificial, a obra de arte, como também metamorfoseia o próprio artista e o espectador através da sua linguagem poética¹⁸⁸⁵:

*(..) o que me interessa fundamentalmente é que a minha obra toque as pessoas no mais profundo do ser delas próprias, no seu íntimo, no limite da não-consciência. É isso, mais do que outra coisa. O meu interesse pela utilização da natureza como matéria na obra tem a ver com a consciência ou a busca de que o fundamental é a energia que sai das coisas e que circula entre elas. É aí que a minha obra pode tocar e permanecer nas pessoas.*¹⁸⁸⁶

Esta presença de transformação e de metamorfose da paisagem e dele, do artista, reflete-se no espectador atingindo o mais profundo desígnio do consciente e do inconsciente, permitindo, mesmo, fazer jus a todos aqueles artistas e poetas que utilizam a “forma” poética como meio de “transformar”. Carneiro eleva-nos a uma utopia social, humanista, cosmológica e ecológica, como fora presenciada por Joseph Beuys em Veneza, nos anos 1970, como referido atrás.

¹⁸⁸³ NIETZSCHE – *Assim falou Zaratustra*, p. 221.

¹⁸⁸⁴ Cf. Nietzsche, Parte I, Cap. 3.2.7.

¹⁸⁸⁵ Embora o artista Alberto Carneiro, como criador, não considere que a sua obra tenha essa finalidade, mas a de, pelo seu carácter, procurar atingir a profundidade mais íntima e inconsciente do ser humano.

¹⁸⁸⁶ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.



1887

Ao longo das décadas de 1980 e de 1990, Alberto Carneiro desenvolve a linguagem “repetitiva seletiva”, entre o minimalismo e a *land art*, projeta a filosofia oriental para o mundo contemporâneo, no talhe minucioso da delicada madeira, evocando a mandala e a água, em “círculo” gestual, numa fusão poética “bachelardiana”¹⁸⁸⁸:

*Então toda a água primitivamente clara é para Edgar Poe uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda a água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda a água viva é uma água que está pronta a morrer. Ora, em poesia dinâmica, as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias. Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer.*¹⁸⁸⁹

As *Evocações d'água*, 1991-92 (cf. Imagens, nota 1887), abarcam estas metáforas da água pela sua fluidez e pela procura da essência da sua leveza, numa ordem percetiva, entre o interior e o exterior, representando simultaneamente a simplicidade da complexa geometria mandálica e a experiência poética *haikai*¹⁸⁹⁰.

¹⁸⁸⁷ Carneiro – “Evocações d'água”, 1991-92, Madeira de buxo, 230x72x22cm, 203x85x35cm, in ALMEIDA – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 137.

¹⁸⁸⁸ Especialmente na obra BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁸⁸⁹ BACHELARD, Gaston – *A Água e os Sonhos*, p. 49.

¹⁸⁹⁰ Haikai são composições compostas por temas mais ligeiros, com um certo lado cómico, enformando, de igual modo, a experiência humana a um nível mais profundo. Bashô foi quem transformou o estilo haiku em haikai em divertimento e passatempo de grupo. In FREIRE, Luísa (organização, versão portuguesa e introdução) – *O Japão no Feminino II, Haiku, Poesia dos Séculos XVII a XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

1.2 *Cosmic plastic* e a mandala

Logo desde o início da sua obra que Alberto Carneiro demonstra compreender a noção do ser humano que se aproxima da essência do referenciado corpo cósmico no *Manifesto de uma arte ecológica*, o primeiro, segundo Pierre Restany:

*A arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas os valores que da terra no humano se definiram e estruturam na sequência dos tempos.*¹⁸⁹¹

Verificamos também através de Jack Burham¹⁸⁹² que a noção de ecologia na Arte Contemporânea advém da sintaxe da natureza, que, conectada com a cultura, através do ritual, evoca a essência orgânica e ‘mágica’ do artista.

Porventura, é o que atualmente se poderá denominar de *cosmic plastic*¹⁸⁹³, pela sua consciência ambiental ecológica e pela conceção de que o ser humano é uma extensão da natureza. Afirmamos a existência de um *cosmic plastic* em Alberto Carneiro porque a continuidade da sua obra provém da proclamação de “VIDARTE”¹⁸⁹⁴, num dos seus diários:

*Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através da memória que tem a idade do homem. (1970)*¹⁸⁹⁵

Para além de ser uma constante em todo o seu pensamento, que oscila entre o lirismo e a intelectualidade, a natureza é *vida que somos pela arte que damos. As mãos agarram um pedacinho de terra e de repente vogamos as nuvens. (...)*¹⁸⁹⁶, dando eco, assim, à ressonância de uma poética plástica consciente do ser cosmológico romântico. Tal como Whitman, Alberto Carneiro exalta as metamorfoses do ser na paisagem, quando se transmuta nela e ela, a paisagem, em obra de arte. A madeira talhada num gesto metamorfoseado, que progressivamente se torna mais minucioso e delicado, transcende a individualidade para aceder à dimensão cósmica. Revela um “espírito neorromântico” na

¹⁸⁹¹ CARNEIRO, Alberto – “Manifesto de uma arte ecológica”, in *Catálogo Alberto Carneiro*, 1991.

¹⁸⁹² BURNHAM, Jack – “Contemporary Ritual: a Search for Meaning in Post-Historical Terms”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, 1973, pp. 256-257.

¹⁸⁹³ *Cosmic plastic* é uma transposição do termo *cosmic mode* de Moores referente à poesia de Whitman para a obra de Alberto Carneiro.

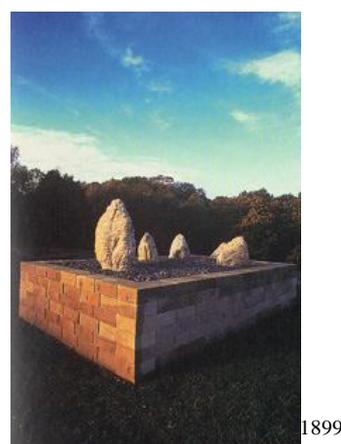
¹⁸⁹⁴ *Catálogo Alberto Carneiro*, F.C.G, p. 116.

¹⁸⁹⁵ *Idem.*

¹⁸⁹⁶ *Idem.*

contemporaneidade, através do seu “amor pela natureza”, conseguindo transmutar os sentimentos ou as *emoções estéticas* do espectador e do coletivo, recorrendo ao gesto enquanto artista, que é um *gesto-pensamento* ou um *pensamento-escultura*¹⁸⁹⁷.

O amor pela natureza é transmitido pela árvore que persiste em quase todas as suas obras, evocando, assim, a energia inerente à natureza, apresentando-a várias vezes “plantada” na galeria ou no espaço das exposições, como *Os quatro elementos*, de 1969-70 ou *O Laranjal – natureza envolvente, projeto*, de 1969. Carneiro desloca do exterior para o interior o sentir da natureza, através de uma experiência estética, moldando-a em escultura, teorizando-a em arte e vivenciando-a num “ritual de transferência”, para concretizar um processo de meditação. Algumas destas obras são projetos com um tal detalhe pormenorizado, que acabaram, eles próprios, por ser obras plásticas, enquanto desenhos e manuscritos para um processo meditativo.



O processo meditativo é apresentado num outro contexto, enquanto espaço *in situ*, na obra *The Stone Garden*, de 1995-96 (cf. Imagem, nota 1898 e 1899), no Derwenthaugh Park, no Reino Unido:

...é constituída por uma plataforma murada no interior da qual está colocado uma espécie de tapete de pedras calcárias negras sobre as quais outras cinco pedras

¹⁸⁹⁷ Expressão utilizada por B. Pinto de Almeida (cf. ALMEIDA, B. P. de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, pp. 119-123).

¹⁸⁹⁸ Carneiro – “The Stone Garden”, de 1995-96, pedra, 200x500x300cm, no Derwenthaugh Park, Reino Unido, in <http://www.gateshead.gov.uk/Leisure%20and%20Culture/Art/ArtMaps/Pre-Angel/FormerDerwent.aspx>

¹⁸⁹⁹ Carneiro – “The Stone Garden”, in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 151.

*trabalhadas – intituladas “A Pedra Mãe”, “A Pedra da Queda de Água”, “A Pedra da Caverna”, “A Pedra da Lua” e “A Pedra do Barco” – se erguem com uma presença silenciosa e grave, desafiando o tempo.*¹⁹⁰⁰

A procura da meditação através da mandala ganha novos contornos, já antes iniciados com as delicadas formas talhadas em madeira expostas ao ar livre, evocando a mandala e o princípio taoista¹⁹⁰¹, que é determinado na corporalização de uma das obras, *As variações sobre um hai-ku de Bashô*, 1986-87, embora não inserida em espaços naturais ambientais de grandes dimensões, tal como o são, e de um modo ímpar, *Mandala sobre a paisagem*, de 1998, Parque Metropolitano de Quito, Equador, e *A Mandala da Floresta*, 1999, Woodland, Devil’s Glen, Wicklow, Irlanda.

The Stone Garden (cf. Imagem, nota 1898 e 1899) provoca uma espécie de distanciamento, pela transformação da paisagem artificial dentro da paisagem natural: um jardim marcado por modelos de estruturação mandálica faz-nos lembrar um jardim japonês, transplantado para um solo britânico, fazendo dele um lugar de meditação e de serenidade. Essa distância, dada pela plataforma murada, reflete um pensamento que pertence a uma outra dimensão, a da mandala, em que o espectador contempla a obra. Equivalente pensamento oriental da estruturação desta obra *The Stone Garden* possui a obra *Chase Manhattan Bank Plaza Garden*, 1961/64, em Nova Iorque, do artista japonês Isamu Noguchi, em que o jardim redondo, afundado na praça de um banco, com quatro pedras grandes e outras pequenas disseminadas ao acaso, com grandes círculos concêntricos de granito de pedras de calçada, que substituem a gravilha dos antigos jardins japoneses e que são interrompidos por linhas serpentinadas que sugerem ondas que, no verão, estão inundadas de água. As pedras trazidas do Japão fazem também uma referência à água, pois as suas formas irregulares parecem resultar da erosão do rio.

Todavia, a diferença é que o primeiro se encontra numa elevação num campo aberto e o segundo na cidade, submergido numa praça pública, mas ambos, Alberto Carneiro e Isamu Noguchi, sofreram idêntica influência de Brancusi¹⁹⁰²: *Brancusi, tal como os japoneses, capturava a quinta-essência da natureza e destilava-a.*¹⁹⁰³

Por conseguinte, de acordo também com a obra *As variações sobre um hai-ku de Bashô*, de 1986-87 de Carneiro, mencionada atrás, relembramos o poeta japonês

¹⁹⁰⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto – *Alberto Carneiro*, César Galeria, 1998, p. 3.

¹⁹⁰¹ Cf. Parte I, Cap. 5.

¹⁹⁰² Cf. Parte II, Cap. 4.

¹⁹⁰³ NOGUCHI, Isamu, in BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond*, p. 80.

Bashô¹⁹⁰⁴, cuja poesia revelara através da criatividade a meditação, integrando a experiência do objeto estético no interior da psique, usando, deste modo, a poesia como veículo de autotransformação, pois lhe permitia transcender do seu próprio “eu” para o dos outros, ou o do mundo. De facto, Bashô meditava para criar poesia, *haiku*: fazendo emergir os sentimentos, mostrará a unificação do poeta com o cosmos, possibilitando, assim, o sentimento “verdadeiro”, a essência – *um espírito arrebatado pelo vento por falta de um nome melhor*.¹⁹⁰⁵



1906

Estas obras *Mandala sobre a paisagem* (Imagem, nota 1906, esquerda) e *A Mandala da Floresta* (Imagem, nota 1906, direita) constituem locais naturais de meditação, na medida em que o ser humano, o espectador, estabelece uma unidade, uma experiência singular com o local, tal como fizeram Bashô, e mesmo Thoreau¹⁹⁰⁷, exaltando a experiência com a natureza selvagem – *wildness* –, porque ela é um lugar espiritual e de regeneração moral e ética, para a compreensão cósmica, do senso da harmonia e da criação divina.

Carneiro desenvolve esta relação de amor pela natureza, estabelecendo com ela relações de movimento entre o exterior e o interior do ser humano, e a obra passa a ser o elo de ligação, tal como a imagem da mandala.

Há que salientar que esta experiência do lugar de Alberto Carneiro relembra a experiência desenvolvida pelos românticos norte-americanos Whitman e Thoreau, por exemplo, em que o espectador ou artista, ou qualquer ser humano, não é exterior à

¹⁹⁰⁴ Matsuo Bashô, poeta japonês de Haiku. Johnson equipara o seu místico êxtase com o de Thoreau, por apresentar uma entrega a si mesmo na viagem pela estrada.

¹⁹⁰⁵ JOHNSON, Willard – *Do xamanismo à ciência, uma história da meditação*, p. 138.

¹⁹⁰⁶ Carneiro – “Mandala sobre a paisagem”, de 1998, Parque Metropolitano de Quito, Equador, (à esquerda) e “A Mandala da Floresta”, 1999, Woodland, Devil’s Glen, Wicklow, na Irlanda (à direita).

¹⁹⁰⁷ Cf. Parte I, Cap 3.2.4.

natureza, sendo entendido como fazendo parte de uma relação não centrada no sujeito-objeto, mas na troca, no movimento, na unicidade, ou, como diria Deleuze, no “*unionisme*”¹⁹⁰⁸. Estabelecendo, assim, uma relação do “*entre*”, em que o silêncio, o tocar, o sentir, o olhar e o estar permitem a fusão do artista, da natureza e da obra. O estado meditativo de Carneiro oscila numa dicotomia entre a contemplação da obra e a experiência. Na contemplação da imagem, o objeto é exterior, por circunscrever a fenomenologia da percepção e a contemplação da obra, numa continuidade da herança filosófica kantiana, quando se refere à *emoção estética*¹⁹⁰⁹ que a obra produz. A experiência do movimento do fluxo sentido entre a obra e o ser humano ou o artista dá-se através da meditação e da presença do corpo no espaço da natureza onde se funde.

A mandala e o taoísmo remetem também para esta relação de *entre* o exterior e o interior, em que o cosmos está no espectador e no artista, como também no exterior, na natureza e na obra de Carneiro, que faz parte dela. Cria uma polarização entre espectador e obra, pois entre eles se delineia um movimento em círculo e se unificam as polarizações e apresenta uma descentralização do centro da consciência, apresentado nas filosofias orientais, para construir um “eu cósmico” – *self cosmic*. Carneiro já tinha esboçado esta polarização entre o solipsismo e a transcendência do “eu”, até mesmo na sua obra *O Corpo Subtil* (cf. Imagem, nota 1910), através do não-corpo.



1910

¹⁹⁰⁸ Cf. Parte I, Cap. 3.2.5, sobre Whitman.

¹⁹⁰⁹ Como afirma Almeida: “O próprio [sic] da obra de arte seria pois o de apelar à dimensão abstrata de uma emoção estética” (cf. ALMEIDA, *Alberto Carneiro – Lição de Coisas*, p. 131).

¹⁹¹⁰ Carneiro – “O Corpo Subtil”, 1980-81, in ALMEIDA – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 108.

O corpo é a própria paisagem, o que revela um paradoxo. Por um lado, apresenta a unidade dada pela descentralização do “eu” e da obra na natureza, por outro lado, a centralização do “eu”, do ser, na medida em que revela a natureza como possibilidade, como posse de espaço, transformando a matéria-primeira, a natureza, em matéria-segunda, a obra de arte. Em suma, a natureza é *uma construção cultural sentida e consciencializada por deleite dos meus sentidos (...) o mover-me nela e ser simultaneamente eu e ela como consciência de um corpo uno.*

É esta experiência de unidade com o local natural que as culturas nativas indígenas elegem para que o seu mapa geográfico seja uma unicidade entre a história e a cultura de um povo e a geologia do local, estando a espiritualidade desse local enraizada no ser humano. A igualdade entre as partes – a natureza e o ser humano – e a consciência dessa unidade dão a possibilidade de suprimir a separação do masculino e do feminino na natureza humana, que também é entendida na cultura oriental, como Lao Tzu afirma, *conhece o masculino mas afeiçoa-se ao feminino*¹⁹¹¹.

A Mandala da Floresta de Carneiro, de 1999, transporta-nos para o mundo mítico e cósmico de Eliade: *O universo é uma «árvore invertida» que mergulha as suas raízes no Céu e estende os seus ramos por sobre toda a Terra.*¹⁹¹²

Todavia, Bernardo Pinto de Almeida vai muito mais além da continuidade da visão kantiana ao referir que *essa relação entre o que seria da ordem de um espaço interior e o que é da ordem do espaço exterior*¹⁹¹³, ultrapassando a “emoção estética” que Alberto Carneiro também proporcionou anteriormente, através das influências fenomenológicas de Merleau-Ponty. O artista estabelece uma relação de igualdade entre o ser humano e a natureza através da “experiência viva” do local e da troca sentida no ambiente, o qual é “sagrado”. Tal experiência permite a desconstrução do ego e do “eu”, numa abertura para o universo, o cosmos e o outro, na qual o círculo das pedras delineia o movimento que rodeia os elementos da mandala, *as energias das árvores invertidas alimentam a árvore viva que cresce para dentro da terra e para o céu e que floresce todas as primaveras*¹⁹¹⁴.

Há que salientar que as “árvores invertidas” permitem duas leituras: a oriental, uma vez que, na filosofia taoista, os opostos se unem e criam o movimento das forças energéticas, segundo a qual as energias da natureza desabrocham através da mandala, e a

¹⁹¹¹ CAPRA – *O Tao da Física*, p. 145.

¹⁹¹² ELIADE – *Tratado de História das Religiões*, p. 345.

¹⁹¹³ ALMEIDA, B. P. – *Alberto Carneiro, Lição de Coisas*, p. 169.

¹⁹¹⁴ CARNEIRO, ROSENDO – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 126.

“goethiana”, ou mesmo “espinosiana”, a da unidade das diversas partes. Estas obras *in situ* são, portanto, a consciência do lugar-natural, a que o ser humano pertence na contemporaneidade.

Por conseguinte, o “lugar-natural” de Carneiro é a própria “casa”, de que é um bom exemplo *A Casa da terra e do fogo*, 2002-04, Ordino, em Andorra. O “lugar”¹⁹¹⁵ na natureza é *oikos*, de certo modo, como a “casa” que faz convergir o ser com o mundo natural, tal como referi anteriormente em relação ao povo indígena *Temier* da Malásia¹⁹¹⁶, por existir uma “experiência viva” *in loco* natural com a memória biográfica e histórica dele mesmo, marcando as experiências culturais e cosmológicas, associando-as a locais no mapa ambiental do planeta, à identidade desse povo e dos seus ascendentes, que evoca a história, a cultura, o mítico e o artístico, através da construção tradicional em pedra de uma “casa” onde moram o fogo e a terra, em representação do cosmos e do universo.



1917

Carneiro também reflete a ética ambiental e o local como “sagrado” na obra *As árvores florescem em Huesca*, de 2006 (cf. Imagem, nota 1917), Chopera de Belsué, Huesca, Espanha, que surge com uma “outra casa”, como sendo a mandala, uma espécie

¹⁹¹⁵ O termo “lugar” é evidenciado a partir das conotações do movimento da *land art*, em que representa a natureza, bem como o mundo selvagem/“wilderness”, ou *wildness*, como definiu Thoreau. Isto é, possui uma terminologia mais abrangente do que a conceção convencional de natureza.

¹⁹¹⁶ Cf. Parte I, Cap. 5: John Grim, in GRIM, John – “Indigenous Traditions and Deep Ecology”, in BARNHILL, David Landis; GOTTLIEB, Roger S. (eds.) – *Deep ecology and World Religions, New essays on Sacred Ground*, pp. 35-57.

¹⁹¹⁷ Carneiro – “As árvores florescem em Huesca”, 2006, Bronze e pedra, 500x900x900cm, in ALMEIDA – *Alberto Carneiro – Lição de Coisas*, p. 211.

de relógio de sol, marcando os ciclos das estações do ano, através do equinócio da primavera, numa construção de pedra com pormenores de árvores entrelaçadas em bronze, cujo centro *agrega as energias da natureza envolvente do vale de Belsué, únicas e sagradas.*¹⁹¹⁸

A casa é um refúgio, é um símbolo de tranquilidade, em que o porão é o lugar escuro onde crescem todos os terrores e o sótão o lugar das descobertas, das fantasias. *Em seu porão está a caverna, em seu sótão está o ninho...*¹⁹¹⁹, como afirma Bachelard, na sua obra: *A Terra e os Devaneios do Repouso.*

A “casa” de Alberto Carneiro remete para a casa onírica de Bachelard, que corresponde a uma necessidade mais profunda da casa natal, demonstrando um interesse pelas memórias da casa da própria infância. Quem não desejou o deambular pelos campos, morar na *casa dos contraventos verdes*”¹⁹²⁰, adaptando a pequena morada real a um sonho, ou a uma casa onírica? Como se a memória da vivência dentro de cada um de nós fosse aquela que percebe a escolha do “lugar-sagrado”, onde podemos meditar ou onde nos podemos refugiar do mundo. É neste sentido que Bachelard expõe o seguinte argumento sobre o escritor romântico norte-americano: *Thoreau compreendeu a rusticidade dos sonhos fundamentais. A choupana tem um sentido humano mais profundo do que todos os castelos no ar.*¹⁹²¹ A “casa” é o “lugar-sagrado”, por também apresentar na planta o diagrama da mandala. A forma geométrica quadrada, com as respetivas “portas”, representa uma imagem para meditação, tal como afirma Aniela Jaffé:

*Puede considerarse como simbolismo da la necesidad humana de orientación psíquica. Las cuatro funciones de la consciencia descritas por el Dr. Jung en su capítulo (página 61) – pensar, sentir, intuir, percibir – dotan al hombre para que trate las impresiones del mundo que recibe del interior y del exterior.*¹⁹²²

Verificamos que estas são as fontes de Alberto Carneiro para a criação da sua obra, tal como cita várias vezes, assim como a importância da criação erudita a partir das leituras que fez de Carl G. Jung¹⁹²³, o que podemos comprovar pelas suas palavras:

¹⁹¹⁸ CARNEIRO; ROSENDO – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 134.

¹⁹¹⁹ BACHELARD – *A Terra e os Devaneios do Repouso*, p. 81.

¹⁹²⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹⁹²¹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁹²² JAFFÉ, Aniela – “El Simbolismo en las Artes Visuales”, in JUNG, Carl G. (concebido y realizado) – *El Hombre y sus Símbolos*, p. 240.

¹⁹²³ Cf. Anexo: Entrevista a Alberto Carneiro.

*Jung utiliza a mandala enquanto figura arquetípica, tal como eu, mas de maneira diferente, embora na essência o motivo dessa escolha seja semelhante.*¹⁹²⁴

Também a “casa natal” de Alberto Carneiro é a sua “casa de infância”: *A minha primeira casa foi em cima de uma cerejeira que hoje é uma escultura.*¹⁹²⁵ A própria árvore é *uma casa onírica*¹⁹²⁶: dentro dela o sonhador sente-se protegido, não apenas contra o sol ou a chuva, mas contra tudo, até mesmo contra a morte. Este centro como refúgio da civilização, através da busca da solidão, é o devaneio central que se opõe ao devaneio aberto da casa acolhedora, a casa aberta; é a casa que convida o inconsciente a sonhos de profundidade.

A casa, enquanto lugar e mesmo segundo a metáfora da própria árvore, está presente ao longo da sua obra como um lugar de evocação. Em outubro de 1997, Delfim Sardo tinha constatado: *A floresta ocupa o lugar da casa, o sítio onde o sagrado nasce...*¹⁹²⁷ O lugar como evocação aparece-nos constantemente em *Canavial*, na *Floresta para os teus Sonhos*, e depois nas obras inseridas *in situ*, *A Casa da terra e do fogo*, 2002-04 (cf. Imagem, nota 1928) por exemplo.



1928



1929

¹⁹²⁴ CARNEIRO, Alberto; ROSENDO, Catarina (recolha, organização e bibliografia) – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 197.

¹⁹²⁵ CARNEIRO, Alberto – “Das Notas para um Diário”, in *Catálogo: Alberto Carneiro*. Exposição Antológica. Lisboa, Porto: FCG, Fundação Serralves, 1991, p. 40.

¹⁹²⁶ *Ibidem*, p. 90.

¹⁹²⁷ SARDO, Delfim – *A Invenção da Floresta*.

¹⁹²⁸ Carneiro – “A casa da terra e do fogo”, 2002-04, árvores, terra, pedras, minérios de ferro e aço corten, círculo de 1500 de diâmetro por 300cm de altura, Ordino, Andorra, in ALMEIDA – *Alberto Carneiro – Lição de Coisas*, p. 197.

¹⁹²⁹ Carneiro – “As árvores florescem em Huesca” (pormenores, interior), 2006, in ALMEIDA – *Alberto Carneiro – Lição de Coisas*, p. 213.

Em contrapartida, também revela uma concepção indireta da “casa” indígena, na medida em que abarca um movimento energético do lugar e do ser humano “thoreauniano”, revelando um espírito xamânico da natureza e do lugar-natural, especialmente por apresentar nas suas obras o “amor” ao lugar, tal como afirma Grim¹⁹³⁰, sobre os indígenas:

*(...) they have maintained a loving experience of place, and an understanding that spiritual forces capable of leading humans into understanding of self and utilitarian need abide in all of these places.*¹⁹³¹

A obra *As Árvores Florescem em Huesca*, de 2006, (cf. Imagem, nota 1929, pormenor) é precisamente esse retornar ao centro do cosmos, enquanto sua representação simbólica dada pelo desenho da mandala na estrutura da casa. Combinando figuras geométricas, entre triângulos e quadrados, onde se cruzam disposições concêntricas, formam-se imagens circulares que desenrolam a complexidade da imagem de caráter sagrado e contemplativo, permitindo alcançar um “ritual estético” através da unidade entre a experiência e a conceptualidade da obra de arte e da natureza. Assim, Javier Maderuelo¹⁹³² atesta a importância sentida nesta obra pela sua conjugação entre o lugar sagrado, como espaço meditativo, e a própria característica apresentada pela formação geológica, a infinitude dada pela “textura” envolvente e também pela vegetação e os minerais. Por outro lado, evoca os primórdios ancestrais, em que os menires eram a essência do universo:

*Muy probablemente aquellas menhires, dada su ubicación en el centro de extensas llanuras, eran hitos que señalaban el lugar de congregación de las tribus, marcando el punto alrededor del cual se extendían sus dominios, siendo, en fin, para ellos algo así como el centro del cosmos.*¹⁹³³

Alberto Carneiro reflete o encontro entre o passado e o presente, tanto cultural quanto histórico, através da sua experiência pessoal, dada pela presença na sua obra dos elementos naturais, três árvores que recolheu do seu jardim. Esta casa é o refúgio que resulta da intimidade individual das suas experiências pessoais e do encontro com a natureza através da infinitude do espaço natural.

¹⁹³⁰ Cf. Parte I, Cap. 5.

¹⁹³¹ GRIM, J., op. cit., p. 54: “Eles mantiveram uma experiência amorosa e um entendimento de que as forças espirituais são capazes de fazer compreender a necessidade própria e utilitária que habita todos estes lugares.” [Tradução de Maria Consiglieri]

¹⁹³² MADERUELO, Javier – “As árvores florescem em Huesca”, in *Catálogo: Alberto Carneiro*. Huesca: Centro de arte Y Naturaleza. Fundación Buelas, 2006.

¹⁹³³ *Ibidem*, p. 89.

1.3 A linguagem poética “cósmica”

Alberto Carneiro manifesta desde cedo a vontade de escrever para edificar o seu pensamento, não com o intuito pedagógico de esclarecer ou de complementar, mas num sentido poético, ainda assim Isabel Carlos considera-o “um autor duplo”¹⁹³⁴. A apresentação de manifestos e das suas ideias em texto foi um dos meios mais eficazes de edificar tal processo criativo. Todavia, a sua prática enquanto pedagogo também exerceu uma força significativa.

Se remetermos para Joseph Beuys, apercebemo-nos de que a escrita também pode ser um meio edificador da obra de arte, além de ser a própria obra de arte. A escrita surge como uma espécie de manifesto, uma forma de ação literária, poética e artística, dando também corpo a outras intervenções de cariz político e humanista, tal como as suas ações plásticas – *social sculpture*, numa postura “franciscana”, tal como, por exemplo, quando lavava os pés aos espectadores, purificando-os, ou os seus “quadros negros”, com os quais construía diagramas de pensamentos e de ideias de modo a “moldar” os “pensadores” assistentes das suas audiências. A arte para Joseph Beuys era simultaneamente um meio de educar e de transformar – uma vez que o crescimento ou a evolução do ser humano implica a mudança e a transformação –, não sendo sua pretensão ensinar tradicionalmente a arte, o que é a arte, mas o pensar e o transformar com a arte, em que a linguagem é a primeira “escultura” e o cérebro a primeira matéria artística de modelação.

Em contrapartida, Alberto Carneiro não apresenta este radicalismo beuysiano, dividindo os processos entre a arte e a pedagogia. Segue, de certo modo, uma linha kandinskyana, por ter uma postura poética, estética e filosófica nos seus textos e escritos artísticos, especialmente alguns referentes a conferências e a comunicações, e também por colocar na pedagogia a questão da inventiva – o ato criativo. Como ele mesmo afirma, *as metodologias da inventiva são o fulcro de todo o processo de ensinar e aprender*.¹⁹³⁵ Critica, por vezes, a falta de prospeção de ideias por parte dos críticos, considerando que a pessoa que mais se aproxima desse “*criar ideias em torno dela*” é o crítico Ernesto de Sousa. Compreendemos as suas palavras, ao afirmar que Ernesto de Sousa *estava*

¹⁹³⁴ CARLOS, Isabel – *Alberto Carneiro: a escultura é um pensamento*, p. 7.

¹⁹³⁵ CARNEIRO, Alberto – “Ensinar com Arte: Os Métodos da Inventiva de 1991”, in CARNEIRO, Alberto, ROSENDO – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 153.

*desvinculado de um certo tipo de compromissos*¹⁹³⁶. Ele era, de facto, um criador, pensava como tal, tinha a liberdade para o fazer, e os seus textos são tão poéticos e filosóficos, quanto também reflexivos e criativos. Há, portanto, por parte da linguagem escrita poética de Alberto Carneiro, um apelo à transformação social, uma reivindicação pela necessidade de mudança social e coletiva, tal como muitos dos artistas que questionaram a sociedade e o ser humano com o intuito de suscitar a reflexão do âmago mais profundo do ser humano.

Carneiro não utiliza a linguagem como complemento artístico, nem mesmo educativo, no sentido explicativo da sua obra. Reivindica a importância discursiva do artista e da crítica artística e manifesta a fusão entre um intelectual e um lírico. A escrita, portanto, é a sua obra poética artística, é o expressar pela linguagem uma poética filosófica em que entrelaça a herança filosófica ocidental, desde a leitura epistemológica de Gaston Bachelard, mais especificamente os devaneios da imaginação, intitulados de noturnos, até à fenomenologia de Merleau-Ponty, com a tradição filosófica oriental, recorrendo a Lao Tse e a Tao, bem como à Mandala e ao Tantra. É a forma de comunicação poética do artista, que revela a sua experiência e o conhecimento da própria vida, enquanto ser consciente ecológico e humanista: *Nós não afirmamos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.*¹⁹³⁷

O seu discurso crítico surge muito cedo na sua obra. Não só como “grito revolucionário” expresso no seu *Caderno Preto*, no início da sua obra, referindo-se ao *abastardamento da produção*, como já referido anteriormente¹⁹³⁸, mas também como exaltação de um pensamento que revela a sua maturidade, que o leva a questionar constantemente o seu trabalho como processo evolutivo em permanente transmutação – *Muita coisa que desenvolvi na minha obra tinha a ver com aquilo que convergentemente eu estava a trabalhar no ensino do Desenho da Arquitectura.*¹⁹³⁹

Aliás, Carneiro reflete essa constante fusão intelectual e de experiências proporcionadas pelas duas profissões, de artista e pedagogo, paralelismo que o próprio considerou:

(...) creio que fui em dada altura bastante importante para a formação de muitos alunos, tinha a ver com a convicção forte sobre as coisas e o facto de acreditar

¹⁹³⁶ CARLOS, Isabel, op. cit., p. 198.

¹⁹³⁷ Ibidem, p. 11.

¹⁹³⁸ CARNEIRO, Alberto – *Caderno Preto*, [s.p.]

¹⁹³⁹ PRATA, Ricardo (entrevista) – “Sobre Alberto Carneiro, Escultor – Uma Entrevista”, in CARNEIRO, Alberto, ROSENDO – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 213.

*profundamente nelas, não através da minha experiência, mas também através do estudo, da reflexão teórica que ia fazendo sobre elas.*¹⁹⁴⁰

O interesse pela psicologia profunda, o zen, o tao, o tantra, levou-o a procurar outras matérias das cosmologias orientais e outras leituras, entre elas, a de Lao Tse, que lhe revelou determinados princípios taoistas, sendo o mais importante o *entre – porque são a unidade da coisa*¹⁹⁴¹, anunciando, assim, na sua obra que a experiência da vida se encontra na “unidade” entre o ser humano, o cosmos e a sabedoria. O que lhe confere também uma experiência enquanto ser transparece perante a sua obra, os seus textos e as suas comunicações através da sua eloquência de discurso, da paciência e do equilíbrio entre o desígnio e o desejo, que o leva a referir-se aos seus jovens alunos, carentes de experiência, da seguinte forma: *não se pode pedir a um jovem de 20 ou 30 anos que seja sábio.*¹⁹⁴²

A procura do autoconhecimento foi constante para Alberto Carneiro – *O que me interessou foi a descoberta do Corpo, como meio de aprofundar a minha própria capacidade de o transformar em situação de comunicação plástica*¹⁹⁴³, o que leva à comunicação com os outros, porque o seu autoconhecimento só tem sentido se partilhado. Os seus textos são poéticos tentando proporcionar ao espectador uma reflexão e uma “construção”, sendo que o que surge a partir dela permite uma transformação. Do mesmo modo que Alberto Carneiro aprende com a sua experiência e a conhecer-se a si próprio através dos vários processos por que passa, nomeadamente, lecionar, pertencer a grupos de dinâmica corporal ou procurar conhecimento estudando o tao, o zen, o tantra e a mandala, a título de exemplo, também o espectador usufrui, através da comunicação subtil que a obra emana, da possibilidade de uma mudança da consciência, ou melhor, de uma transformação. E, tal como o artista, também o espectador é tocado na profundidade do seu ser. Neste sentido, Carneiro tem um espírito xamânico, por reunir conhecimentos da sabedoria humana e não-humana, ultrapassando as fronteiras e os limites do ser humano, enquanto ser social, cultural e artístico, e do mundo natural, a sua geografia e a história ecológica, por a sua obra ser também constituída por “poesia” plástica e, simultaneamente, “literatura cósmica”:

¹⁹⁴⁰ CARNEIRO, Alberto, ROSENDO – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 214.

¹⁹⁴¹ Idem.

¹⁹⁴² Ibidem, p. 215.

¹⁹⁴³ CARLOS, Isabel – “A obra é a Razão do Outro”, in CARNEIRO, Alberto, ROSENDO – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 197.

*O espírito do lugar no centro do universo. Desenha-se uma casa para que o espírito nela more e seja unidade de si na diversidade das suas acções, seja amor nas suas identificações como natureza e eternidade na busca do conhecimento e da negação.*¹⁹⁴⁴

O “lugar” do ser funde-se com o “lugar” do mundo natural e, de certo modo, dando continuidade ao pensamento poético filosófico de Bachelard, em que o espaço abarca a dialética de exterior e interior, do sim e do não, tornando-se a *base da imagem que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo.*¹⁹⁴⁵

Bachelard considera que o filósofo, por meio do interior e do exterior, pensa o ser e o não-ser, o que permite a Alberto Carneiro desenvolver a conceção espaço-temporal, em que o movimento se apresenta circular, oscilando entre os dois polos opostos, que convergem para a filosofia oriental, Tao, Yin e Yang, e que se unificam pelo movimento em si. Esta unidade que Alberto Carneiro presencia e procura é resultado da experiência obtida no pensamento oriental, tanto no Tao, como na Mandala e no Tantra.

O ensinamento budista e grande parte da filosofia oriental gira em torno desta conceção de absoluto, de que só se consegue atingi-lo ultrapassando o mundo, indo para além dos opostos, em que a unidade deles se torna um “sentimento vivo”, presenciado através da experiência. Os opostos, por exemplo, a luz e a sombra, são aspetos diferentes do mesmo fenómeno e, portanto, a sua manifestação é sempre recíproca entre eles, como já anteriormente foi referido aquando do estudo de Tao¹⁹⁴⁶. Como podemos recordar na obra de Carneiro:

*Ao reflectir sobre a paisagem revejo-me nela, encontro-me no centro como ser que se move e assim apreende os sentidos culturais pelos quais chego a sentir e saber o que é a paisagem.*¹⁹⁴⁷

Em suma, podemos afirmar que Alberto Carneiro é um *transformer*, tal como constatou Bernardo Pinto de Almeida, por possuir, na linguagem conceptual e, simultaneamente, na *poiesis*, uma consciência da multidimensionalidade cósmica, na metamorfose e na transformação do ser humano com a natureza. Verificamos que, como um “erudito” e um “lírico”, o artista é multifacetado, é um “visionário” da essência, tal como os românticos ou os orientais, o que o permite definir como *cosmic transformer*.

¹⁹⁴⁴ CARNEIRO, A. – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 125.

¹⁹⁴⁵ BACHELARD – *Poética do Espaço*, p. 215.

¹⁹⁴⁶ Cf. Parte I, Cap. 5.

¹⁹⁴⁷ CARNEIRO – “Meu corpo e a paisagem”, in CARNEIRO, A. – *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, p. 173.

2. Graça Pereira Coutinho: uma visão cósmica e humanista

Graça Pereira Coutinho¹⁹⁴⁸ é uma das artistas contemporâneas portuguesas mais carismáticas da *land art* que se aproxima do caráter artístico do espírito xamânico e ecológico na arte conceptual ocidental, enquanto *transformer*. Precisamente por dar continuidade ao pensamento artístico de Joseph Beuys, mas também por criar uma nova linguagem feminina que abarca uma visão e uma experiência cósmica e humanista.

Desde o início da sua obra que a artista revela complexas referências conceptuais. Nos anos oitenta, a sua obra artística teve uma particular influência da conceção do trauma beuysiano e do seu caráter de transformação individual, que transferiu para um plano social e ecológico, que transmutou para a sua época, o que se manifestou na procura dos rastros da humanidade universal e na sua postura de “artista-viajante”, recorrendo à experiência de viagem pelo mundo e à assimilação da tradição cultural e social de outras culturas com que vai estabelecendo contacto, tanto a oriental como a anglo-americana.

Graça Pereira Coutinho é uma artista que tem um especial “amor” pela natureza, num sentido de missão semelhante ao que Kandinsky exaltava; como afirmava o próprio, o artista é um “*servidor de um ideal*”¹⁹⁴⁹. A natureza passa a ser um meio de transformação ética, tanto humana quanto não-humana, em que o próprio corpo passa a ser a extensão da própria natureza, como diriam outrora os românticos norte-americanos Henry D. Thoreau, a título de exemplo.

A artista da *land art*, numa fase inicial, é caracterizada na generalidade pelos críticos como uma investigadora, por demonstrar nas obras uma preocupação em sistematizar, catalogar e documentar, registando e recolhendo todas as matérias encontradas enquanto viajante. Por conseguinte, é o seu caráter humanista e ecológico que permite que a consideremos uma *transformer*, devido à sua ação transformadora na consciência coletiva e individual, utilizando a sua obra artística como matéria de transformação, enquanto matéria orgânica e corporal.

Apela à transformação individual através da sua obra artística, como se de uma intervenção na sociedade se tratasse: partindo de uma perspetiva ética, transmuta o individual para o coletivo, plasmado inicialmente nas suas obras *Letters e Diários*, dando continuidade ao legado beuysiano, enquanto *transformer*, mas assumindo uma visão de

¹⁹⁴⁸ Graça Pereira Coutinho (1949), artista plástica integrada no movimento da *land art*.

¹⁹⁴⁹ KANDINSKY – *Do Espiritual na Arte*, p. 115.

caráter profundamente ecológico e humano, enquanto linguagem evocativa da “*Great Mother*”. A sua obra direciona-se de modo mais definido para o espectador, através da subtil experiência visionária, revisitando novas dimensões para lá da aparência, numa procura da essência, o que podemos relacionar com o que argumenta Tucker, num despertar do “sonhar acordado” na Arte Ocidental¹⁹⁵⁰, permitindo, assim, atingir a intimidade mais profunda do inconsciente coletivo, a partir da leveza dos materiais e da viagem ao interior da humanidade.

¹⁹⁵⁰ Cf. Parte I, Cap. 5; Parte II, Cap. 4.

2.1 A Artista Pesquisadora

Graça Pereira Coutinho tem sido, desde o início, considerada uma pesquisadora¹⁹⁵¹, mais do que uma escultora ou uma pintora, pela sua atividade artística estar no descobrir, no reunir, no organizar, no catalogar, no arquivar, e até mesmo no juntar objetos, materiais ou fenômenos naturais, para depois coligir e comparar, qual investigador.



A sua pesquisa desenvolve-se abrangendo a natureza e o ato da criação, colecionando os rastros e os vestígios da humanidade e da natureza, dessa relação intrínseca em que o ser humano, o homem ou a mulher, é a própria extensão do universo, pois o detalhe dos pormenores ínfimos do ser humano e da natureza está presente nestes fragmentos deixados pela humanidade – *as marcas que as pessoas deixam*¹⁹⁵³, valorizando o que é normalmente menosprezado. Neste olhar para o pormenor, Graça Pereira Coutinho revela uma linguagem subtil muito feminina, por meio da qual organiza e sintetiza, lembrando a artista Agnes Martin¹⁹⁵⁴, tal como verificamos através da obra *Sem título*, de 1973 (cf. Imagem, nota 1952). A sua procura da “essência” leva à catalogação, ao arquivo e à grelha, passando pelo processo de ordenação da matéria orgânica, que relembra influências da ordenação e estruturação da artista Martin, por exemplo, em *The Island*,

¹⁹⁵¹ ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*. Lisboa: Estar Editora, Lda., 1998.

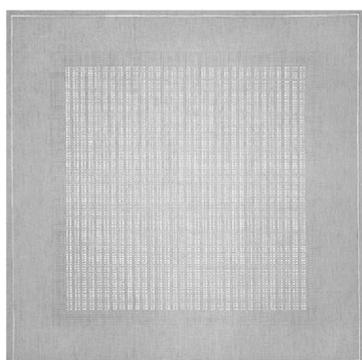
¹⁹⁵² Graça Pereira Coutinho – “Sem título”, Colagem sobre o papel, Londres, 20x30cm, 1973, in ROSENGARTHEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*, p. 23.

¹⁹⁵³ ROSENGARTHEN, Ruth, GODFREY, Tony, op. cit., p. 29.

¹⁹⁵⁴ Agnes Martin é artista conceptual.

1961 (cf. Imagem da esquerda, nota 1958), e que se funde com o caráter da matéria orgânica e visceral da artista norte-americana Eva Hesse¹⁹⁵⁵, por exemplo, em *Right After*, 1969 (cf. Imagem da direita, nota 1958).

Agnes Martin trabalhava com grelhas ou faixas, que eram transportadas para uma *consciência de calma, simplicidade e de atenção*, uma outra leitura feminina muito diferente da de Graça Pereira Coutinho, pela sua perspetiva modernista. A primeira artista desenvolveu no seu trabalho a estrutura e a organização em relação ao espaço e ao tempo, na medida em que a sua obra refletia a temperatura e a luz, o peso e a leveza, nos parâmetros morfológicos da composição¹⁹⁵⁶; já Graça P. Coutinho é da geração do pós-Grande Guerra que herda o trauma beuysiano, segundo Tony Godfrey¹⁹⁵⁷, a necessidade da transformação terapêutica e ecológica da humanidade.



1958

Agnes Martin e Eva Hesse, suas referências artísticas, são as primeiras artistas a lutar por uma linguagem feminina, a lutar contra os padrões pré-estabelecidos de uma sociedade tradicionalmente masculina. Hesse, como já referido anteriormente¹⁹⁵⁹ em

¹⁹⁵⁵ Eva Hesse, artista minimalista, foi uma das artistas femininas pioneiras na arte norte-americana.

¹⁹⁵⁶ STILES, Kristine; SELS, Peter (ed.) – *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, pp. 128-130.

¹⁹⁵⁷ ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony, op. cit.

¹⁹⁵⁸ Agnes Martin – *The Island*, 1961 (à esquerda), in <http://paintingresearch.wordpress.com/category/interview/>;

Eva Hesse – *Right After*, 1969 (à direita), in http://i.telegraph.co.uk/telegraph/multimedia/archive/01454/Eva-Hesse_1454232c.jpg&imgrefurl=http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5948238/Eva-Hesse-her-dark-materials.html&usq= EnuHulpPFDnVENjLr_OurgNmyrs=&h=288&w=460&sz=53&hl=pt-pt&start=9&sig2=qA5HvDVaYtx_BhkdFyhIPg&zoom=1&cum=1&itbs=1&tbnid=IPBSXAKtS1KOUM:&tbnh=80&tbnw=128&prev=/images%3Fq%3Deva%2Bhesse%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgms%26tbs%3Disch:1&ei=4A7tTNq3GoLrOZKlyMcB.

¹⁹⁵⁸ Cf. Parte I, Cap. 4.1.

¹⁹⁵⁸ GODFREY, Tony, in ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*, p. 91.

¹⁹⁵⁹ Cf. Parte I, Cap. 4.1; STILES, Kristine; SELS, Peter (ed.) – *Theories and Documents of Contemporary Art*, pp. 593-594.

relação ao testemunho da sua carta, assume uma orgânica minimalista muito visceral, utilizando uma linguagem plástica, como reação feminina à época em que vivia:

*A grande influência de Eva Hesse para mim foi o facto de eu ter visto uma mulher a ser extremamente honesta e extramente livre. A pegar nas matérias e a utilizá-las de uma maneira tão clara e feminina.*¹⁹⁶⁰

Coutinho assume uma linguagem muito feminina, trazendo, para o mundo, o subtil do sensível, fazendo transparecer uma dinâmica estrutural e visceral, fundindo duas linguagens opostas, numa dialética entre o conceptual e o racional (através das suas grelhas, organização e catalogação) e o visceral e a emoção (através da matéria orgânica e dos elementos naturais); representando a “essência” do mundo natural, a fluidez das matérias orgânicas, que documenta através dos rastros, ou marcas deixadas pela humanidade; e colecionando as próprias memórias e as emoções dos seres humanos, especialmente dela própria, como que tocando a intimidade do ser como meio de comunicação com os outros.

O visceral da matéria procede do mundo feminino que habitualmente é desvalorizado, sendo, assim, a sua obra um resultado da vida quotidiana, entre a maternidade e a vida artística. Os elementos “culinários” – tais como a farinha, o esparguete, o açúcar, a Cerelac – reportam-nos para a condição feminina, enquanto os outros, os naturais – a areia, a terra, os pigmentos, a palha – para a natureza. Estas grelhas orgânicas que a artista organiza, numa espécie de celebração “maternal da Natureza”, segundo definido por Kate Soper¹⁹⁶¹, na sua obra *Nature/‘nature’*, de 1996, lembram-nos a retórica ecológica, que legitima o diálogo da identificação da mulher-natureza, numa reverência de que a natureza deveria ser vista como um outro ser, de igual modo ao da mulher. Soper apresenta a mulher e a natureza como duas posições a repensar no pós-modernismo, como uma necessidade de reformulação dos valores invocados nas culturas tradicionais, antropocêntricas, para apresentar um discurso “construtivo” da natureza.

Voltando a Graça Pereira Coutinho, o seu carácter feminino dá continuidade às artistas da “primeira geração” feminista que questionavam de um modo mais reivindicativo o papel tradicional da mulher, nomeadamente, Eva Hesse e Agnes Martin. Numa procura afirmativa da identidade feminina, torna-se necessário o voltar à infância, na qual criava objetos tridimensionais, em que o espaço era um fator essencial.

¹⁹⁶⁰ GODFREY, in ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*, p. 21.

¹⁹⁶¹ SOPER, Kate – “Nature/‘nature’”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*, pp. 285-287.

Todavia, os “chouriços”, “*Objectos 54*” (cf. Imagem da esquerda, nota 1963) e “*Biscoits, Cubitt*” (cf. Imagem da direita, nota 1963), que desenvolveu nesta altura são resultado dessa controvérsia: *Graça fala abertamente sobre a semelhança entre o enrolar destes “chouriços” e a preparação das massas para os bolos.*¹⁹⁶²



Por conseguinte, cria também uma série de pinturas resultantes da transparência das diversas camadas dos materiais, das texturas e da profundidade, em que o vazio não é o branco, mas a subtileza escondida de outros mundos e dimensões não visíveis: *As minhas telas eram cobertas, por exemplo, com coisas brancas, que escondiam coisas diferentes por trás.*¹⁹⁶⁴

Nesta linguagem, criada a partir de elementos “culinários”, o gesto é a essência da realização da obra, que se executa no catalogar, organizar e estruturar, e permite transportar-nos para uma ação que emana da experiência do espírito xamânico, na medida em que apela aos sentidos extrassensoriais e a uma multidimensão cósmica, não só por esconder a subtileza de outras dimensões num aparente vazio, como também por fazer eco do gesto repetitivo praticado nos rituais das culturas indígenas norte-americanas. Particularmente na cultura nativa dos navajos, segundo Donald Sandner¹⁹⁶⁵, nas “pinturas de areia” eram utilizados cereais ou farinha de milho, carvão e pétalas de flores moídas em cima da pele do veado a fim de se realizar o processo terapêutico do paciente¹⁹⁶⁶.

¹⁹⁶² Catálogo *Graça Pereira Coutinho*. Lisboa: Galeria Graça Fonseca, 1992.

¹⁹⁶³ “*Objetos 54*”, técnica mista 260x290x10, Todd Gallery, Londres, 1992 (à esquerda); “*Biscoits, Cubitt*”, Street Gallery, Londres, 1984 (à direita), in ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*, p. 17 e p. 59.

¹⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹⁶⁵ SANDNER, Donald – *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos seus rituais, magia e medicina*.

¹⁹⁶⁶ Cf. Parte II, Cap. 1.2.4.

Graça Pereira Coutinho relembra esta concepção cósmica nativa, devido às suas referências na pintura, especialmente, de Jackson Pollock¹⁹⁶⁷. Também tem a consciência do ritual gestual, especialmente na sua proximidade com a cultura hindu, mas transfere de forma transversal para a ação a conceptualidade inerente às culturas, ou seja, o gesto praticado no quotidiano hindu está subtilmente presente na sua criação “orgânica”. As diversas camadas de matéria transportam-nos para as “coisas” da natureza. Também o seu gesto e o ritual apresentado nos *Objectos 54* e *Biscoitos Cubitt* (Cf. Imagem, nota 1963) têm as suas raízes na cultura hindu, uma vez que o ritual faz parte intrinsecamente da estrutura e organização sociocultural. Todavia, estas obras também jogam com “*a vertente machista de tais mitos*”, segundo Tony Godfrey¹⁹⁶⁸, em 1992. Recordando Lucy Lippard¹⁹⁶⁹, verificamos que o ritual é apresentado através da ação gestual no espaço ou da ação formal de elementos repetitivos em objetos, estabelecendo uma conexão com o passado ancestral, de modo a restabelecer o mito na era contemporânea.

Voltando às suas séries de “pinturas em camadas” (cf. Imagem, nota 1952), Graça Pereira Coutinho lembra-nos o espírito whitmaniano¹⁹⁷⁰, na medida em que a humanidade e a natureza estão intrinsecamente ligadas, e remete-nos para uma linguagem “cósmica”: o vazio não é apenas o vazio e as “coisas” são as que são impercetíveis no *mundo real*. Tal como afirma Tony Godfrey em relação a Graça Pereira Coutinho, *não trabalha nem com a natureza nem com a cultura mas através de ambas – ou talvez mais preciso dizer que o seu trabalho não reconhece tal separação*¹⁹⁷¹.

Sobre Whitman, relembramos M. Jimmie Killingsworth¹⁹⁷², para o qual a “coisa” é a fluidez de dinâmica da natureza, o indeterminado, o silêncio e a não-palavra. É a ressonância da Mãe Terra na cultura indígena norte-americana, é a substância das palavras que resiste para além da palavra, expressando uma linguagem negativa, não pela ausência do seu discurso, mas pelo sentir, pelo estar e pelo tocar. Tal como o poeta, Graça Pereira Coutinho apresenta as “coisas” como a matéria fluída da natureza, tornando-se invisíveis por revelarem uma outra dimensão, a dos sentidos.

¹⁹⁶⁷ Cf. Parte II, Cap. 4.

¹⁹⁶⁸ GODFREY, in Catálogo *Graça Coutinho*. Lisboa, London: Graça Fonseca, Todd Gallery, 1992.

¹⁹⁶⁹ LIPPARD, Lucy R. – *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, pp. 159-163.

¹⁹⁷⁰ Cf. Parte I, Cap. 3.2.5, sobre o poeta Whitman.

¹⁹⁷¹ GODFREY, in Catálogo *Graça Coutinho*. Lisboa, London: Graça Fonseca, Todd Gallery.

¹⁹⁷² KILLINGSWORTH, M. Jimmie – *Walt Whitman and the Earth*.

Por outro lado, tal como Whitman¹⁹⁷³, Graça Pereira Coutinho relaciona a planta, *Mango Tree* (título da obra), com uma escultura que descobriu no sul da Índia, que tinha o nome de uma mangueira. Esta analogia com o local é um modo de celebrar o “sítio”, utilizando a linguística cultural como signo representativo do mapa geográfico e cultural de uma dada região e sociedade. Segundo Tony Godfrey, a *sua obra ecoa o processo natural do mundo*.¹⁹⁷⁴

A artista utiliza no seu trabalho a escrita ilegível, transmitindo o equivalente ao trauma do pós-Guerra pelo vazio e pela angústia característica da nossa era, pelo que podemos aqui tecer uma comparação com o que Roland Barthes, na sua obra *O Grau Zero da Escrita*¹⁹⁷⁵, sublinha na obra de Camus, *O Estrangeiro: a escrita reduz-se então a uma espécie de modo negativo*¹⁹⁷⁶, o que iremos analisar adiante.

Todavia, mistura e unifica a humanidade com a natureza através da subtileza de mundos subjacentes nas várias camadas cobertas: *Eu costumava dizer que podia pintar um quadrado por exemplo branco, e pôr um quadrado branco ao lado, e um era diferente do outro...*¹⁹⁷⁷ Esta relação com o impalpável, a outra dimensão da natureza e da humanidade, que atinge recorrendo às memórias e aos sentimentos não-velados, revela na artista um trabalho antropológico de espírito xamânico, qual artista romântico norte-americano, que “conhece” a natureza pelo seu fluxo e energia, pelo movimento e pelo silêncio, como apresentado pelos artistas modernistas Paul Klee e Wassily Kandinsky¹⁹⁷⁸.

Por outro lado, o seu trabalho foi alvo de algumas analogias com os britânicos da sua geração, Long¹⁹⁷⁹ e Fulton¹⁹⁸⁰, como consta numa entrevista de Ruth Rosengarten,¹⁹⁸¹ mas difere quanto à linguagem, caracterizada de singular pelo seu carácter feminino e pelo modo como cria a partir da natureza – são vestígios e rastos de matérias e de “coisas” da natureza, o “orgânico”. Não apresenta a ação da caminhada como os seus contemporâneos. A viagem está presente, mas não é documental, nem caracteriza um percurso. Podemos, então, afirmar que a artista é, pois, mais uma colecionadora de memórias, de objetos e de elementos, em que o ritual é o seu processo de criação.

¹⁹⁷³ Cf. Parte I, Cap. 3.2.5, Whitman.

¹⁹⁷⁴ GODFREY, op. cit.

¹⁹⁷⁵ BARTHES, Roland – *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1997.

¹⁹⁷⁶ Ibidem, p. 64.

¹⁹⁷⁷ ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*, p. 25.

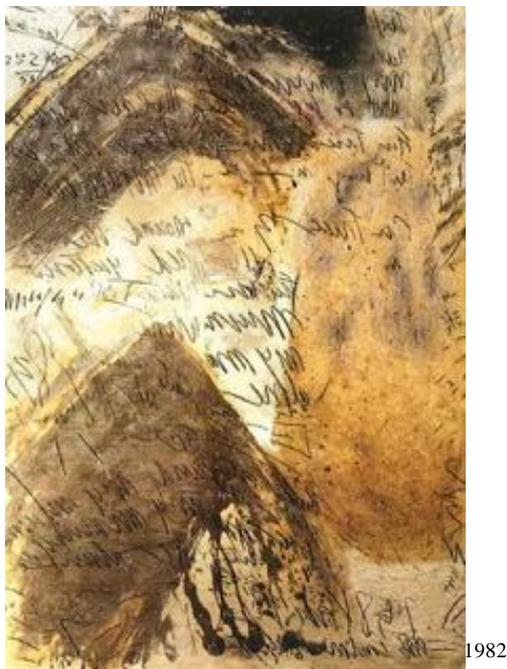
¹⁹⁷⁸ Cf. Parte II, Capítulo 4, Paul Klee; Parte III, Capítulo 1, Kandinsky

¹⁹⁷⁹ Cf. Parte III, Cap. 4.2.

¹⁹⁸⁰ Cf. Parte III, Cap. 3.2.

¹⁹⁸¹ ROSENGARTEN; GODFREY, op. cit.

2.2 A antilinguagem como essência do mundo



Nos anos oitenta e noventa, surgem as suas obras *Letters to my Mother* (Imagem nota 1982), *Diários*, *Loops* e *Portas Etruscas*, com a especial particularidade de procurar a essência através da escrita com o conhecimento subtil que existe para além da palavra, e a ação ganha contornos definidos pela sua gestualidade da escrita. Num ato “simbólico”, através das “cartas à mãe”, projeta um ritual gestual num processo de transformação terapêutica individual, tornando-o coletivo: *E porquê à minha mãe? Porque a minha relação com a minha mãe foi sempre extremamente complexa e complicada.*¹⁹⁸³

A escrita é a própria ação de terapia, apaziguando-a através da natureza:

*Podemos reconhecer algo apenas pelo que diz o título e, quando recordamos as cartas que nós também teríamos escrito a nossas mães, mas nunca enviámos – por causa das coisas que deveríamos ter dito mas não pudemos dizer, as verdades, as angústias e lamentos que nós queríamos revelar mas nunca podemos transmitir. Podiam ser mal entendidas, ou causar dor desnecessária, ou simplesmente não seriam ouvidas, caindo como sementes em solo pedregoso.*¹⁹⁸⁴

A escrita é representada nos seus quadros por folhas coladas em camadas como as de uma cebola, correspondendo a última ao manuscrito voltado do avesso, tendo por baixo

¹⁹⁸² Graça Pereira Coutinho – “Letters to my mother”, técnica mista, 210x166cm, 1986, in ROSENGARTHEN, op. cit., p. 127.

¹⁹⁸³ Ibidem, p. 44.

¹⁹⁸⁴ Ibidem, p. 91.

diversos materiais que davam memória às viagens, no fundo sobrepunha rastos e vestígios da sua vida e das suas viagens; sendo a última a ação gestual, a escrita, que também é considerada uma marca – os rastos da humanidade pela Terra.

A ilegibilidade tornou-se fundamental para a execução do seu trabalho e, para tal, foi mesmo necessário colar a folha do avesso para impossibilitar a leitura por parte do público, porque o que lhe interessava era o caráter simbólico da obra, e não a sua inteligibilidade nos pormenores.

Voltando a Roland Barthes, no seu livro *Grau Zero da Escrita*¹⁹⁸⁵, relembremos a linguagem negativa na escrita de Albert Camus, no livro *O Estrangeiro*, como exemplo da neutralidade e ausência de estilo, sendo a escrita tida como signo:

*...a escrita reduz-se então a uma espécie de modo negativo em que os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos a favor de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, sem ficar recoberto por um compromisso acessório da forma numa História que não lhe pertence.*¹⁹⁸⁶

A escrita de Graça P. Coutinho, embora num sistema paralelo, brilha pela ausência e pelo silêncio. Em vez de estarmos diante de um *escritor sem literatura*¹⁹⁸⁷, somos um espectador sem leitura: ela esconde a sua escrita, tornando-a invisível, representando o próprio vazio.

*...a escrita continua a estar cheia da recordação dos seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações. A escrita é precisamente esse compromisso entre a liberdade e uma recordação, é a liberdade recordadora que só é liberdade no gesto da escolha, e não na sua duração.*¹⁹⁸⁸

No caso de Pereira Coutinho, é nesse compromisso entre liberdade e recordação, a memória de um passado ausente, que reside a escrita da artista plástica. Procurou uma liberdade da escrita que transpõe o visível para uma leitura invisível, uma mensagem obstinada em recusar qualquer transparência. A liberdade é determinada pela sua ambiguidade por não poder existir enquanto leitura sendo literatura. As palavras manuscritas são signos da passagem da humanidade pelo mundo. Todavia, a procura pela essência do mundo, tanto da humanidade como da natureza e do universo, permitiu

¹⁹⁸⁵ BARTHES, Roland, op. cit.

¹⁹⁸⁶ Ibidem, p. 64.

¹⁹⁸⁷ Idem.

¹⁹⁸⁸ Ibidem, p. 22.

a Pereira Coutinho criar uma antilinguagem, tal como definiu Moores¹⁹⁸⁹, refletindo mesmo a consciência dessa escolha na própria negação da mensagem. Assim, a escrita de Graça P. Coutinho é a própria consciência do silêncio, uma grafia que não ressoa, conduzindo a um eco sem voz, projetando, para o invisível ou mesmo para o impalpável, um encontro com uma outra dimensão não perceptível apenas pela razão, mas pelos sentidos.

A escrita, num processo de transformação, entre o silêncio e a angústia, querendo, de certo modo, ultrapassá-los através de uma leitura invisível, sublima o trauma coletivo de sentimentos de incomunicabilidade e da necessidade dessa consciência. A dor que transparece de um modo indireto, não é individual, mas coletiva – a incomunicabilidade entre a humanidade.

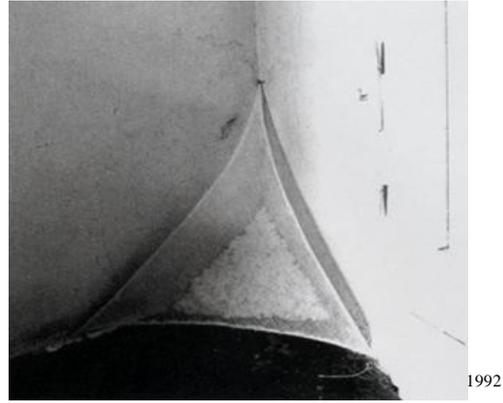
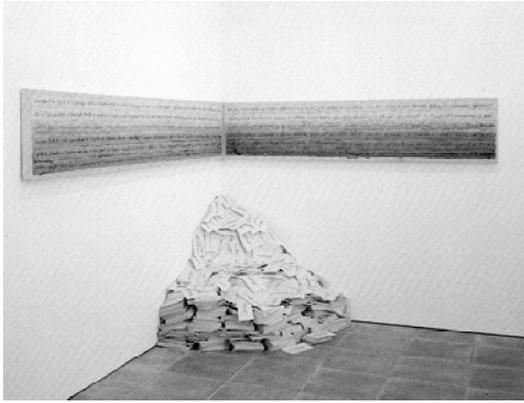
*De certo forma, para tentar mostrar-lhe que há outros percursos, outros mundos. Era a minha maneira de abrir o universo, de abrir um universo entre nós. Curiosamente, nos anos noventa, passou a haver uma maior abertura pela parte dela e começámos a poder conversar.*¹⁹⁹⁰

Na sua obra *Words in a Corner* (cf. Imagem da esquerda, nota 1992), de 1992, a escrita passa a ser um gesto da humanidade, ganhando a função de rasto e de vestígio, e “abre novos caminhos”, procurando a transformação social, passando, assim, a ser um ícone do coletivo, tal como as ações de Beuys, quando criou, por exemplo, *Fat corner with filter* (cf. Imagem da direita, nota 1992), em 1963, em que utiliza a matéria de transformação individual, a “gordura”/fat e filtro/filter, como ícone do coletivo¹⁹⁹¹, transportando-nos para uma dimensão alquímica e cosmológica.

¹⁹⁸⁹ MOORES, D. J. – *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman* (cf. Parte I, Cap. 3.2.5). Moores parte, na sua teoria, de Roland Barthes e Derrida e funde-os com as filosofias orientais.

¹⁹⁹⁰ ROSENGARTHEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*, p. 44. Graça, nesta citação, está a referir-se à mãe. No entanto, o gesto ganha novos contornos.

¹⁹⁹¹ Cf. Parte III, Cap. 2.



1992

Como cita Tony Godfrey: (...) *num caminho que desafia uma explicação racional ou pragmática aspirando ao intertextual, o eterno inacabado, onde a consciência pode fundir-se, mais do que anular-se. É um discurso de partilha.*¹⁹⁹³

A angústia que caracteriza a nossa época no Ocidente conduz a artista a uma espécie de necessidade de abertura e de procura da humanidade na natureza, para ultrapassar o trauma através da essência cósmica, presente tanto no ser humano como no universo. Segundo Tony Godfrey a influência de Beuys era real, por realçar a *terapia nas qualidades de composição. Também Beuys tinha a ver com o trauma da separação.*¹⁹⁹⁴ A artista herda, de certo modo, o legado beuysiano, transpondo para a sua obra uma preocupação ética perante a humanidade, tal como afirma:

*(...) tem a ver com os traumas, o curar, especialmente quando utiliza as flanelas para embrulhar os corpos (pelo menos via dessa maneira) e as paredes. Foi um trabalho que vi e com o qual me relacionei nos anos 1980, ou 1990, já não me lembro ao certo. Esta ligação entre o ritual e o corpo, o sofrimento e a experiência humana, o que estava a dizer precisamente em relação à [experiência] do Júlio de Matos. Portanto, curar o trauma humano.*¹⁹⁹⁵

Todavia, Graça separa-se do pensamento conceptual de Beuys para ir ao encontro de outras dimensões através de uma comunicabilidade que não existe, do silêncio. O silêncio e o vazio de Graça Pereira Coutinho constituem a procura da essência da natureza, a antilinguagem cósmica que transmuta o ser humano. Esta proximidade da natureza permite, por sua vez, uma transformação e uma mudança tanto

¹⁹⁹² Graça Pereira Coutinho – “Words in a Corner”, instalação, técnica mista, papel impresso, 173x260x202 (à esquerda), in Catálogo *Graça Pereira Pereira*, 1992; Beuys – *Fat corner with filter* (à direita), in

<http://www.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/1967daytwentyseven06.htm>

¹⁹⁹³ ROSENGARTHEN, Ruth; GODFREY, Tony, op. cit., p. 93.

¹⁹⁹⁴ Ibidem, p. 91.

¹⁹⁹⁵ Cf. Anexo: Entrevista a Graça Pereira Coutinho.

social como cultural. Nesta procura da essência, revela nas suas obras *Diários* e *Letters* que o vazio nem é vazio, nem silêncio é silêncio, ambos são a natureza, onde o vazio também não é, nem o silêncio, porque debaixo das diversas camadas sobrepostas subtilmente se escondem os rastros da natureza, encontrando em pequenas partes partículas naturais que recolhe por todo o mundo.

Por isso, o gesto torna-se fundamental na prática das suas pinturas, de modo a prolongar esta antilinguagem. O sentir e o tocar permitem-nos fazer melhor a viagem para outra dimensão do que propriamente através da contemplação ou da percepção de um simples olhar.



Nas pinturas da série *Etruscan Doors* (cf. Imagem, nota 1996), Coutinho evoca a “passagem” para outra dimensão, que também é temporal, refletindo o ciclo da vida, a vida e a morte. Evoca a arquitetura etrusca onde a porta, totalmente subterrânea, virada para dentro da terra, é uma passagem para o além, tendo como finalidade entregar os mortos à terra, de acordo com Ruth Rosengarten:

*(...) assinalados ao nível do solo por um tumulus; este tem o aspecto de uma pequena colina coberta de erva, geralmente sustentada por um envasamento circular feito de blocos sobrepostos.*¹⁹⁹⁷

Geralmente, a porta era assinalada como uma entrada que dava acesso ao túmulo propriamente dito, seguida de um enorme corredor subterrâneo que desembocava numa espécie de câmara retangular:

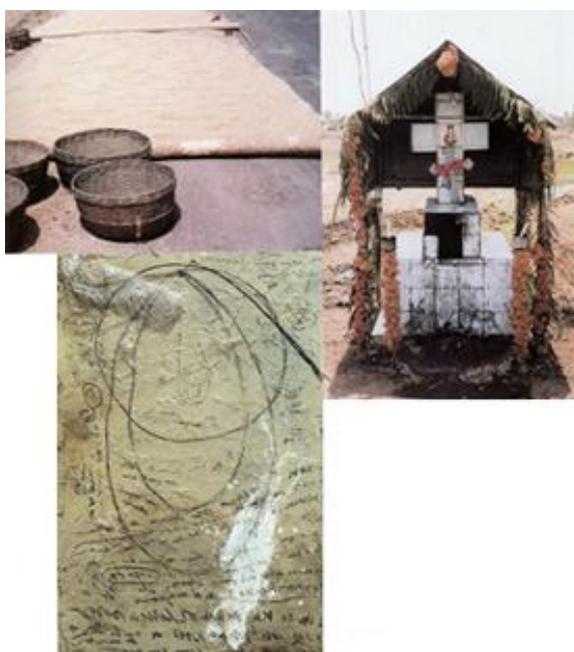
¹⁹⁹⁶ Graça Pereira Coutinho – “Porta Etrusca”, técnica mista, 204x168cm, 1989, in ROSENGARTHEN, GODFREY – *Graça Pereira Coutinho*, p. 112.

¹⁹⁹⁷ AAVV – *História Mundial da Arte. Dos Etruscos ao Fim da Idade Média*. vol. 2. Amadora: Livraria Martins Fontes, Livraria Bertrand, 1965, p. 24.

*Esta ambiguidade, ou ambivalência, sublinha uma outra ambiguidade chave: apesar das pinturas serem ostensivamente acerca da morte, também parecem ser acerca da fertilidade. Que a superfície da pintura não seja sem vida como um cemitério, mas repleta de vida, bocados de escrita, palha (que é o material mais comum dos ninhos – isolador e incubador), insinua que a porta possa ser para o retorno de Persephone, trazendo a Primavera e vida nova, assim como para a nossa própria entrada na morte e na escuridão.*¹⁹⁹⁸

A interpretação das portas etruscas pela artista poderá ser mais abrangente do que a que foi delineada por Tony Godfrey, não se tratando propriamente de um cemitério ocidental atual. Verificamos que a passagem é também representada numa outra obra, *Tube*¹⁹⁹⁹, de 1994, que ajuda ao seu entendimento, revelando-se por uma escultura feita em vime entrelaçado, em forma cilíndrica, criando, deste modo, a noção da passagem para uma outra dimensão e a compreensão da multidimensão cósmica que o “canal” de passagem simboliza.

Sabemos que Pereira Coutinho evoca a energia nas suas obras, transpondo-nos para uma outra dimensão através da essência do mundo, tal como fazem as civilizações não-ocidentais, o que está plasmado em *Colva* (cf. Imagem nota 2000, superior e da direita) e em *Loop* (cf. Imagens, nota 2000, a inferior), nas quais nos deparamos com a influência indiana, numa transversalidade da humanidade e da cultura.



2000

¹⁹⁹⁸ ROSENGARTEN, GODFREY – *Graça Pereira Coutinho*, p. 99.

¹⁹⁹⁹ PÉREZ, Miguel von Hafe – Catálogo: *Graça Pereira Coutinho, Memórias de Passagens*. Lisboa: Cesar Galeria, 1998, p. 6.

²⁰⁰⁰ Graça Pereira Coutinho – “Colva”, fotos (imagens superior e da direita), pormenor, Índia, 1988; “Loop”, técnica mista (a inferior), Índia, 1988, in ROSENGARTEN, GODFREY, op. cit., p. 139.

A obra *Colva* é exatamente essa procura da transversalidade cultural da humanidade, como afirma a artista²⁰⁰¹, especialmente pela imagem se caracterizar pela fusão estabelecida pelas duas culturas, a cristã e a hindu. Na obra *Índia*, de 1988, remete-nos para uma espécie de batismo ou purificação, recriando os pés banhados pelas águas, cujas marcas deixadas pela sua passagem são apagadas pelo tempo e, simultaneamente, são gestos ou rastos efémeros que se desvanecem na natureza. Por outro lado, surge-nos nas pinturas recolha de elementos naturais e de objetos, panos e papéis de jornais ou desenhos, como na série de obras intituladas *Índia*, de 1987-1989, revelando a memória dos rastos de uma cultura oriental, enquanto artista “viajante”, tal como a nomeou Tony Godfrey²⁰⁰².

É notório que o seu interesse pelas culturas advém do seu sentido cósmico, pois apresenta uma ética humanista resultante de um sentimento de missão em revelar a consciência ecológica entre todos os seres, humanos e não-humanos. Assim, Graça Pereira Coutinho reflete uma visão análoga à de J. Baird Callicott:

*Respect for persons (and associated human rights) takes into account the peculiar, but not better making, endowment of human beings in comparison with other forms of life.*²⁰⁰³

²⁰⁰¹ PEREIRA COUTINHO, Graça, in ROSENGARTHEN, GODFREY, op. cit.

²⁰⁰² ROSENGARTHEN, GODFREY, in *Graça Pereira Coutinho: Pintura/Trabalhos sobre o papel*. Funchal: Porta 33, 1990.

²⁰⁰³ CALLICOTT, J. Baird – “The Case against Moral Pluralism”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*, p. 207: “Respeito pelas pessoas (e direitos humanos associados) toma em consideração o peculiar, mas não fazer melhor, o talento dos seres humanos em comparação com outras formas de vida.” [Tradução da autora da tese]

2.3 *Cosmic plastic* e a Humanidade

O ato terapêutico individual da artista levou-a a percorrer um caminho de transformação social. A viagem à Índia, nos finais dos anos oitenta, dá-lhe a conhecer o confronto entre culturas, realçando a importância da existência da humanidade. Mais tarde, na procura do seu próprio caminho como artista da *land art*, passa a ser uma espécie de catalisadora entre a natureza e a sociedade, o individual e o coletivo. Graça Pereira Coutinho, com um espírito whitmaniano, através de uma ação ecológica, apela à transformação social, em prol da antiviolença e da paz. A artista, num gesto “ritualizante” e efêmero, transforma a sociedade levando-a ao reencontro com a natureza através da ação cósmica. Neste sentido, dá continuidade às ações pacifistas beuysianas perpetuando-as na contemporaneidade, ao apresentar um processo alquímico de transformação coletiva equivalente, criando, assim, visões éticas com intuito de trazer à coletividade a consciência humanista. É neste sentido que reflete o seu legado beuysiano: criando um ritual na obra de arte, produz o gesto de pacifismo e de humanismo. Beuys, recordemos, esteve na Irlanda com intuito de pacificar uma cultura e uma sociedade de conflitos e de ações de violência. Já Graça Pereira Coutinho revela esse mesmo intuito numa série de obras intitulada *War Zone*.

Surge uma série de trabalhos cujas ações conceptuais persistem enquanto terapia coletiva para ultrapassar a angústia e a violência da sociedade contemporânea e, simultaneamente, despertar o público para os problemas sociais existentes – um apelo à paz, tornando-se numa *transformer*.

A crítica à fragilidade dos sistemas políticos e a falsa noção de paz e de segurança tornam-se um debate artístico central na sua obra:

*Na altura da guerra do Ruanda, vi na televisão uma imagem de cadáveres a flutuar no rio. Impressionou-me de tal maneira que comecei a pensar seriamente no problema de ser artista neste fim de século, e na minha posição no mundo enquanto ser humano e artista.*²⁰⁰⁴

²⁰⁰⁴ ROSENGSRTHEN, GODFREY – Graça Pereira Coutinho, op. cit., p. 54.



War Zone I, de 1992 (cf. Imagem, nota 2005), é um bom exemplo dessa preocupação. Esta obra, realizada na Galeria Graça Fonseca, representa essa falsidade e fragilidade. A palha e os fardos são o “castelo” político que representa “...a estupidez da guerra e da conquista”. O “castelo” esvoaça ao vento, com as bandeiras espetadas, podendo arder facilmente, segundo a própria artista:

*Portanto, havia um castelo de palha, que em si tinha uma incongruência, porque arde e se destrói facilmente. Não protege nada, é uma ilusão. E o estrado de palha era o campo, a paisagem natural, que é despertada com o pau com a bandeira branca, para a humanidade se lembrar da paz ser uma possibilidade, que não era só o que acontecia. Havia outra possibilidade nessa medida.*²⁰⁰⁷

No entanto, Coutinho não conseguiu deixar de continuar a refletir sobre a falsa paz e sobre a sociedade fomentando atos de violência. Na obra *War Zone II*, de 1994 (cf. Imagem, nota 2006), exposta na Graça Fonseca, e de 1997, na Fundação de Oeiras, demonstrou uma preocupação mais minuciosa, numa espécie de monumento aos mortos “anónimos”, que é, simultaneamente, um antimonumento. São apenas macas, marcadas por aquilo que lembra ser suor e sangue impressos, mas sem se saber de quem são, e ao mesmo tempo representam a própria libertação do corpo pela sua apresentação em materiais efémeros. As macas de pano, organizadas em filas, são acompanhadas por datas e horas específicas, no chão, à frente de cada uma, e tanto poderiam ser a hora da morte como a hora da “cura”:

*Com as marcas, com os fluidos humanos, que tinham um bocado a ver com aquelas feridas de Jesus Cristo, em que o corpo dele tinha deixado a urina e o suor, as marcas no sudário que é falso. Fiz umas marcas, que deveriam supostamente pertencer às vítimas de Guerra da Bósnia, naquela matança geral terrível.*²⁰⁰⁸

²⁰⁰⁵ G.P.C. – “War Zone I”, instalação, Galeria Graça Fonseca, Lisboa, 1992, in ROSENGARTHEN, GODFREY – *Graça Pereira Coutinho*, p. 56.

²⁰⁰⁶ G.P.C. – “War Zone II”, instalação, Cubitt Street Gallery, Galeria Graça Fonseca, Lisboa, 1994, Fundação Oeiras, Oeiras, 1997, in ROSENGARTHEN, GODFREY – *Graça Pereira Coutinho*, p. 54.

²⁰⁰⁷ Cf. Anexo: Entrevista a Graça Pereira Coutinho, julho de 2010.

²⁰⁰⁸ Cf. Anexo: Entrevista a Graça Pereira Coutinho, julho de 2010.



Sobre a obra *War Zone II*, Miguel von Hafe Pérez afirma tratar-se de uma construção de uma “memória ativa”, porque *a questão da passagem foi colocada de forma dramática*²⁰¹⁰, considerando-a um monumento contemporâneo ao soldado desconhecido.

Na *War Zone III* (cf. Imagem, nota 2009), apresenta, no chão, uma grelha feita de montinhos de cinza, organizados e estruturados, havendo na parede imensos recortes de guerra e de paz espalhados com pequenas etiquetas: *que tinha também a ver com o cemitério e morte, a consciência e a verdade, de nós humanos que nos matamos uns aos outros, que nos destruímos*²⁰¹¹, remetendo para uma linguagem de transformação. Enquanto *transformer* traz para a ribalta da arte conceptual a discussão de uma ação antiviolência e proporciona ao espectador um “acordar” para a consciência coletiva e para o dever ético perante a sociedade. Como obra reativa de mudança social, esta postura é intencional na artista. Recorre ao gesto cerimonial xamânico dos índios norte-americanos, qual Pollock em relação aos EUA, num contacto com a cultura nativa.

Todavia, o seu gesto que se assemelha ao de um terapeuta, procura acabar com a violência e a guerra. Esta ação pacifista advém de uma dimensão cósmica universal e pragmática, muito equivalente à dos artistas da sua geração, como, por exemplo, Andy Goldsworthy²⁰¹². O ser humano é entendido como uma pequena partícula do universo e todos fazemos parte deste planeta, enquanto seres iguais:

²⁰⁰⁹ G.P.C. – “War Zone III”, instalação, S.N.B.A., Lisboa, 1996, in ROSENGARTHEN, op. cit., p. 57.

²⁰¹⁰ PÉREZ, Miguel von Hafe – Catálogo *Graça Pereira Coutinho: Memórias de Passagens*. Lisboa: Cesar Galeria, 1998, p. 6.

²⁰¹¹ Cf. Anexo: Entrevista a Graça Pereira Coutinho, julho de 2010.

²⁰¹² Cf. Parte III, Cap. 4.4.

*(...) revela-me a consciência daquilo que sou, que sou parte de moléculas que se juntaram e que fizeram o meu corpo, o de todos nós, e que somos todos iguais. Todos somos feitos de átomos e moléculas. É esse lado ecológico e científico.*²⁰¹³

A consciência da monstruosidade da guerra, revelada através da ação plástica, é necessária para que o espectador tenha consciência do que se passa à sua volta, no mundo. Graça Pereira Coutinho, com estas obras, pretende chamar à atenção, bem como não deixar cair no esquecimento todas as ações de violência praticadas entre os seres humanos, “tocando” no horror, apelando a uma ação ética perante a humanidade: *Acho que nós criativos temos grandes responsabilidades nisso, que é esclarecer e chamar à atenção das coisas mal na sociedade e das maldades terríveis.*²⁰¹⁴

Este pensamento é compartilhado pelos outros artistas. Tucker constata a importância de o artista produzir “sonhos acordados”, ao criar obras com o intuito de abrir novas possibilidades de pensamento, mas também por causa da necessidade de tomar consciência da mudança comportamental. Kandinsky e Beuys²⁰¹⁵ foram os artistas que consciencializaram eticamente esse papel na sociedade ocidental, como podemos observar na citação de Kandinsky:

*Ele não tem o direito de viver sem obrigações. A função que lhe compete é penosa, por vezes pesada como uma cruz. Deve convencer-se de que cada um dos seus actos e pensamentos é matéria imponderável de que serão feitas as suas obras. Tem de saber que não é livre, nem nos actos da sua vida nem no exercício da sua arte.*²⁰¹⁶

Graça Pereira Coutinho abraça este sentimento ético-artístico, como se pode observar na citação anterior, prevalecendo na sua ação a consciência humanista e a procura pela liberdade humana, enquanto existência, permitindo compreender a noção de “colocação” do ser humano na Terra, enquanto parte ínfima do todo, e estabelecer a sua existência pessoal no mundo perante a sua visão humana e não-humana.

Esta visão, que passa pela consciência científica do universo dá-lhe a capacidade de relativizar as normas sociais e culturais estabelecidas, promovendo a transversalidade da existência humana, indo para além das fronteiras culturais e sociais.

²⁰¹³ Cf. Anexo: Entrevista a Graça Pereira Coutinho, julho de 2010.

²⁰¹⁴ Idem.

²⁰¹⁵ Cf. Parte III, Cap. 1, sobre Kandinsky, e Cap. 2, sobre Beuys.

²⁰¹⁶ KANDINSKY – *Do Espiritual na Arte*, p. 116.



Neste sentido, surgem as obras *Silêncio*²⁰¹⁷, 1998 (cf. Imagens, nota 2017), e *Memória*, 2000, como também *Caixa Preta*, entre outras, na exposição coletiva *Laboratório #4, Way Out*, de 2009, feita no Pavilhão 28, no Hospital Júlio de Matos, em Lisboa, na qual o olhar para o outro e para si se torna uma mais-valia e mesmo um valor ético da humanidade.

A obra *Silêncio* representa o silêncio das vozes das mulheres portuguesas citadas e referenciadas pelas artistas Graça Pereira Coutinho e Cristina Ataíde²⁰¹⁹, como também uma partilha e fusão entre as duas artistas. Esta obra, que surge como que camuflada, simbolizando a vida íntima das mulheres, em que os seus desejos ficam longe da vida quotidiana portuguesa, constitui um apelo à voz das mulheres que ainda seguem padrões de comportamento tradicional. Aliás, como refere João Lima Pinharanda:

As artistas concluem que as suas entrevistas falam de silêncio. Isso faz parte da ideia global que se associa à atitude tradicional da mulher – como se não fosse ainda muito visível neste fim de século a transformação dos padrões de comportamento; como se não houvesse mudanças. Esta realidade é uma conclusão e um ponto de partida para os trabalhos individuais dessa exposição.” Ou melhor, “...quando os artistas destacam frases da realidade em grafittis de giz sobre o cimento triste da sala, o que as apagam são os nossos passos de visitantes de uma exposição – queremos aproximar-nos de umas imagens e, para isso, pisamos e apagamos as outras; queremos conhecer rostos, os rituais da celebração e, por causa disso, esmagamos o testemunho escrito dos seus pensamentos...”²⁰²⁰

²⁰¹⁷ G.P.C. – “Silêncio”, instalação, vídeo e escultura, Museu Nacional de História Natural, Sala do Veado, em Lisboa, 1998, in ROSENGARTHEN, op.cit., p. 63.

²⁰¹⁸ A exposição *Silêncio*, no Museu Nacional de História Natural, Sala do Veado, em Lisboa, 1998, in CARLOS, Isabel (Comissária). *Memória. Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho*. Almada: Casa do Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000 .

²⁰¹⁹ Cf. Parte IV, Cap. 3.

²⁰²⁰ PINHARANDA, João Lima – “Modificar-se. Mudar de roupa, mudar de roupa de alguém – muda de roupa! Mudar de vida, mudar a vida de alguém – muda de vida! Muda, muda de não falar – muda de fala!”, in exposição *Memória* (cf. CARLOS, Isabel. (Comissária), *Memória. Cristina Ataíde e Graça*

Aliás, esta questão também analisada adiante pela artista Cristina Ataíde, provoca uma nova abordagem conceptual, que já havia sido exaltada pelos poetas românticos Whitman e Wordsworth. O silêncio é a linguagem revolucionária que apela a outras dimensões humanas e não-humanas. Por isso, a obra *Memória*, na Casa da Cerca, em Almada, é a continuidade desse projeto, em que as artistas fundem o humano com a natureza. As mulheres e crianças são as vozes que têm ainda pouca ressonância no mundo – um dos ecos minoritários que não deveria persistir nos finais do século XX.



Graça Pereira Coutinho, nas obras mais recentes, por exemplo, *Onze Sonhos*, de 2005 (cf. Imagem, nota 2021), exposta na Galeria Luís Serpa Projectos, em Lisboa, em 2006, alerta o espectador para o “sonho acordado” através dos seus próprios sonhos. Utiliza o texto escrito sobre a imagem de vídeo, de água natural a correr, provocando no espectador o “sonhar acordado”, passando a fronteira do individual, chegando, assim, ao coletivo. Tendo mais tarde, em 2010, desenvolvido trabalho no Espaço3 [espaço ao cubo], onde a sua obra abrange um público multifacetado, com a finalidade de desempenhar um papel de responsabilidade social coletiva²⁰²²:

Sonho #1

Céu azul, caminhava só. Começou a chover torrencialmente. O Céu amarelado desceu sobre mim. Formou-se uma corrente de água que arrastava as terras, os montes e me levou. As minhas mãos procuravam em vão as ervas molhadas das margens movediças. O céu e a terra estavam da cor do barro.

*O meu corpo coberto de lama deslizava, flutuava como um espaço, lentamente a observar as galáxias. Estava a atravessar outras fronteiras, a encontrar outras ninfas inspiradoras.*²⁰²³

Nos seus sonhos, transporta-nos para outros mundos subtis, desde pensamentos da infância a sentimentos velados, como a morte ou a hospitalização de um ente querido, ao contraste entre a luz e a sombra, a liberdade do ser e o medo produzido pela guerra e pela violência, ou à alegria da vida.

²⁰²¹ Graça Pereira Coutinho – “Dream Time”, in PEREIRA COUTINHO, Graça – *Dream Time* (Panfleto Catálogo).

²⁰²² Espaço3 [espaço ao cubo] é um espaço alternativo, onde a artista desenvolve o seu contributo de responsabilidade social coletiva, como argumenta o autor Sandro Resende, numa disseminação da Arte Contemporânea.

²⁰²³ PEREIRA COUTINHO, Graça– *Dream Time*, Espaço ao cubo, Alegro, 2010.

A procura da extensão do corpo humano coletivo – o inconsciente coletivo – na natureza provoca no público a transformação do “sonho acordado”, passando o artista a ser um “visionário” por apelar à transformação e à revolução.

A leitura do etnólogo Danièle Vazeilles, no seu livro *Les chamanes*²⁰²⁴, recordamos o “sonho” na cultura nativa norte-americana segundo os ensinamentos de Frank Fools Crow²⁰²⁵, “chefe cerimonial” da tribo Teton Sioux, na medida em que através dele, do “sonho”, participa numa “*autre réalité*”²⁰²⁶. Porém, Suzi Gablik²⁰²⁷ destaca a importância do “*dreaming*”²⁰²⁸ na arte ocidental, porque apela à experiência dimensional “mágica”, por permitir através das imagens arquetípicas uma conexão com o inconsciente coletivo. Gablik estabelece o encontro da experiência “visionária” mítica na Arte Contemporânea, de modo que a consciência e o conhecimento da sociedade moderna manifestem entender a “unidade” de existência do universo.

Apesar de a cultura nativa indígena ser uma verdadeira fonte de inspiração para a dimensão “mágica” de *mythopoiesis* na arte contemporânea norte-americana, o espírito xamânico, na obra de Pereira Coutinho, apresenta-se numa linha conceptual transversal mais universal – na procura da humanidade pela Terra e na sua relação com a natureza.

O interesse da artista pelas culturas não-ocidentais permite o encontro do espectador com o “sonho acordado”, que também se pode considerar como uma “visão”, por abrir novos caminhos, que atravessam fronteiras culturais, históricas e temporais, também no sentido cósmico e ecológico-científico, numa visão pragmática do ser humano e do universo. Assim, nessa procura universal da humanidade, tanto cultural, como social, Graça Pereira Coutinho vê a “*matéria dos seus sonhos*” como sendo uma “*matéria do inconsciente colectivo*”, da herança junguiana ocidental.

²⁰²⁴ VAZEILLES, Daniele – *Les Chamanes, maîtres de l'univers*.

²⁰²⁵ Frank Fools Crow (1890-1989) é um “chefe cerimonial”, considerado um grande espiritual da sua tribo Teton Sioux, sobrinho de Black Elk, que foi um grande líder político e espiritual. “*Not all, but most of them. And I should tell you that I call my dreaming by another name. I call it, ‘visioning’, and I will tell you how it is done. Wakan-Tanka and the Helpers taught me how to see with my mind, touch with my eyes, and decide with my heart.*” (in MAILS, Thomas – *Fools Crow, Wisdom and Power*. Oklahoma: Council Oak Books, Tulsa, 1991. p. 75) Tradução: “Não todos mas a maioria deles. E devo dizer-lhe que chamo aos meus sonhos por outro nome. Chamo-lhe “visionar” e vou contar-lhe o que faço. Wakan-Tanka e os Ajudantes ensinaram-me como ver com a minha mente, como tocar com os meus olhos, e como decidir com o coração.”. [Tradução de Maria Consiglieri]

²⁰²⁶ VAZEILLES, Daniele – *Les Chamanes, maîtres de l'univers*, p. 58. Vazeilles analisa a concepção cosmológica da tribo Teton Sioux, definindo-a como uma concepção dinâmica, em que o xamã participa nessa outra dimensão, invocando o “*Grand Esprit*”, *Wakan-Tanka*, para poder “alcançar” o que designa de “*l’unicité de l’univers*” (ibidem, p. 60).

²⁰²⁷ GABLIK, Suzi – “Learning to dream, the Remythologizing of Consciousness”, in GABLIK, Suzi – *The Reenchantment of Art*.

²⁰²⁸ Ibidem, pp. 41-58.

Relembrando Carl G. Jung, o “sonho” constitui “imagens primordiais”²⁰²⁹ ou arquétipos, que não só representam o consciente, como também as várias formas de hereditariedade, enquanto produtos da atividade do inconsciente. É neste âmbito da “universalidade” do sonho que Graça Pereira Coutinho apresenta os seus “sonhos” particulares como manifestação coletiva.

Verificamos, deste modo, na série que intitula de *Dream Time*, que a artista estabelece um novo elo que evoca mundos subtis, como é seu hábito, como podemos constatar na desconstrução de mitos femininos, surgindo o feminino representado, ora numa confeção culinária quotidiana, ora num delicado e rudimentar “fabrico” de biscoitos e “chouriços”. A sua obra revela através do mapa cultural e histórico a essência do mundo, “entrando” numa multidimensão mítica contemporânea da mulher, que se pode enquadrar numa outra leitura, a de *mythopoeisis*. Graça Pereira Coutinho também apresenta uma leitura semiótica que se funde com a compreensão da estrutura linguística das culturas e sua organização sociocultural. Roland Barthes, no seu livro *Mitologias*²⁰³⁰, propõe uma outra leitura para o mito, em que o considera uma “meta-linguagem”²⁰³¹, que é “despolarizada”²⁰³²: “meta-linguagem”, na medida em que “fala” das coisas ou “canta” as coisas; “despolarizada”, porque contém um “rasto político”²⁰³³. Por outras palavras, tal com afirma o autor, *os homens não se encontram numa relação de verdade com o mito, mas de uso*²⁰³⁴.

Nas últimas obras a partir de 2000, na exposição *Laboratório #4, Way Out*, de 2009, no Pavilhão 28, obra já citada, o espectador sente a leveza e a paz interior que a natureza lhe transmite. Os materiais leves, as penas de ave, feitas em caixas e estruturas, permitem que a sintamos, que a toquemos e voemos, para além fronteiras, sentindo o fluxo energético da natureza. Portanto, trata-se de uma viagem ao interior do ser humano, ao inconsciente coletivo, concretizando o processo de transmutação e de metamorfose.

Salientamos que esta visão do “sonho” se propaga também nestas obras posteriores a 2000, pelo que poderá ser pertinente refletir o “sonho” numa perspetiva

²⁰²⁹ JUNG, C. G. – “Acercamiento al inconsciente”, in JUNG, C. G. (concebido y realizado) – *El Hombre y sus Símbolos*, p. 67.

²⁰³⁰ BARTHES, Roland – *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Coleção Signos)

²⁰³¹ *Ibidem*, p. 211.

²⁰³² *Idem*.

²⁰³³ *Ibidem*, pp. 210-211.

²⁰³⁴ *Ibidem*, p. 211.

completamente diferente da convencional. Por exemplo, segundo a perspectiva do romântico norte-americano Walt Whitman, de acordo com Killingsworth, o “sonho” pode ser entendido como uma realização de esperança democrática para o futuro, espelhado no seu poema *I Dream'd in a Dream*, na série Cálamo²⁰³⁵. O “sonho” de Whitman revela uma visão de um mundo fragmentado entre o urbano e a natureza, cuja dissociação advém da guerra e do trabalho, que Walt Whitman pretendia “unificar”.

Voltando a Graça Pereira Coutinho, a ação de “unificação”, tal como definido por Moores²⁰³⁶, ao apresentar a “retórica de unidade” como um modo metafísico para restabelecer uma consciência social, é revelada pela ação antiviolença, tratando-se de uma “unidade” entre corpo e mente. As outras obras transpõem-nos para o mundo da intimidade do pensamento, tendo em conta as suas demais multiplicidades, olhando o mundo feminino e o seu interior: *Amor/Love*, *Caixa Preta II* e *Welcome*, todas de 2010, da exposição *Welcome do Laboratório #5*.

Na *Caixa Preta II*, apercebemos bem dessa realidade:

(...)

O meu passado pertencia a outra confusa de memórias irreais.

Preparava-me para envelhecer desde que nasci, perder as capacidades motoras, respiratórias, de pensamento, de memória.

Parece que a memória só pertencia ao meu corpo adulto e o respirar era na realidade compartilhar o ar com os outros.

*Habitei um corpo em transformação constante.*²⁰³⁷

A intimidade do pensamento funde-se com a paisagem – a praia e o mar –, numa relação cósmica entre o ser humano e o não-humano, particularmente, por exaltar a essência de ambos: *Reparei nas semelhanças físicas do meu corpo com o mundo natural.*²⁰³⁸ Esta peça alude à exposição *Laboratório #4, Way Out*, de 2009, feita no Pavilhão 28, no Hospital Júlio de Matos, por isso alude também à essência da matéria: *Analisei o meu corpo o tempo todo e até construí invólucros, fofinhos para o proteger, para o amparar.*²⁰³⁹

Graça Pereira Coutinho não se refere ao “corpo” como sendo apenas o seu, antes transfere a experiência pessoal e individual para uma experiência coletiva, construindo invólucros de penas em caixas para todos os corpos que “necessitaram de cuidados

²⁰³⁵ KILLINGSWORTH, M. Jimmie – *Walt Whitman and the Earth, A Study in Eco-poetics*, p. 152.

²⁰³⁶ MOORES – “Mystical Discourse”, in *Wordsworth and Whitman*, p. 55.

²⁰³⁷ Catálogo: *Welcome. Laboratório #5*. Lisboa: Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2010, p. 61.

²⁰³⁸ Idem.

²⁰³⁹ Idem.

terapêuticos”. *Caixa Preta II* remete-nos para a *Caixa I* do outro “local”, do Hospital, onde se trata, não só dos corpos, mas também das “mentes”. Por conseguinte, as leituras que podemos delinear sobre estas obras não são lineares, pelo facto de revelarem um cruzamento entre a música, qual *cosmic music*, e o silêncio da voz que permanece na escrita. Graça Pereira Coutinho dá, deste modo, continuidade a uma linguagem antilinguagem, em que o silêncio é comunicação sensorial e multidimensional.

Graça Pereira Coutinho tem uma experiência científica da humanidade e da natureza, estabelecendo dentro de uma noção multicultural transversal a experiência da organização social e cultural, na senda das metodologias de Lévi-Strauss²⁰⁴⁰, a partir do qual a relação entre culturas passou a ser entendida por processos estruturalistas linguísticos e culturais. Em certa medida, Graça Pereira Coutinho segue essas noções, segundo as quais as culturas são rastros de objetos e traços hieróglifos linguísticos, como palavras e signos indecifráveis do cosmos.

²⁰⁴⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude – *Anthropologie Structurale*.

3. Cristina Ataíde: O corpo enquanto paisagem

Cristina Ataíde²⁰⁴¹, artista da mesma geração de Graça Pereira Coutinho, apresenta uma linguagem em que as preocupações ecológicas e humanistas revelam o seu interesse pelo caminho da *land art*. Funde o corpo feminino com a paisagem, num percurso entre o local-natural – a natureza *in situ* – e a transformação dela e dos seres humanos através da memória, da partilha e da participação do espectador, com base na premissa de que a obra só existe na fusão entre a artista e o público e entre o espaço natural e ela própria.

Esta fusão em que o corpo é paisagem e esta se torna um corpo, demonstrando uma consciência ecológica da humanidade e da natureza, que leva a artista a querer transmutá-la e “unificá-la” com todos os seres, revela-a como uma *transformer*, numa experiência cósmica. Portanto, dentro de uma linha da *land art*, desenvolve um espírito xamânico e ecológico através do ritual, tal como defende a autora Dolores Lachapelle:

*Ritual is the focused way in which we both experience and express that respect. Ritual is essential because it is truly the pattern that connects. It provides communication at all levels – communication among all systems within the individual human organism; between people in groups; between one group and another in a city; and throughout all these levels between the human and non-human in the natural environment.*²⁰⁴²

Lachapelle dá-nos uma perspetiva do movimento de Ecologia Profunda, em que o ritual está patente como meio de comunicação entre o humano e o não-humano, sendo estabelecida a conexão de todo o sistema.

Em Cristina Ataíde, o corpo funde-se na paisagem, como se fosse a própria corporalidade da Mãe Natureza, numa linguagem feminina ecológica, relembrando a *Great Mother* de Tucker, num novo encontro com a *mythopoiesis*.

Voltando ao corpo feminino, que é sugerido pela natureza, é apresentado constantemente pela sua ausência, através dos seus registos e notas em *listas*, em

²⁰⁴¹ Cristina Ataíde (1951), artista plástica.

²⁰⁴² LACHAPELLE, Dolores – “Ritual is Essential”, in DRESGSON; INOUE – *The Deep Ecology Movement*, p. 224: “Ritual é o modo de pôr em evidência tanto o que experimentamos como o que exprimimos. Ritual é essencial porque é realmente o padrão que conecta. Fornece comunicação a todos os níveis – comunicação entre todos os sistemas dentro do organismo humano individual; entre um grupo e outro na cidade; e através de todos esses níveis entre o humano e não-humano no ambiente natural.” [Tradução de Maria Consigliari]

memórias e viagens, e tornado presente pela revelação de uma identidade, da individualidade, na coletividade e na partilha.



2043

Cristina Ataíde tem uma visão muito particular da natureza. O corpo feminino, subtilmente ausente, é apresentado enquanto paisagem, projetando o interior do corpo para o exterior da natureza, o microcosmos para o macrocosmos, que se fundem. Não o corpo exterior, mas o interior: a circulação, a respiração e o movimento²⁰⁴⁴, surgem como continuidade de um cosmos exterior, a natureza, na medida em que os ramos das árvores que irradiam a energia cósmica sugerem analogias de circulação do fluxo entre as artérias do ser humano e as suas ramificações. Esta visão interior, tanto do corpo quanto da alma, é projetada para o exterior, onde residem múltiplos espaços, como argumenta José Gil, no seu artigo sobre *Interior do Corpo*, referindo à sua obra: *São múltiplos os espaços da alma, e as suas regiões, os seus compartimentos: e o corpo é o que multiplica a alma, lhe oferece uma geografia, uma geologia, uma topologia.*²⁰⁴⁵ Deste modo, o “interior” do corpo é o exterior dele próprio, podendo estar ou não próximos do “lugar” da alma. A obra *Laboratório Árvore*, da exposição *Laboratório #1, Terra*, de 2006 (cf. Imagem, nota 2043), em Lisboa, constitui precisamente a continuidade desse espelho, em que a árvore envolvida com tecido encarnado alude ao mundo interior do ser humano, sendo, por um lado, um macrocosmos natural do microcosmos interior do ser humano e, por outro, a definição de um percurso para o espectador, auxiliado por etiquetas que registam de um modo documental os desastres e as catástrofes ambientais, que nos alertam para os problemas ecológicos planetários,

²⁰⁴³ Cristina Ataíde – “Laboratório Árvore”, Tapada da Ajuda, 2006, in <http://www.cristinaataide.com/terra2006.html#terra>.

²⁰⁴⁴ GIL, José – “Interior do Corpo”, in *Catálogo Anatomia do Sentimento*, 2001.

²⁰⁴⁵ Idem.

para que não possam ser esquecidos, numa indignação contra a ação destrutiva humana. Esta exposição que se situa na Tapada da Ajuda tem caminhos a percorrer pelo espectador a fim de que possa sentir o fluxo e o movimento da natureza e interagir com ela. A presença da corporalização na natureza é manifestada constantemente pela cor encarnada, tanto em panos que cobrem árvores e em fitas que esvoaçam no ar, quanto no pigmento encarnado que cobre o chão.



Nas obras *Desejo*, de 2008 (cf. Imagem, nota 2046), e *Preciso dos Vossos Desejos*, de 2008/09, as fitas encarnadas corporalizam os desejos e os pedidos de outrem, numa partilha com o outro e, de certo modo, também num revisitar da prática ancestral oriental, segundo a qual os pedidos eram feitos em fitas amarradas em locais sagrados a esvoaçar ao vento.

A ação de Ataíde é a corporização de um ritual cerimonioso na natureza, através da partilha com os outros, uma cerimónia enquanto ato de desprendimento. Verificamos que esta leitura do “outro” tem uma grande proximidade com o que os teóricos da Ética Ambiental exaltam para relação tolerante e de respeito por todas as partes, abraçando o “humanismo”, tanto do ser humano como do não-humano natural, de acordo com Minter e Manning, no seu artigo “Pragmatism in Environmental Ethics: Democracy, Pluralism, and the Management of Nature”²⁰⁴⁷, em que abraçam, particularmente, “*organicism/animism*”, “*humanitarianism (new)*”, and “*natural rights*”.²⁰⁴⁸

Voltando à obra *Preciso dos Vossos Desejos*, de 2008/09, a artista atribui à natureza uma lista dos desejos dos espectadores a fim de que se realizem:

desejo a rosa branca que está em teu lugar
desejo a canção de amor que fica à distância de olhar

²⁰⁴⁶ Cristina Ataíde – “Desejo”, de 2008, in <http://www.cristinaataide.com/desejo.html#desejo>.

²⁰⁴⁷ MINTEER, B. A.; MANNING, R. E. – “Pragmatism in Environmental Ethics: Democracy, Pluralism, and the Management of Nature”, in LIGHT; ROLSTON III – *Environmental Ethics*, pp. 319-330.

²⁰⁴⁸ Ibidem, p. 323.

*a verdade de um lugar secreto
a ideia clara de uma breve manhã ao entardecer
desejo²⁰⁴⁹*

As fitas, que contêm e simbolizam os desejos dos outros, são penduradas nas árvores para que o vento lhes possa tocar, tornando possível a realização de cada desejo. Alguns deles são mais poéticos, outros pragmáticos e funcionais, de acordo com as suas necessidades.

A artista é uma intermediária entre o humano e o não-humano, papel que desempenha através do ritual que realiza recorrendo às fitas. Este ritual é uma continuidade da tradição hindu, em que o “gesto” aparece como “sagrado” e o pigmento encarnado como símbolo da purificação e do sagrado que determina quem está purificado.

O “outro”, já anunciado na exposição *Silêncio*, de 1998, na Sala do Veado, é um cruzamento de linguagens femininas das artistas Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho, referenciado atrás²⁰⁵⁰: ambas as artistas se fundem, deixando de haver individualidade, para construírem uma obra em conjunto. Todavia, o outro também é o público que se funde com as artistas. Esta fusão com a comunidade, o público, é trabalhada a partir de entrevistas feitas às mulheres portuguesas, que revelam uma postura tradicional na sociedade, mantendo padrões de comportamento, que já não deveriam existir no mundo ocidental dos finais do século XX, inícios do século XXI. As artistas comparam essa passividade ao silêncio e passam a dar voz às mulheres, valorizando e exaltando a discussão de novos padrões femininos, como constado por João Lima Pinharanda:

Não determino sexos nesta observação vivencial porque o projecto de Graça Pereira Coutinho e Cristina Ataíde parece poder alcançar mais do que uma ressonância sociológica, mais do que uma ressonância feminista, mais do que uma ressonância conjuntural – parece funcionar em absoluta generalidade.²⁰⁵¹

Memória, de 2000, revela ser uma continuidade do discurso das duas artistas, não só por caracterizar o interior do ser humano através da memória de experiências e

²⁰⁴⁹ Cf. Anexo: Lista de Desejos de Cristina Ataíde.

²⁰⁵⁰ Cf. Parte IV, Cap. 2, sobre Graça Pereira Coutinho.

²⁰⁵¹ PINHARANDA, João Lima – “Modificar-se. Mudar de roupa, mudar de roupa de alguém – muda de roupa! Mudar de vida, mudar a vida de alguém – muda de vida! Muda, muda de não falar – muda de fala!”, in CARLOS, Isabel (Comissária). *Memória. Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho*. Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000. A exposição *Silêncio* está inserida neste catálogo.

revelações, como também por estabelecer uma relação interativa com a comunidade, através da participação das mulheres, identificando-as através de árvores, e das crianças, na realização de pinturas de paisagens. Isabel Carlos argumenta: *Neste projecto mais do que «fazer obra» trata-se de facto «fazer mundo»; trata-se de criar não a partir do lugar do esquecimento mas do lugar da memória.*²⁰⁵²

Esta fusão de Pereira Coutinho e Ataíde denota um desprendimento da identidade individual de ambas para dar lugar à identidade coletiva da comunidade, as mulheres e as crianças, e também das duas artistas, que, unindo-se, perdem a identidade pessoal ganhando uma nova consciência cósmica.

Estas obras revelam afirmativamente a viragem no percurso que Ataíde seguira entre a partilha humana e a natureza, que havia sido anunciada anteriormente através da exaltação do corpo feminino, fundindo o interior com o exterior, o corpo com a paisagem.

A obra *Lugares de Deriva*, de 2009 (Cf. Imagem, notas 2054-2055), imortaliza a experiência efémera da artista no local natural, *in situ*, nas montanhas das ilhas dos Açores, transformando-as em arte, transpondo para elas a sua experiência física e mental do lugar, através de símbolos que transcendem o espaço, entre a convergência do registo, do desenho e da escultura, entre a cartografia do mapa geográfico e do próprio mapa mental e espiritual. Trata-se, de certo modo, do que afirma Paulo Reis:

*A montanha seduz-nos e mete-nos medo por manter-se como mistério insondável, nascida da vontade derrisória da natureza ao emergir das profundezas da terra em direcção ao céu. (...) Caspar David Friedrich tornou-a o espaço do sublime inalcançável; Nietzsche e Wagner, os crepúsculos dos deuses; Thomas Mann, apenas metáfora.*²⁰⁵³

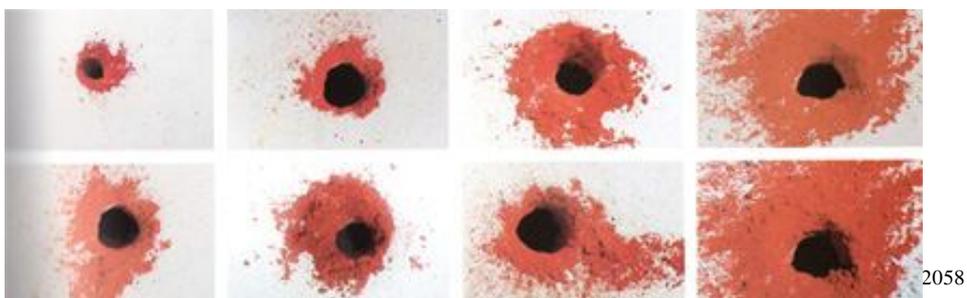
²⁰⁵² CARLOS, Isabel – “Encurtar a distância entre artista e comunidade”, in *Memória*. Almada: Casa da Cerca.

²⁰⁵³ REIS, Paulo – “A montanha mágica de Cristina Ataíde”, in *Catálogo Lugares de Deriva*, Cristina Ataíde.



A montanha de Ataíde nasce da necessidade que tem de a percorrer, da experiência física e psicológica do lugar-natural, através das caminhadas, que provocam “vertigens, visões e esclarecimentos”, convergindo na experiência da deriva pela paisagem, o abismo e o esclarecimento, qual “elevação espiritual” sentida por Thoreau, que acreditava que a caminhada permite alcançar o “canal da pureza”²⁰⁵⁶. Ataíde representa a montanha em pequena escala, uma forma escultórica em bronze: ora recorrendo ao pó encarnado sobre a escultura, ora ao fio encarnado a delinear o horizonte como se fosse um mapa geográfico, físico e mental:

*(...) para além de trabalhar no lugar, iniciei um projecto associado aos diferentes lugares onde ia. Usava o “bindi” (pigmento que é utilizado nos rituais), seco ou misturado com água e intervinha na paisagem, desenhava na paisagem. Aquilo que ficava, eram apenas as fotografias. O pigmento desaparecia, trazia apenas as fotografias dessas acções.*²⁰⁵⁷



²⁰⁵⁴ Cristina Ataíde – “Lugares de Deriva”, de 2009, in http://www.fonsecamacedo.com/ver_expo.php?ling=pt&id_expo=70.

²⁰⁵⁵ Cristina Ataíde – “Lugares de Deriva”, de 2009, in *Catálogo Intervalos do Real*, p. 34.

²⁰⁵⁶ Cf. Parte I, Cap. 3.2.4.

²⁰⁵⁷ Cf. Anexo: Entrevista a Cristina Ataíde.

²⁰⁵⁸ Cristina Ataíde – “Inside me”, de 2003, in *Catálogo Intervalos do Real*, p. 31.

O pó é, não só uma herança oriental, adquirida durante a sua viagem à Índia, mas também a sua “*persona*”, enquanto ser feminino, o princípio e o fim, revelando a própria cinza, a morte, com o sangue, a vida, procurando experiência física, psicológica, mental e espiritual, através de uma linguagem dicotômica em que os opostos se fundem em constante mutação:

- 143. *pó da minha fuga*
- 145. *pó da minha deriva*
- 147. *pó da minha impermanência*
- 149. *pó da minha serenidade*
- 151. *pó da minha ternura*
- 153. *pó da minha saudade*
- 155. *pó da minha vontade*
- 157. *pó do meu voo*
- 159. *pó da minha magia*²⁰⁵⁹

O pó mistura e unifica o ser com a natureza, abrindo a terra ou a areia, como se fosse um corpo interior feminino – *uma vagina, um útero, um canal, que se tornam metonímia de todo o corpo.*²⁰⁶⁰ Retomando uma linguagem não-verbal, entre o humano e o não-humano, o pó entrelaça-se como gesto presencial na paisagem, como registo efêmero que é destruído pelo tempo, simbolizando o próprio ciclo cósmico, entre a vida e a morte, circunscrevendo o interior e as entranhas, através do fluxo das artérias, do sangue, manifestado num erotismo cósmico, em que a carne está ausente, mas sente-se.

Inside me, de 2003 (Cf. Imagem, nota 2058), revela a contradição do corpo feminino, enquanto paisagem, representado pelo pigmento, que sugere a vida, o ciclo feminino menstrual. Tal como afirma Margarida Medeiros, *é a linguagem visual que caminha por entre os intervalos da palavra, retornando, abruptamente, ao tempo do pré-verbal, onde corpo, terra e paisagem se misturam.*²⁰⁶¹

O pó escorre na terra e na água, tinge poços de areia abertos por caranguejos, ou fendas em pedra – *Mater Nature* (Cf. Imagem, nota 2063) –, evocando o feminino através da transformação da pedra em anatomia feminina. Tal nos relembra, de certo modo, a linguagem da primeira geração de artistas femininas da *land art*, que anunciaram a exaltação da cultura ancestral matriarcal, num ritual à *Great Mother* ou *Mother Nature*²⁰⁶², através da qualidade de materiais que permitem relacionar os termos

²⁰⁵⁹ Cf. Anexo: Lista de Cristina Ataíde iniciada em 2006 – O Meu corpo em pó.

²⁰⁶⁰ MEDEIROS, Margarida – “Paisagem/Imagem dentro de um corpo”, in *Catálogo Intervalos do Real*, p. 26.

²⁰⁶¹ Idem.

²⁰⁶² Cf. Parte III, Cap. 3.1.

dificuldade, textura, maleabilidade, cor, dureza com a própria corporalidade feminina, de que foram exemplos os artistas Edelson ou Eva Hesse.



Esta relação do corpo enquanto paisagem é um marco feminino na natureza, não apenas pelas suas viagens e caminhadas, protagonizadas por formas escultóricas, mas também pelos registos fotográficos ou mesmo pelo ritual gestual no qual corporaliza a montanha em desenho através do processo da *frottage*, de que é exemplo a peça *Pele*, na Casa da Cerca, na exposição *Suspende o Ar*, ou o rio em desenho, banhando o papel, na exposição *Durante o Rio*²⁰⁶⁴:

*(...) esta exposição foi feita com as fotografias tiradas às minhas intervenções na paisagem. Em Varanasi, fui desenhar, para e com o rio Ganges. Quem se banha no rio Ganges fica purificado, como com a nossa confissão. Quem morre em Varanasi quebra o ciclo das reencarnações e vai para o limbo. Os hindus querem morrer em Varanasi. Fui para o meio do rio, com folhas de desenho, mergulhava-as na água e vinham com bocadinhos de rio. A parte esverdeada é o próprio rio, bocadinhos de verde, algas, limos...*²⁰⁶⁵

O pigmento encarnado é a representação do próprio corpo, que se funde na paisagem, no rio, retratado através do folheto, no qual se descreve a presença cósmica de Ataíde em Varanasi: *uma memória líquida, instável, de passagem*²⁰⁶⁶.

Esta unificação presenciada na obra de Ataíde revela-se pelo ritual do corpo no “lugar”. O corpo enquanto paisagem está para além do ser feminino, na consciência coletiva social e humanista, e revela-se numa linguagem plástica conceptual, particularmente, nas “*listas*”, através dos seus registos e memórias físicas e mentais de

²⁰⁶³ Cristina Ataíde – “Mater Nature”, in <http://www.cristinaataide.com/esculturapub.htm#rio1>.

²⁰⁶⁴ Cristina Ataíde, *Durante o Rio*. Desenho e Fotografia. Lisboa: Fidelidade Mundial, Chiado, Arte Contemporânea, 2005.

²⁰⁶⁵ Cf. Anexo: Entrevista a Cristina Ataíde.

²⁰⁶⁶ Cristina Ataíde, *Durante o Rio*. Desenho e Fotografia.

viagens, de sítios e de horas, segundo uma perspetiva geográfica, histórica e temporal, humanista e cultural:

17.6.2005
1 sumo de frutas
1 café
pão com queijo e tomate
1 ameixa
1 noz
água
spring salad with sahuou and avocado
água
sanduíche de queijo
1 maçã
bolacha de amêndoa
salade vert avec salmão
cerveja²⁰⁶⁷

Podemos considerar estas “listas” um documentário e registo da sua identidade, em que funde o mundo natural com o próprio ser, tal como o artista Herman de Vries²⁰⁶⁸, que utiliza o corpo e a planta, em registos e recolhas arquivistas, refletindo a sua identidade e a sua transformação. Cristina Ataíde tem uma relação equivalente com o corpo, mas num sentido mais universal, dado que não se resume apenas ao dela. Ele é antes um espelho do outro, sendo que a sua transformação apela à transformação do outro:

do coração
o que se pensa sobre o coração, pelo mundo
Lista iniciada em 1998
O que pensa quando se diz a palavra coração?
Quando falo em coração o que lhe vem à cabeça?
RESPOSTAS:
OH! Biologia ou sentimento?
Luís Almeida, Santarém, 7.11.98
(...)
Humanisme!
Lourent, Mindelo, 21.2.99²⁰⁶⁹

Verificamos através da observação das suas obras e da sua própria interpretação que Ataíde apresenta o entendimento da consciência ecológica nas “listas” e nas *Palavras do Mundo*. Ataíde, da lista individual e da identidade, passa para a lista coletiva e dos outros, sendo que as recolhas de frases exemplificam um olhar para o interior e o exterior de cada ser humano, na medida em que são um espelho, ora do ser

²⁰⁶⁷ Cf. Anexo: Lista “o que como”.

²⁰⁶⁸ Cf. Parte III.

²⁰⁶⁹ Cf. Anexo: Lista do Coração.

humano, ora do lugar. Neste sentido, as *Palavras do Mundo*, uma outra das suas “listas”, são um registo transversal da humanidade, em que Cristina Ataíde tem uma relação próxima com o “outro”, que não se manifesta apenas nesta obra, mas em várias, por se colocar e posicionar no mundo, escolhendo as palavras de múltiplas línguas com diversos significados. Esta relação com o outro tornou-se uma referência particular da sua obra na interação e na partilha.



O corpo feminino situa-se no que come e pensa e nas viagens que faz. Nestas “listas”, surge a consciência individual e da transformação da identidade através da comida que come. Nomeia e identifica todo o percurso que um corpo faz, de modo a racionalizar a experiência interior no exterior, continuando a projetar o interior para o exterior através do estabelecimento de um paralelo entre o microcosmos e o macrocosmos, cuja identificação passa também pelo corpo biológico, caracterizando-nos como seres carnis, físicos, mentais, psicológicos e espirituais. Deste modo, a obra *(im)permanências III*, de 2009, (cf. Imagem, nota 2070), reflete essa mesma viagem, não só espiritual e psicológica, como também física e material.

Cristina Ataíde faz convergir a natureza e o corpo como parte integrante de um todo, em que o outro é essa continuidade, numa relação de interatividade e partilha, não só de ideias e conceitos, mas também, numa troca mais profunda do ser, da energia e da essência do universo e do cosmos. Ataíde olha para a humanidade tal como Graça Pereira Coutinho, segundo uma perspetiva global do ser e da natureza, considerando estes iguais, quer em respeito e amor pelo próximo, quer em amor pela natureza e valor

²⁰⁷⁰ Cristina Ataíde – “(im)permanências III”, de 2009, in *Catálogo Intervalos do Real*, p. 16.

ético ambiental, tal como afirma Margarida Medeiros: *Neste trabalho de Cristina Ataíde é ao corpo feminino que regressamos. Criado a partir de dentro, sem linguagem, ou antes, da linguagem.*²⁰⁷¹

Nesse sentido, verificamos uma experiência cósmica, que se define por espírito xamânico, especialmente pelo seu caráter transformativo e de experiência com os outros, que lembra o *cosmic love* dos românticos anglo-americanos. Por outro lado, Ataíde segue as linhas dos seus contemporâneos internacionais, como Herman De Vries e Chris Drury, para os quais o corpo é paisagem e a paisagem é o seu corpo.

²⁰⁷¹ MEDEIROS, Margarida – “Paisagem/Imagem dentro de um corpo”, in *Catálogo Intervalos do Real*, p. 26.

4. Francisco Tropa, um *transformer* conceptual xamânico

Francisco Tropa²⁰⁷² é um dos artistas da geração de 90 que apresenta um discurso de caráter conceptual e duas das suas obras plásticas abrangem uma rede de conceitos que se interligam ao caráter antropológico. É possível determinar a importância da influência do espírito xamânico na sua obra através de uma reflexão artística conceptual tautológica e da presença da herança do mundo artístico ocidental mais remoto, desde a Pré-História até à Grécia antiga, que relaciona, em simultâneo, com outras referências conceptuais, da literatura à arte do século XX, além de reproduzir a conceção de “evento”. Verificamos que, acima de tudo, Francisco Tropa é um *transformer*, de acordo com uma perspectiva conceptual, em que a sua “visão” xamânica constitui um entendimento da compreensão da estrutura e da organização linguística da cultura nativa.



2073

O trabalho de Tropa incide sobre uma obra experimental e sobre uma conceção de movimento temporal, relacionando a massa/corpo e o espaço, de modo a que possam ser percebidos pelo espectador. Herda uma linguagem conceptual artística, a do “mundo-como-evento”²⁰⁷⁴ do artista britânico Latham, que é a reflexão de um “não-espaço”, por determinar a sua própria destruição e por ser um espaço aberto, no qual a noção revolucionária existencial e temporal define as obras de arte. A visão pós-apocalíptica do mundo humano e natural que foi determinada pelos artistas da geração dos anos 1960 e 1970 é uma herança incontornável para os artistas das gerações seguintes. Tropa é um

²⁰⁷² Francisco Tropa (1968), artista plástico.

²⁰⁷³ Francisco Tropa – “Os Gigantes”, in NUNES, Maria Leonor – “O Osso de escultura”, in *Jornal de Letras*, (20 Jun. 2007), p. 16, Esta obra remete-nos para o Gigante da obra *A Assembleia de Euclides*.

²⁰⁷⁴ Cf. Parte I, Cap. 1.

desses ecos, embora corte radicalmente com ela. O artista projeta a sua obra *para o plano existencial, que se caracteriza essencialmente no “espaço de esquecimento”*²⁰⁷⁵, por repensar a atualidade segundo um olhar conceptual e antropológico do mundo artístico num discurso tautológico da arte.

Esta conceção antropológica enquadra-se numa abordagem conceptual do xamã, enquanto figura “alegórica”. Esta “alegoria” é representada segundo o próprio sentido teatral, entre as múltiplas associações artísticas que convergem na obra *A Assembleia de Euclides*, ou melhor, é uma das múltiplas conexões que o artista desmultiplica entre conceitos e obras da herança artística ocidental. Para além disso, apresenta uma outra obra antropológica do “lugar”, pela relação espacial e temporal *in situ* na exposição *Sítio*, no Algarve.

A Assembleia de Euclides, segundo Miguel Wandschneider²⁰⁷⁶, divide-se em vários momentos, dos quais se destacam cinco “espácio-temporais”, os mais carismáticos: *A Assembleia de Euclides*, na Cordoaria Nacional, em Lisboa, no âmbito da LisboaPhoto, de 2005; *O Transe do Ciclista*, Galeria Quadrado Azul, no Porto, de 2006; *A Marca do Seio*, Culturgest, Porto, de 2007; *Sim e Não*, Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2006; um outro “evento”, na Galeria Quadrado Azul, Porto, 2007; e *A Assembleia de Euclides (final)*²⁰⁷⁷, na mesma galeria, em 2008. Trata-se de um exemplo artístico do que se pode considerar uma obra “mundo-como-evento”, portanto, de um “*work in progress*”, pela sua progressão contínua em vários momentos temporais e espaciais, sendo a trajetória da obra orientada pelo artista, exaltando uma reflexão conceptual artística entre a representação teatral e a plástica.

Tropa corta com as ações revolucionárias da geração de sessenta, dando lugar a *A Assembleia de Euclides*²⁰⁷⁸, uma trama plástica e teatral, em que a vivência experimental do artista permite a reflexão conceptual tautológica da arte, em certa medida, um “gatilho” “mecanicista” duchampiano, sendo toda a ação desencadeada por um dispositivo mecânico como se fosse uma espécie de “máquina celibatária duchampiana”, que articula as diversas “personagens” entre a ciência e a arte, o conhecimento e o

²⁰⁷⁵ Expressão utilizada por Maurice Blanchot (cf. Parte I, Cap. 1).

²⁰⁷⁶ WANDSCHEINER, Miguel – “Figuras de Alteridade”, in TROPA, Francisco – Catálogo: *A Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid*. Lisboa: Culturgest, Caixa Geral de Depósitos de Lisboa, 2009, pp. 9-19.

²⁰⁷⁷ Houve a reposição da segunda exposição, no Convento de Santo António, Loulé, em 2007, e apresentação conjunta da primeira e terceira exposições, Matadero, Madrid, 2007.

²⁰⁷⁸ TROPA, Francisco – Catálogo: *A Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid*. Lisboa: Culturgest, Caixa Geral de Depósitos de Lisboa, 2009.

empírico, o pragmatismo e o “mágico”, o feminino e o masculino, o passado e o presente, segundo uma relação dupla e múltipla que remonta à obra *O Grande Vidro*, 1915-23, de Duchamp.



2079

Tropa remete para outras referências conceituais artísticas de Marcel Duchamp, o qual evoca como ponto de partida da sua reflexão, partindo da bicicleta ou da garrafa verde²⁰⁸⁰ ou das obras *Nu descendo as Escadas, n.º 2*, 1912 (cf. Imagem, nota 2079, esquerda) , *Roue de Biciclette*, 1913/1964(cf. Imagem, nota 2079, direita) , *La Boîte Verte* e *O Grande Vidro*, 1915-23, que serviram de “impulso gerador de todo o mecanismo” da máquina de Tropa.

²⁰⁷⁹ *Nu descendo as Escadas, n.º 2*, 1912, (Imagem da esquerda), in http://www.lyceepmf-tunis.com/dscp/bdi/dscp/scnc_hum/philo/liens/Atelier_Philos/1912%2520DUCHAMP%2520nude%2520descendant%2520un%2520escalier.jpg&imgrefurl=http://www.lyceepmf-tunis.com/dscp/bdi/dscp/scnc_hum/philo/liens/Atelier_Philos/Galerie_Duchamp.htm&usq=abyvr4XEu9GeRb0NtBFtmOJlc84=&h=1173&w=711&sz=151&hl=ptpt&start=2&sig2=N8OguRgUCxR4JNBmJr1bWQ&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=Es5k8YAiAMj31M:&tbnh=150&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3Dnu%2Bdescendant%2Bun%2Bescalier%2Bduchamp%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=DBbtTia4OMHoOZGikL8B

Marcel Duchamp – “Roue de Biciclette”, 1913/1964 (imagem da direita) in <http://www.alissongebrimkrasota.blogspot.com/>

²⁰⁸⁰ A garrafa verde, que nos aparece em Tropa, ecoa também a obra de Duchamp, *La Boîte Verte*, ou seja, cada imagem reflete um ícone da História de Arte Ocidental, nada existe “inocentemente”.



Segundo Janis Mink²⁰⁸², *O Grande Vidro* (cf. Imagem, nota 2081), de 1915-23, de Duchamp, que ele considerava uma máquina de amor, era uma máquina celibatária sexual. No entanto, trata-se mais de uma máquina de sofrimento do que propriamente de amor. É dividida em duas partes, superior e inferior, por um enquadramento que parece ser uma janela ou uma estrutura, contendo a noiva e nove celibatários. A noiva está suspensa na parte superior, como que crucificada, e compõe-se de várias partes como componentes de um motor, representando as glândulas sexuais como a gasolina do amor. Tal como as secreções metálicas do verme da gaiola de vidro de Roussel²⁰⁸³, também considerada como uma “árvore-tipo”²⁰⁸⁴, lembrando uma obra anterior – *Rapaz e Rapariga na primavera*, 1911 –, em que a jovem aparece sob uma árvore. Os celibatários, uma parte mais complexa e paradoxal do que a anterior, estão na parte esquerda inferior, ligados ao resto da máquina pelas suas ejaculações, numa eterna angústia, isolados, num gesto masturbatório.

Verificamos que esta complexidade duchampiana de múltiplas referências conceptuais e a conjugação com as leis da física advêm de uma transposição da máquina absurda de Raymond Roussel, que Tropa também transpõe para as suas obras²⁰⁸⁵:

²⁰⁸¹ Marcel Duchamp – “O Grande Vidro”, 1915-23, in <http://s816.photobucket.com/albums/zz83/artplastique/?action=view¤t=marcal-duchamp-le-grand-verre.jpg&newest=1>

²⁰⁸² MINK, Janis – *Marcel Duchamp, 1887-1968, A Arte como Contra-Ataque*. Bona, Lisboa: Taschen, Público, 2004, p. 77.

²⁰⁸³ Raymond Roussel (1877-1933) escreveu vários livros que serviram de inspiração para Marcel Duchamp, e também para Francisco Tropa, por exemplo, “Impressões de África” (1910).

²⁰⁸⁴ Idem.

²⁰⁸⁵ Tropa, na obra *Tesouros Submersos do Antigo Egito*, no Chiado 8, de 2009, traz à discussão a arte, uma reflexão sobre a veracidade dos registos de viajantes, como tinha sido feita por Raymond Roussel, recorrendo a uma linguagem com *uma intensidade extraordinária*, por meio da qual desconstrói um mundo museológico e questiona o real e a ficção, a imaginação que pretende passar-se por real, numa troca de papéis, ou o que poderá ser aparente e ser essência. Criando a desconstrução da falácia plástica a partir do trocadilho linguístico e narrativo, dando ênfase à referência do escritor Roussel, sugerindo ao público uma expectativa de encontrar algo que não acontece. Como o próprio afirma: *São copos meios*

Bedu, herói do momento, carregou numa mola da caixa e pôs em movimento a preciosa máquina fruto da sua industriosa perseverança. (...) A uma pancada do batente no novo fio de trama seguiu-se um amplo carrossel dos liços que prepararam o caminho de retorno à lançadeira bruscamente repelida para o seu alvéolo.²⁰⁸⁶

Tropa transpõe esta complexidade e multiplicidade aberta da obra de Duchamp e de Roussel para a sua “máquina” conceptual, que divide também o feminino e o masculino, numa separação de domínios: Vénus e o Corpo, os dois ciclistas, a vida e morte, o Corpo (Cf. Imagem , nota 2087) e o Gigante. Cada uma destas figuras subdivide-se e multiplica-se.



A *Assembleia de Euclides* de 2005 foi o primeiro momento do “evento” no qual o artista fez uma “*representação teatral*” dos dois ciclistas que pedalam à vez, confinados a dois cenários, um situado na praia, outro na floresta, dos quais foram expostos mais tarde, no Porto, em 2006, registos fotográficos, como descreve Nuno Faria:

Dois ciclistas, portanto. Porventura as figuras mais complexas desta peça. (...) Um ciclista veste-se normalmente, o outro veste-se com adereços – lança, máscara, escudo e espada – que o situam justamente entre a Grécia antiga e a África primitiva.²⁰⁸⁸

vazios e meios cheios. São problemas (risos). (...) Apercebi-me que algumas coisas que estava a trabalhar do Roussel se tivessem um ligeiro grau de soporífero podiam mergulhar neste mundo aquático (FARIA, Óscar – “Francisco Tropa, O que é isto?”, in *Público*, «Ípsilon», (2 Jan. 2009), p. 31) Roussel está presente subtilmente também através do caracol na obra de Tropa, o filme *Caracol*.

²⁰⁸⁶ ROUSSEL, Raymond – “Impressões de África” (1910), in ECO, Umberto – *História da Beleza*, p. 397.

²⁰⁸⁷ Francisco Tropa – “Corpo”, 2008, *A Marca do Seio*, in <http://www.culturgest.pt/actual/tropa.html>.

²⁰⁸⁸ FARIA, Nuno – “Dois ciclistas pedalam e Coincidem sobre o tempo, a etimologia, a Morte, a meteorologia e outros temas afins”, in Catálogo *Lisboa Photo 2005*, p. 59.

O espectador é orientado para esta trama complexa de referências conceptuais no Catálogo, que Nuno Faria, numa narrativa feita na primeira pessoa, explica de um modo informal, como se fosse uma breve introdução à complexidade plástica de Tropa:

*Posso dizer-te, caro leitor, que Francisco Tropa olha do interior do cérebro, mais precisamente na intersecção dos dois hemisférios, o esquerdo e o direito, aquele que comanda a acção e aquele que estrutura a linguagem. Ele é dois, duas metades, duas pernas, dois braços, dois olhos.*²⁰⁸⁹

A figura do xamã é uma das múltiplas representações que o artista reporta conceptualmente, não apenas num sentido “mágico”, mas na linguagem conceptual artística, que funde com outras abordagens subtis e outros planos cognitivo-filosóficos, permitindo, de igual modo, uma abertura de leituras e de relações. Tropa apropria-se da figura do xamã, enquanto ciclista, numa visão representativa alegórica, que permite caracterizá-lo segundo outras associações, tal com afirma o próprio artista:

*A figura do xamã Interessou-me pontualmente, porque precisava de uma personagem que “fizesse passar”. Apresentei um fotógrafo (em transe) porque nos seus primórdios a imagem fotográfica tem ainda essa conotação mágica.*²⁰⁹⁰

De acordo com Óscar Faria²⁰⁹¹ e Nuno Faria²⁰⁹², o desdobramento em dois ciclistas²⁰⁹³ de Tropa desenrola-se em dois momentos de ação interligados, como se fossem duas dimensões paralelas, numa continuidade um do outro. Ambos são “fazedores”²⁰⁹⁴: um desenha, o outro não; um encontra coisas na praia, o outro copia-as, como se um fizesse registos do outro; um funda; o outro funde. Os dois ciclistas são duas metades de uma unidade, que é a base de toda a “equação”²⁰⁹⁵, que é o desdobramento dos dois ciclistas. Estabelece, portanto, uma relação entre o movimento e a ação, a fusão e

²⁰⁸⁹ Ibidem, p. 55.

²⁰⁹⁰ Cf. Anexo: Entrevista a Francisco Tropa.

²⁰⁹¹ Francisco Tropa – “O transe profundo, *O Transe do Ciclista*”, em 2006, Galeria Quadrado Azul, Porto, in FARIA, Óscar – “Quis Voltar à fotografia na tentativa de fazer o ‘Nu descendo as Escadas’”, in *Público*, «Artes», (16 Fev. 2006), p. 18.

²⁰⁹² FARIA, Nuno – “Francisco Tropa”, in *LisboaPhoto: Imagem Cesura*. Lisboa: Direção Municipal da Cultura, Público, 2005, pp. 54-61.

²⁰⁹³ N’A *Assembleia de Euclides*, de 2005, observam-se dois momentos de “eventos”, que correspondem a dois ciclistas, isto é, existem dois espaços ocupados com duas bicicletas, representando cada um o desdobramento do ciclista. Tropa faz desenrolar duas ações a partir desses dois espaços, estando cada um com uma bicicleta. A bicicleta é um ícone artístico, enquanto obra de arte, que iremos analisar mais adiante, com Duchamp e Beuys, até mesmo indiretamente com Kandinsky.

²⁰⁹⁴ FARIA, Nuno – “Francisco Tropa”, in *LisboaPhoto: Imagem Cesura*, p. 59.

²⁰⁹⁵ Nuno Faria usa a expressão “equação simples”, porque “um ciclista é um meio de dois” (cf. FARIA, Nuno – “Francisco Tropa”, in *LisboaPhoto: Imagem Cesura*).

a separação dos dois com o tempo do próprio evento, constituindo o registo da fotografia a condensação da essência²⁰⁹⁶.

Verificamos que é através do evento que têm lugar o ritual e o transe, conseguindo Tropa projetar, assim, as duas dimensões paralelas às duas dimensões do xamã quando se encontra no “sonho acordado” ou no “estado alterado da consciência”²⁰⁹⁷. O xamã, já referido anteriormente, é o mediador das duas realidades, a humana e a extra-humana, o visível e o invisível, permitindo, deste modo, a representação da compreensão do mundo dimensional de Tropa.

O espaço do evento passa a ser a própria “gruta”²⁰⁹⁸, por ser historicamente o local eleito para proporcionar o “estado alterado da consciência”, de que o artista se apropria, como se pode verificar em Jean Clottes e David Lewis-Williams²⁰⁹⁹, ou em Harner²¹⁰⁰. Em última instância, Tropa, através do espaço, a “gruta”, proporciona o “sonho acordado”, não só ao artista, como também ao espectador, cuja vivência na ação, na perceção dos objetos “arqueológicos” e “funerários” (na linhagem do crânio, eventualmente, o princípio e o fim do momento) regista e, simultaneamente, provoca vislumbre da essência para além da aparência, a separação das duas dimensões, para depois as multiplicar.

Na Galeria Quadrado Azul, no Porto, *O Transe do Ciclista*, de 2006, a “instalação”, segundo Óscar Faria, é realizada por meio de um conjunto de registos fotográficos, concretizados ora em desenhos ora em esculturas, e apela ao público a discussão artística, um “discurso metalinguístico”²¹⁰¹ que abre o diálogo com *decapitações, índios, Duchamp, Vénus, vida e morte*²¹⁰². Verificamos que os conceitos e as ideias que expressam a conceptualidade da sua obra permitem uma reflexão, não só no plano conceptual filosófico, como também histórico, cultural e artístico, seguindo uma

²⁰⁹⁶ A essência é determinada pela fotografia que apenas capta o que está estático; o dinâmico desvanece.

²⁰⁹⁷ Cf. Parte II, Cap. 1.2.

²⁰⁹⁸ FARIA, Nuno – “Francisco Tropa”, in LisboaPhoto: *Imagem Cesura*, p. 61. Nuno Faria considera que este espaço, a “gruta”, possui um carácter mágico, pelos seus objetos funerários e arqueológicos, o que lhe permite fazer uma associação com a magia “primitiva”, segundo o próprio autor, quando se refere às duas figuras dos ciclistas.

²⁰⁹⁹ Idem.

²¹⁰⁰ Cf. Parte II, Cap. 3.

²¹⁰¹ Podemos considerar que se trata de um eco do legado beuysiano e dos artistas da sua geração, embora Tropa negue tal leitura.

²¹⁰² FARIA, Óscar – “Quis Voltar à fotografia na tentativa de fazer o ‘Nu descendo as Escadas’”, in *Público*, «Artes», (16 Fev. 2006), p. 16.

linha antropológica, que já antes tinha sido anunciada, no primeiro momento do “evento”²¹⁰³.

Segundo as leituras de Óscar Faria²¹⁰⁴ e de Miguel Wandscheider²¹⁰⁵, Tropa conduz o espectador numa ação indutora ao transe, através de onze momentos protagonizados por um ciclista, que se multiplica quando começa a pedalar. Através do movimento, o ciclista deixa de ser singular para ser plural, pela separação da cabeça do corpo: quando o ciclista começa a pedalar e a transformar-se em onze ciclistas, dá-se a separação da cabeça do corpo, uma desmembração.



As imagens fotográficas realizadas são “negativos”, particularmente provas de gelatina de prata, por não lhe interessar o carácter técnico da imagem, por não pretender ser um fotógrafo, embora seja uma das suas “alegorias”, mas pretender realizar a ideia análoga aos primórdios da perceção dos índios americanos, que consideravam a fotografia segundo o seu *carácter mágico*.²¹⁰⁷ São imagens fugazes *fantasmagóricas*²¹⁰⁸, que podemos considerar como espectros ou fluxos energéticos de uma imaterialidade corporal, remetendo para uma leitura textual, e não para uma contemplação estética. A obra é uma reflexão conceptual, embora apele a uma outra dimensão: o confronto entre a cultura “empírica indígena” e a cultura pragmática do mundo mecanicista ocidental. Tropa revisita a ancestralidade mítica arcaica grega, a transversalidade de uma “magia” ou dimensão extra-humana das culturas tradicionais, direcionando o seu olhar para as

²¹⁰³ O primeiro momento do “evento” d’A *Assembleia de Euclides* corresponde ao da Cordoaria Nacional, em Lisboa, no âmbito de LisboaPhoto, de 2005.

²¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 16-18.

²¹⁰⁵ WANDSCHEINER, Miguel – “Figuras de Alteridade”, in TROPA, Francisco – Catálogo A *Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid*, pp. 9-19.

²¹⁰⁶ Francisco Tropa – “O transe profundo, *O Transe do Ciclista*”, 2006, Galeria Quadrado Azul, Porto, in FARIA, Óscar – “Quis Voltar à fotografia na tentativa de fazer o ‘Nu descendo as Escadas’”, in *Público*, «Artes», (16 Fev. 2006), p. 18.

²¹⁰⁷ *Idem*.

²¹⁰⁸ *Idem*.

culturas paleolíticas ou para os índios, ou, mais especificamente, para as culturas tradicionais, dando lugar à desconstrução conceptual do pensamento ocidental.

As três visões, que têm lugar nos três espaços da galeria, confinam memórias antigas; embora sejam referências da realidade, são simultaneamente visões. A praia e a floresta remontam à herança da tragédia grega, onde encontra a própria origem do teatro, o que também pretendeu através da própria noção conceptual da máscara – na apresentação da “visão da máscara” (a primeira) e também da “visão do crânio” (a segunda) e da “visão da Vénus” (a terceira). A Vénus é *uma visão cega: invisual, táctil, contraditória. É a marca da terra da presença desse torso.*²¹⁰⁹

As imagens dos “ciclistas” são “lugares”, determinados pelo corpo, e não pela cabeça, do qual, porventura, o crânio e a máscara se desdobram, deixando de ser uma referência do lugar para ser o próprio espelho. O corpo que surge nestas suas obras é uma figura transparente, devido ao efeito intencionalmente produzido nas fotografias, as quais foram tiradas com um tempo de espera de meia hora, de modo a evidenciar apenas a essência revelada pela imagem “estática”²¹¹⁰. O corpo também se multiplica na apresentação de imagens negativas, bem como na fisicalidade do corpo “vivo” – *Corpo – e morto – Gigante*²¹¹¹.



2112

Vénus é a figura feminina que se contrapõe à masculina cuja finalidade crucial é pôr o mecanismo da máquina em funcionamento, tal como a figura masculina faz,

²¹⁰⁹ Catálogo *A Assembleia de Euclides*, p. 92.

²¹¹⁰ Tal com está no Catálogo, apenas a bicicleta se apresentada nítida.

²¹¹¹ Catálogo *Gigante, Giant*. Porto: Galeria Quadrado Azul, 2010. (É representado por um esqueleto humano)

²¹¹² “Vénus de Milo”, II a.C., Paris, Museu do Louvre, in http://www.alamo.edu/sac/vat/arhistory/arts1303/GreekS23.jpg&imgrefurl=http://www.alamo.edu/sac/vat/arhistory/arts1303/greek3.htm&usq=__8GPkQ00BTg0a82SrP43zzfgZ-hg=&h=629&w=240&sz=66&hl=pt-pt&start=2&sig2=vnj5NLwHw83zvhfyc4U6w&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=i6y1NI05K-CZQM:&tbnh=137&tbnw=52&prev=/images%3Fq%3Dvenus%2Bgreek%2Bsculpture%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=GxftTLCqD5CdOo_xtcUB

cruzando uma rede de conhecimentos artísticos, desde a longínqua História da Arte, que tanto remonta ao Paleolítico Superior como à Grécia Antiga e Renascimento, com Afrodite ou Vénus.

Vénus incorpora as concepções históricas do feminino pela sua postura canónica para com a *Vénus de Milo* ou a *Vénus d’O Nascimento de Vénus*, de Sandro Botticelli, segundo constatou Miguel Wandschneider²¹¹³. Tropa multiplica-a, para depois a desconstruir, e deixa em aberto outras leituras possíveis.



2114

Segundo Óscar Faria²¹¹⁵, o ciclista é percecionado como se fosse uma fragmentação “espácio-temporal”. As várias visões, que correspondem aos possíveis níveis dimensionais de um estado inicial até ao transe profundo, revelam-se, no percurso de Tropa, através do encontro de fatores de interferência, que são marcos de passagem de níveis dimensionais. Assim, o autor descreve que “a sentinela plana” tem o “papel de guardião de uma passagem”; a entrada de uma espécie de *velocidade de cruzeiro* é determinada pelo encontro de uma “tenda”, como se fosse um porto ou um abrigo; e, por fim, os “*polícias*” (cf. Imagem, nota 2114) representam o marco do fim do percurso e do transe, devolvendo-os à realidade. A separação do corpo e da cabeça, a mente, é determinada pelo transe profundo. Passando para um outro estádio, as visões do artista estabelecem uma dança após a decapitação, sendo a dança o seu próprio ritual.

²¹¹³ TROPA, Francisco – Catálogo *A Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid*. Porto: Culturgest, 2006.

²¹¹⁴ Francisco Tropa – “*Polícias* Marcam o final do Transe, em *O Transe do Ciclista*”, 2006, Galeria Quadrado Azul, Porto, in FÁRIA, Óscar – “Quis Voltar à fotografia na tentativa de fazer o ‘Nu descendo as Escadas’” – *Público*, «Artes», (16 Fev. 2006), p. 18.

²¹¹⁵ Idem.

Em *Tropa*, o percurso do transe, desde o início até ao final, é transmitido por três marcos, embora haja um quarto, estabelecido pela decapitação e pela dança, que nos transpõe para o “sonho acordado” do xamã tradicional. O espectador “tem” várias visões e estados como se fossem os vários “estados alterados da consciência”, qual percurso do xamã de três níveis, como determinado pelos antropólogos Clottes e Lewis-Williams²¹¹⁶. Adicionalmente, na obra de *Tropa*, o espectador vê o próprio ciclista que se desmembra e multiplica, entrando num ritual e por fim numa dança, oferecendo ao espectador uma visão em rotação do “artista-versus-xamã”, o que significa que o artista cria, através da sua representação teatral, visões no espectador. Na cultura tradicional, é o xamã ou o pagé que tem as visões, e não o paciente ou o público. *Tropa*, através desta “alegoria” do xamã, não só pretende através da arte transpor-nos para uma outra dimensão, a cósmica, quebrando as fronteiras dos diversos níveis paralelos, onde se encontra o mundo para além da aparência, mas também desconstruir conceptualmente a “máscara” do ser ocidental, ultrapassando a fronteira que o mundo contemporâneo edifica. A alegoria e caricatura do xamã aparecem-nos numa representação com o intuito de criticar a arte conceptual, refletindo a nossa herança cultural entre o coletivo e o indivíduo, entre a aparência e a essência, entre a razão e a ilusão, o conhecimento e a criação. Este tirar a “máscara” inerente a cada ser humano social apela a essa outra dimensão que está para lá da aparência, como poderemos presenciar em Yeats e Pessoa, embora cada um deles revele linguagens e reflexões muito diferentes.

Há que salientar que a “máscara” pode ser vista segundo uma perspetiva antropológica, na medida em que ela é o principal dispositivo da transformação, ou melhor, é a forma-padrão que existe nos sonhos e nos transe, mas também o reflexo da conceção da alma, que é entendida como possibilidade e condição de multiplicação. Esta noção de multiplicação “xamânica” torna-se um dos aspetos ontológicos mais interessantes que se pode observar nas culturas indígenas *wauja*. *Tropa*, por sua vez, também multiplica as imagens, enquanto conceitos, que tanto podem ser a vida como a morte, o feminino como o masculino, para além de se constituírem como “gatilhos” conceptuais informes, como se fossem “sombras” de múltiplas leituras e contextos. Renegando completamente o plano ontológico que possa ter o xamã, *Tropa* incorpora-o

²¹¹⁶ Cf. Parte II, Cap. 1.2.

num discurso tautológico, na medida em que os conceitos e as imagens se multiplicam e a obra plástica é uma obra aberta, no sentido “plurívoca”²¹¹⁷.

A multiplicação do discurso de Tropa é compreendida pela noção conceptual da obra de arte, isto é, cada “alegoria”, como designa o artista, representa a convergência multicultural linguística, dado que não se encontra apenas na estrutura das culturas nativas, mas também na erudição da História da Arte Ocidental. Vejamos, deste modo, as várias leituras que Tropa possibilita ao associar a “alegoria” com a “magia” ou com a “figura do xamã”²¹¹⁸. Esta multiplicação foi entendida pela “alegoria” ciclista-versus-xamã, que se pode também encaminhar para o novo “cavaleiro azul”²¹¹⁹ da contemporaneidade, por a bicicleta e o ciclista surgirem num pedestal, remontando, por sua vez, ao cânone escultórico da História da Arte. Kandinsky²¹²⁰ projetou o xamã na nova dinâmica da modernidade, e para ele o artista, enquanto “cavaleiro azul”, tanto percorre os céus como as profundezas da terra. Por comparação, temos a bicicleta de Joseph Beuys²¹²¹, uma referência da arte contemporânea – na sua obra *Is it about a bicycle?*, de 1984. Segundo Alain Borer²¹²², a bicicleta, acompanhada como os diagramas nos “quadros pretos”, é um processo de “healing”²¹²³, através da ação de pedalar da bicicleta, há um “acordar” dado pelo movimento, simbolizando a “ideia de passagem”. Por sua vez, recorda a obra de Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*, de 1913, numa “anti-art bicycle”²¹²⁴, como define Alain Borer.

Neste sentido, Tropa projeta-se para essa possibilidade de alegoria representativa entre as profundezas da terra, a morte, e dos céus, a vida, como também para a “ideia de passagem”, numa leitura pós-moderna. Salientamos que Tropa tem como referência mais direta e significativa Marcel Duchamp. Todavia, esta “alegoria” ciclista-versus-xamã, na contemporaneidade, ecoa mais pelo seu carácter “meta-linguístico”, como definiu Roland Barthes²¹²⁵, em que evoca nas artes o mito e o carácter político, isto é permite a possibilidade de ter um processo alquímico de “healing”.

²¹¹⁷ Conceito de Umberto Eco, in ECO – *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, 2.^a ed., São Paulo: Editora Perspetiva, 1971, p. 119.

²¹¹⁸ FARIA, Nuno – “Francisco Tropa”, in LisboaPhoto: *Imagem Cesura*, p. 59.

²¹¹⁹ Cf. Parte III, Cap. 1.3.

²¹²⁰ Cf. Parte III, Capítulo 1.

²¹²¹ Cf. Parte III, Cap. 2.

²¹²² BORER, Alain – *The Essential Joseph Beuys*. London: Thames and Hudson, 1996.

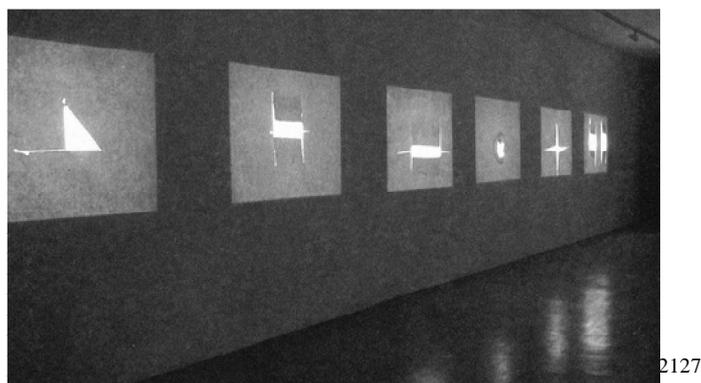
²¹²³ Ibidem, p. 22.

²¹²⁴ Idem.

²¹²⁵ BARTHES, Roland – *Mitologias*, p. 211.

A colmeia marca outra possibilidade subtil de leitura comparativa à obra de Tropa, remontando à geometria da forma e à sua arquitetura, especialmente por definir uma “comunidade” – a das abelhas. Tropa renega a influência das “abelhas” de Beuys, indo para além da conceção tripartida desse sistema, e também pelo facto de o artista alemão apelar à fusão entre a arte e a vida, uma vez que a sua linguagem apresenta esse radicalismo mágico e ontológico, que é “absurdo” a Tropa. Por isso, separa a figura do ciclista, que simboliza o xamã, da sua própria vida, considerando-a uma “mera representação teatral ou dramática” que apenas existe no contexto conceptual artístico, o que nos leva a considerar que o seu discurso tautológico da arte é determinado por um pensamento racional.

Em *A Marca do Seio*, um outro momento d’*A Assembleia de Euclides*, a assembleia reúne-se e a figura feminina destaca-se. Vénus liga o projetor do filme, pondo o mecanismo em funcionamento. Na obra *Gigante*²¹²⁶, filme de 16 min., a cores, culmina a ideia do “saber absoluto”, que supera a religião e a arte. O corpo do *Gigante* está estendido no chão, um esqueleto de ossos em bronze, representando o corpo do “*não-saber*”, onde reside o silêncio. É esse lugar desconhecido para além da consciência humana e do saber que Tropa equaciona pegando no mundo ancestral xamânico, porque a figura enigmática do xamã produz uma rede complexa de conceitos e imagens conforme é apresentada sistematicamente em contextos diferentes, tanto no espaço como no tempo, criando novas leituras e abordagens que culminam na morte.



A Assembleia de Euclides multiplica-se em *Final* (cf. Imagem, nota 2127), no espaço da Galeria Quadrado Azul, Porto, 2008, em dois espaços distintos: num apresenta desenhos em carvão com técnica de *frottage*; noutra, projeção de slides, a preto e branco, anunciando fissuras sobre uma superfície negra que rasga a luz; e em *Sim e Não*, peça

²¹²⁶ Catálogo *Gigante*, *Giant*. Porto: Galeria Quadrado Azul, 2010.

²¹²⁷ Francisco Tropa – “Final”, Galeria Quadrado Azul, Porto.

móvel já apresentada em 2006, no Auditório do Museu de Serralves, noutros contextos e leituras. Embora seja um projeto cuja motivação é o questionar da herança ocidental, estabelece um paradigma equivalente ao duchampiano em que o mecanicismo racional e erótico serve de catapulta para a desconstrução de um pensamento linear e fechado, dando lugar à ironia, à crítica, à reflexão, à observação cuidada e à “obra aberta”, tal como definiu Umberto Eco²¹²⁸.



Outra reflexão antropológica é a sua obra *Sítio*²¹³⁰ (cf. Imagem, nota 2129), no Parque Natural da Ria Formosa, no Algarve, de 2005. Esta obra é o melhor exemplo de um discurso que provoca uma convergência entre a reflexão antropológica e a conceptualidade artística ocidental.

Sítio é uma espécie de viagem a outras dimensões temporais, históricas e culturais, e também à consciência humana, ao retorno do “*nosso lugar*”²¹³¹. O artista relaciona a herança cultural artística ocidental com o “lugar” e o “ser” antropológico, fazendo-os convergir. Esta fusão revela-se na obra em prol da geografia do “lugar” – na Quinta de Marim, Parque Natural da Ria Formosa –, Éden, que lhe lembrou uma espécie de Paraíso. A porta de Tropa remonta à tradição artística de Rodin, à sua obra *A Porta do Inferno*, à tradição cristã da vida para além da morte, de Dante²¹³², pela escolha de alguns dos seus versos, e à tradição grega de Píndaro, também através da referência de alguns dos seus versos. A conceção corpo/espírito também se une à visão antropológica, que âncora a noção de ser com o local natural, sendo o mapa geográfico do “lugar” a própria noção de ser, estabelecendo um elo entre a morte e a vida. Sobre isto, Maria Filomena Molder

²¹²⁸ ECO, U., op. cit.

²¹²⁹ Francisco Tropa – *Sítio*, Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

²¹³⁰ Idem.

²¹³¹ Expressão de Nuno Faria, in *Sítio*, Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

²¹³² ALIGHIERI, Dante (1265-1321), escritor, cuja obra-prima é *Divina Comédia*.

afirma no Catálogo: *O artista diz que já não há corpo, mas só a inscrição do peso, da lei a que todos os corpos estão submetidos por habitarem a Terra.*²¹³³



A obra *Sítio* de Tropeira apresenta uma porta, sugerida por um espaço retangular com pilares verticais espalhados no interior, cujas paredes são “transparentes”, feitas por redes (cf. Imagem, nota 2129). No exterior, existem outras instalações: uma parede em rede com penas e pele e um “atelier”, onde surgem “objetos” que exaltam a gestualidade do ritual do artista (cf. Imagem, nota 2134), misturando os materiais encontrados no próprio local com os de atelier.

A obra plástica tem um carácter efémero antropológico, por o próprio “local-natural” lhe lembrar o Paraíso, apresentando um contraponto em oposição à monumentalidade conseguida outrora por Auguste Rodin²¹³⁵, o qual produz no espectador a desfiguração e sofrimento infernal através da obra escultórica *A Porta do Inferno*, começada em 1880 e inacabada em 1917, ano da sua morte, como relembra Maria Filomena Molder²¹³⁶, no exemplo já citado.

²¹³³ MOLDER, Maria Filomena – “À Porta do Inferno”, in *Sítio*. Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

²¹³⁴ Catálogo: *Sítio*. Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

²¹³⁵ RODIN, Auguste (1840-1917), escultor impressionista francês. Uma das grandes figuras artísticas a exercer grande influência sobre os que se seguiram.

²¹³⁶ MOLDER, Maria Filomena, op. cit.



De acordo com Rosalind Krauss²¹³⁸, verificamos que *A Porta do Inferno* de Rodin é inspirada nos ciclos que ilustram a obra *Divina Comédia* de Dante e na porta exterior do Batistério da Catedral de Florença, *A Porta do Paraíso* de Ghiberti. A versão “final” da porta de Rodin não segue uma leitura narrativa sequencial coerente da *Divina Comédia* de Dante. Tem uma forma cruciforme, onde se situa *O Pensador*, na parte superior da cruz. A parte inferior da cruz está separada em duas cenas, que estão em cada batente. Desta forma, a porta de Rodin apresenta uma destruição da lógica narrativa por uma noção particular espaço-temporal – *Space in the work is congealed and arrested; temporal relationships are drive toward a dense unclarity*.²¹³⁹ Na parte de cima da porta, por exemplo, recorre a uma estratégia de repetição, dada pela representação do mesmo corpo nas *Três Sombras*, como se poderá constatar através da afirmação de Rosalind Krauss, na sua obra *Passages in Modern Sculpture*²¹⁴⁰: *The act of simply lining up identical markers of the human form, one after the other, carries with the traditional meaning of*

²¹³⁷ RODIN, Auguste – “A Porta de Inferno”, 1880-1917, in [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Hoellentor.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoellentor.jpg&usq=__KyEMouzACzSRDirt4HDdfABPVa8=&h=2009&w=1233&sz=722&hl=ptpt&start=7&sig2=0kggeFVJAO16HAjeNTWvMQ&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=OkqjPWkojJYFYM:&tbnh=150&tbnw=92&prev=/images%3Fq%3Drodin%2Ba%2Bporta%2Bdo%2Binferno%26um%3D1%26hl%3Dpt-](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Hoellentor.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoellentor.jpg&usq=__KyEMouzACzSRDirt4HDdfABPVa8=&h=2009&w=1233&sz=722&hl=ptpt&start=7&sig2=0kggeFVJAO16HAjeNTWvMQ&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=OkqjPWkojJYFYM:&tbnh=150&tbnw=92&prev=/images%3Fq%3Drodin%2Ba%2Bporta%2Bdo%2Binferno%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgms%26tbs%3Disch:1&ei=ixftTKnJPMOVOuy0kcYB)

²¹³⁸ KRAUSS, Rosalind E. – *Passages in Modern Sculpture*. USA, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

²¹³⁹ Ibidem, p. 23: “O espaço na obra está congelado e parado; as relações temporais são dirigidas para uma densa ‘não-claridade’.” [Tradução de Maria Consiglieri]

²¹⁴⁰ Idem: “O ato de simplesmente alinhar marcas idênticas da forma humana, uma após outra, prossegue com o significado tradicional da composição.” [Tradução de Maria Consiglieri]

composition.²¹⁴¹ Em contrapartida, Tropa destrói completamente a sequência narrativa de Dante, que nem sequer se apresenta, sendo, no entanto, referido apenas através das citações e apontamentos gestuais cerimoniais que aludem ao texto, apresentado no Catálogo, juntamente com as fotografias das peças que já não existem:

*Por mim vai-se à cidade que é dolente,
por mim se vai até à eterna dor,
por mim se vai entre a perdida gente.
Moveu divina justiça o meu supremo autor:
divina potestade fez-se e tais
a suma sapiência, o primo amor.
Antes de mim não houve cousas mais
do que as eternas e eu eterna duro.
Deixei toda a esperança, vós que entraís.*²¹⁴²

A obra de Tropa reúne gestos como um “formador” no atelier e o espaço da exposição *in situ*. Cria, como “eventos” do “não-lugar”, o local-natural, de modo a sentir que o ambiente e as obras delicadas situadas no espaço marcam a presença da fluidez e das construções rudimentares, que nos transpõe para uma outra dimensão cultural, por nos fazerem *lembrar alguns desenhos pré-históricos*²¹⁴³. Todavia, o artista evoca o gesto no ritual, projeta para a conceptualidade da Arte Ocidental o ritual das culturas tradicionais indígenas, nas quais existem as pinturas de areia que também são efémeras. Apela-nos a uma outra dimensão: a viagem, onde os “espíritos” são a “união” do passado entre o histórico erudito ocidental – Dante: a visão cristã para além da morte – e o histórico-cultural empírico: o arcaico xamânico – o pré-histórico –, com a presente cultura tradicional indígena, crendo na permanência dos espíritos na Terra.

Tropa funde o presente artístico, social e cultural com uma visão antropológica da arte: para além de o humano ser presenciado pelo não-humano, a natureza, dá-se um elo entre o ser e o espaço natural. Assim sendo, esta “porta” é a passagem para uma outra dimensão cósmica contemporânea e, por sua vez, o símbolo da entrada cosmológica da viagem conceptual xamânica: *Há corpos que se prendem e agarram mais à Terra, e há mesmo aqueles que, ameaçadores, pesam demais sobre a Terra e a condenam.*²¹⁴⁴

Em contrapartida, *O Inferno* de Dante, a que o artista nos remete na sua descida aos Infernos, não tem esta particularidade: o corpo vivo pesa, mas os espíritos não, são

²¹⁴¹ Ibidem, p. 20.

²¹⁴² Catálogo: *Sítio*. Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

²¹⁴³ MOLDER, Maria Filomena, op. cit.

²¹⁴⁴ Idem.

antes “permeáveis”²¹⁴⁵, como diz Maria Filomena Molder, embora estejam na dimensão do horror e do sofrimento, prosperam numa desfiguração constante intemporal.

O Inferno de Dante, e mesmo *A Porta do Inferno* de Rodin, não estabelecem a transmutação nem uma viagem, no respetivo sentido indígena. Nesta exposição de *Tropa Sítio*, pela colocação de penas e peles, numa espécie de portal, o peso de Rodin é substituído pela leveza. A gestualidade, marcada pela efemeridade da obra através das penas, faz-se como se encaminhasse as almas perdidas na Terra para uma outra dimensão, a dos não-humanos.

O artista abarca conceptualmente uma outra dimensão através da fluidez e da energia estabelecida na troca entre o sítio, o local-natural, e o artista, embora essa dimensão seja realizada no plano conceptual. Para Maria Filomena Molder²¹⁴⁶, a alma/espírito ou os “corpos” continuam a ter peso, como se os espíritos continuassem a habitar naquele lugar, o que nos permite associar esta tradição ao xamanismo arcaico grego: o artista cria através do ritual nas peças e no espaço uma ação energética entre o não-humano e o humano, entre a natureza e o ser humano.



2147

Através da citação de Píndaro, *1.ª Ode Pítica*, Tropa faz alusão à *Rainha das Aves*, um “encontro” numa outra dimensão espaço-temporal, anunciando uma espécie de viagem dos “espíritos”, como se fosse a própria *Rainha das Aves*, a águia, uma espécie de “espírito-guia”²¹⁴⁸, tal como anunciado em Zaratustra:

*Rainha das aves, sobre a tua cabeça recurva
derramaste uma nuvem sombria,
que fecha as pálpebras docemente. Enquanto dorme,*

²¹⁴⁵ Idem.

²¹⁴⁶ Idem.

²¹⁴⁷ Catálogo: *Sítio*, Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005

²¹⁴⁸ Cf. Parte II, Cap. 1.2.3, sobre os espíritos-guias dos xamãs.

*arqueia o seu dorso macio, dominada pelo teu canto.
E até o violento Ares abandona a ponta ferosa
do gládio e entrega ao descanso o seu peito.*²¹⁴⁹

Tropa é um artista conceptual, mas também um *transformer*. Esta obra converge para um paradigma antropológico entre o humano e o não-humano, para energia cósmica do universo, dada pela escolha do lugar-natural e, por sua vez, para os seres humanos que são tanto “os espíritos que têm peso” como os próprios espectadores, ou o público. Descontextualizando a própria leitura de um portal tradicional do Inferno cristão para uma simplicidade quase despojada de um espaço cerimonial indígena, a “porta” de Tropa não é apresentada como se fosse um monumento, mas um “antimonumento”, criando o elo de passagem nesses diversos planos dimensionais que estabelece nesse espaço, que o espectador presencia pela ação e pela memória das fotografias e encontra o ato do ritual.

Tropa utiliza, de certo modo, a nossa cultura artística cristã, plasmada em *O Inferno* e *A Porta do Inferno*, referenciando, tanto Dante, como Rodin, para dar um salto universal cultural, recorrendo a uma conceptualidade transversal da essência que se aproxima da cultura arcaica grega e da cultura indígena, pelo ritual e pelo seu carácter conceptual artístico contemporâneo.

Assim, verificamos nestas obras referidas para esta leitura que, se Tropa se revela um *transformer* xamânico, poderemos afirmar que estamos diante de um pleonasma – Tropa *transformer* e xamânico –, como Joseph Beuys, que se definia como *transformer*, pelas qualidades transformativas e transsubstanciais das suas obras e ações, como também pela dimensão alquímica das matérias e das energias que apresentavam uma constante transmutação e uma dinâmica fluída, dando assim continuidade a uma antiperspetiva e à multidimensão de Marcel Duchamp. Tal como Beuys, também Tropa apresenta o entendimento da multidimensão cósmica e a compreensão conceptual da estrutura e organização mito-cosmológica das culturas nativas.

²¹⁴⁹ Catálogo: *Sítio*. Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

5. Rui Chafes e a Imaterialidade do *Objecto Negro*

Rui Chafes²¹⁵⁰ é um dos artistas da geração dos finais dos anos 1980 que, através das suas esculturas de ferro negro, corporaliza o espaço da natureza e apela à contemplação do espectador, numa necessidade de transformação: *Acredito absolutamente e de forma inabalável que a arte e a poesia têm esse poder de cura.*²¹⁵¹

Neste sentido, verificamos que, devido ao seu legado germânico, podemos definir o artista Rui Chafes como um *transformer*. Este apelo à transformação através das suas obras escultóricas é uma revelação de um espírito xamânico na Arte Contemporânea, não só pela sua recorrência constante do legado beuysiano, como também pela presença das *pequenas fissuras na paisagem*²¹⁵².

A paisagem de Chafes é tocada pela transcendentalidade do objeto escultórico em ferro negro que acaba com a noção de monumento, transpondo para um mundo democrático a verticalidade da obra e situando no seu raciocínio plástico a sua herança mais próxima, o minimalismo americano, segundo a entrevista feita por José Sousa Machado e Pedro Teixeira Neves²¹⁵³. Através da leitura desta entrevista, verificamos que as suas esculturas instauram uma nova dimensão, desmaterializando a corporalização da matéria escultórica, nos transmutam para um plano espiritual e nos transmitem uma leveza pelo seu idealismo imaterial, a transcendência, a respiração, o sopro e a energia.

Sintra é o espaço que melhor protagoniza o caminho da natureza “xamânica”, tal como diz o próprio:

*Cresci aqui, na costa atlântica, no sopé da Serra da Sintra. (...) Assim, que podia, vinha para aqui para as dunas e para o mato. Amava esta solidão, tinha os meus esconderijos e as minhas falésias onde estava horas seguidas comigo mesmo e onde me entregava aos meus pensamentos.*²¹⁵⁴

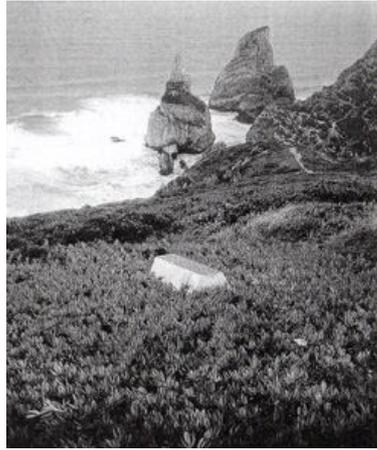
²¹⁵⁰ Rui Chafes (1966), escultor.

²¹⁵¹ CHAFES, Rui, in AAVV- *Alquimias*, p. 74.

²¹⁵² DOCTORS, Marcio – “Conversas entre Marcio Doctors e Rui Chafes”, in CHAFES, Rui – *Projecto Respiração NOTURNO*, p. 96.

²¹⁵³ MACHADO, José Sousa; NEVES, Pedro Teixeira – “Rui Chafes «Durante o Fim», De Gestos e Rasuras”, in *Arte Ibérica* (41), Nov/Dez, ano 4, 2000, pp. 8-11.

²¹⁵⁴ VON DRATHEN, Dris– “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in CHAFES, Rui – *Um Sopro*, p. 245.



2155

A sua obra, *Andrej Filho de Andrej filho de Andrej (as esculturas abandonadas na costa atlântica, Sintra, 1999/2001)* (cf. Imagem, nota 2155), revela qual a sua relação com a natureza, baseada nas suas memórias e na necessidade consciente de aperfeiçoar as “estruturas orgânicas de percepção” que marcam uma dimensão espiritual transcendental, que o ferro, negro ou cinza, permite irradiar para além do “material em si”.

Podemos considerar que esta obra é mais um “filho”, na medida em que as esculturas nasceram dessa continuidade, pois *Andrej Filho de Andrej filho de Andrej* tem uma vida própria tal como todos os filhos de alguém:

*Andrej Tarkowsky fez o filme “Andrej Rubliov” e teve um filho chamado Andrej. Objectos abandonados ao Mundo que continuam os seus caminhos independentes. Tudo vem de tudo, tudo continua tudo, tudo morre absolutamente sozinho.*²¹⁵⁶

“*Andrej Rubliov*” (1966) é história da vida de um pintor do século XV, que reflete a solidão espiritual do artista numa sociedade desumana, caracterizada por um poder ditador e aterrorizador e ações de enorme monstruosidade sobre o ser humano. O respeito e o amor pelo próximo só existem nas sagradas escrituras da Bíblia, levando Andrej Rubliov a questionar a fé e quase a sua perda. Tucker considera Tarkowsky um dos grandes cineastas a produzir uma espécie de “*magic lanterns*”: *Tarkowsky’s*

²¹⁵⁵ CHAFES, Rui – “Andrej Filho de Andrej filho de Andrej (as esculturas abandonadas na costa atlântica, Sintra, 1999/2001)”, in *Um Sopro*, pp. 264-265.

²¹⁵⁶ Cf. Anexo: Entrevista a Rui Chafes.

*Christianity has to be viewed within the wider shamanic framework of pan-religiosity – archaic cosmicity – which is so evident in his oeuvre.*²¹⁵⁷

É este vislumbre da espiritualidade que Rui Chafes capta do filme, por este apresentar o silêncio e o movimento da natureza como algo imanente e irradiante, plasmados nos discursos introspectivos da personagem Rubliov, que questiona, para além da obra de arte, a natureza e a sua própria fé, numa altura em que a obra de arte ainda era uma ação de “fé”, pois Rubliov era um pintor de ícones.

Rui Chafes projeta-nos para essa dimensão transcendental de Tarkowsky, que foi analisada por Tucker enquanto “lanterna mágica”, num paralelismo com o espírito xamânico, reportando para a linguagem cósmico-arcaica. O silêncio, a música e a cor são uma constante dessa dimensão cósmica entre a imaterialidade e a transcendentalidade da obra, colocados em contraposição com a não-cor, a violência da narração e a palavra, numa ação cinematográfica “visionária”, segundo afirmou Tarkowsky, citado no livro de Rui Chafes, *Würzburg Bolton Landing*²¹⁵⁸: *Definitivamente, a obra de arte transporta sempre, em si, uma unidade estética e ideológica, é um organismo que vive e se desenvolve segundo leis próprias.*²¹⁵⁹

O *Objecto Negro* de Rui Chafes simboliza a procura da poesia na arte, enquanto obra de arte, do silêncio e do negro – e, por vezes, do cinza e azul –, inseridos na cor, na música cósmica e na natureza, onde a união é a sua revelação e onde as esculturas são deixadas ao abandono: *As esculturas são abandonadas na costa porque foi aí que nasceram. Nunca sei o que lhes vai acontecer. Talvez venham a ser recolhidas por uma loba...*²¹⁶⁰

A natureza de Chafes não é, portanto, como o próprio afirma, uma *arte ecológica comprometida*²¹⁶¹, por considerá-la uma conceção cultural humana:

*A Natureza é uma invenção do Homem, uma invenção cultural. A Natureza não existe, ou só existe enquanto puder ser relacionada com alguma imagem ou memória. A Natureza não pode ser salva pelos artistas. Apenas os ecologistas se poderão dedicar a essa árdua tarefa.*²¹⁶²

²¹⁵⁷ TUCKER – *Dreaming with Open Eyes, The shamanic spirit in twentieth century art and culture*, pp. 260-261: “O Cristianismo de Tarkowsky tem de ser visto dentro de uma estrutura xamânica mais vasta de pan-religiosidade – cosmicidade arcaica – que é tão evidente na sua obra.” [Tradução de Maria Consiglieri]

²¹⁵⁸ CHAFES, Rui – *Würzburg Bolton Landing*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

²¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 10.

²¹⁶⁰ Cf. Anexo: Entrevista a Rui Chafes.

²¹⁶¹ VON DRATHEN, Dris – “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in CHAFES, Rui - *Um Sopro*, p. 245.

²¹⁶² Cf. Anexo: Entrevista a Rui Chafes.

Para Chafes, a natureza é cultural, uma irradiação espiritual e transcendental. Retornando ao romantismo alemão transcendental, por apresentar os “*princípios de vida individual*”²¹⁶³, ele transporta a arte para um plano erudito e poético como meio de reação à massificação e à uniformização do indivíduo na era da globalização, tal como podemos observar na entrevista com Dris von Drathen²¹⁶⁴.



2165

Os Românticos, segundo o artista, têm *uma concepção da Natureza que vê nela um estado da alma*.²¹⁶⁶ Novalis, Nietzsche, Holderlin, Runge e Friedrich²¹⁶⁷ são referências do romantismo alemão, citados pelo artista, que refletem e exaltam uma natureza cósmica, como a pintura *A Manhã*, de Runge, uma *metáfora da floração cósmica*²¹⁶⁸:

*Tal como para os Românticos, a Natureza é para mim um reflexo e um modelo gerador de todo o Mundo: da mais pequena pétala à maior montanha, esta é a ciência cristalina que é necessário desvendar. Da mesma forma, tal como os Românticos, vejo a Natureza como um reflexo do estado de espírito do Homem que a contempla. Reflexo e gerador, tenho o maior respeito.*²¹⁶⁹

²¹⁶³ VON DRATHEN, Dris – “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in CHAFES, Rui – *Um Sopro*, p. 248.

²¹⁶⁴ Idem.

²¹⁶⁵ Otto Runge – “A Manhã”, 1809, óleo sobre tela, 152x113cm, Hambourg, Kunsthalle, in <http://www.thepochtimes.com/n2/content/view/37999>.

²¹⁶⁶ CHAFES, Rui, op. cit.

²¹⁶⁷ Autores referidos nas suas diversas obras.

²¹⁶⁸ VON DRATHEN, Dris – “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in CHAFES, Rui *Um Sopro*, p. 245.

²¹⁶⁹ Cf. Anexo: Entrevista a Rui Chafes.

Chafes, por ter feito a sua tradução para português de Novalis²¹⁷⁰, fez um “reencontro consigo mesmo”, como ele próprio afirma:

*Não sou escritor nem tradutor, nem tenho essa pretensão. Interessa-me traduzir Novalis porque é como um reencontro comigo mesmo: raras as vezes se lê um autor com o sentimento de se estar a reler o nosso próprio diário. E quando isto acontece, só é possível traduzir esse livro, é o único que se conhece mesmo, que fala a nossa linguagem.*²¹⁷¹

Esta identificação é uma experiência única e singular, uma forma de nos encontrarmos a nós mesmos através do pensamento dos outros, tal como aconteceu a Paul Klee, que afirmava apenas ter “conforto com os mortos”. Para Chafes, a clareza dos textos de Novalis²¹⁷² e a sua concisão, que são uma característica tanto da própria língua alemã, como da individualidade do poeta, foram o que mais o fascinou. É precisamente este aspeto “*rigoroso e científico*” da obra do artista romântico que Chafes considera *pura poesia*²¹⁷³, a «ciência natural» de Novalis, tal como podemos observar através da citação escolhida pelo próprio artista:

*A Natureza é, simultaneamente, um animal infinito, uma planta infinita e uma pedra infinita. As suas funções são tripla forma. Do seu comer, que é triplo, resultam os reinos naturais. São imagens dos teus sonhos...*²¹⁷⁴

Na conceção da natureza Romântica, compreende-se o mundo na continuidade das forças naturais, da harmonia e do ritmo das estações do ano, dos ventos e das mudanças climatéricas. O artista abarca-a nesse todo, considerando que ela está inscrita na nossa memória e faz parte da nossa cultura, refletindo, assim, respeito pela natureza, como afirma o artista Chafes a Dris von Drathen: *Sempre com o desafio de não a perturbar*²¹⁷⁵, revelando-se ser o “espelho” de Novalis:

*O nosso corpo é uma parte do Mundo – um membro, melhor dizendo: exprime já a autonomia, a analogia com o Todo – em resumo, o conceito de microcosmo. A este membro tem de corresponder o Todo. Tantos sentidos, tantos Modi do Universo – o Universo completo é um Analagon do ser humano em corpo, alma e espírito. Um é abreviatura, o outro é extensão da mesma substância.*²¹⁷⁶

²¹⁷⁰ NOVALIS – *Fragments de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. (Seleção, Tradução e desenhos de Rui Chafes).

²¹⁷¹ CHAFES, Rui – “Fragments de Novalis, 1992: Entrevista por A Phala”, in *O Silêncio de ...*, p. 108.

²¹⁷² NOVALIS, op. cit.

²¹⁷³ CHAFES, Rui, op. cit., p. 107.

²¹⁷⁴ NOVALIS, op. cit., p. 79.

²¹⁷⁵ VON DRATHEN, Dris – “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in CHAFES, Rui – *Um Sopro*, p. 245.

²¹⁷⁶ CHAFES, Rui – *Würzburg Bolton Landing*, p. 149.

Rui Chafes instala os objetos escultóricos negros no meio da natureza: uns lembram-nos florações no meio da costa, outros, marcados por linhas claras e cortantes, desafiam a natureza e emanam energia e respiração. Convocam no local uma troca entre o objeto e o lugar, criando uma dicotomia entre o movimento energético e a matéria e o espírito.



2177

Voltando à entrevista de José Sousa Machado e Pedro Teixeira Neves, *Durante o fim*, de 2000, (cf. Imagem, nota 2177) a exposição no Parque Natural, com referências associadas à História e à Cultura do local, nomeadamente, Sintra, marca a cultura portuguesa e instaura também uma transformação de reação cultural. Apesar de o artista considerar que não se trata de *nada surpreendente*²¹⁷⁸, já que no estrangeiro tinham já tido lugar “eventos” desta envergadura, em Portugal, seria a primeira vez. As suas obras foram vandalizadas de um modo sistemático²¹⁷⁹, o que o artista considerou ser uma manifestação *da sociedade que somos...*²¹⁸⁰

Esta reação da reação que ultrapassou a conceção do artista, podemos transportá-la para a “reação” que o dramaturgo Samuel Beckett, uma das suas referências, provocava no espectador, quando o fazia intencionalmente participar através de uma ação rotativa, descentrada, para fora do palco, para o interior de cada espectador.

No caso do público português, a reação é centrada na ignorância transfigurada pelo gesto de repulsa, e a obra adquire um outro papel que apela à transformação da consciência. Através da subversão do olhar vazio do espectador, o artista ocupa um caminho para além da perceção, perpetuando o legado beuysiano. Pela transformação

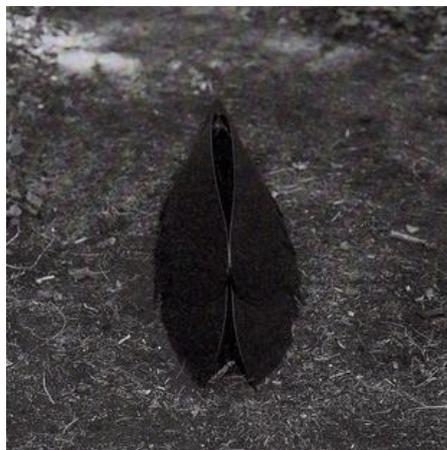
²¹⁷⁷ Rui Chafes – “Tristeza quase sensual”, 2000, ferro, 200x53x60cm (foto da direita); “Frieza tremenda (dia perfeito para nascer)”, 2000, ferro, 300x55x130cm, in CHAFES, Rui – *Durante o fim*.

²¹⁷⁸ MACHADO, José Sousa; NEVES, Pedro Teixeira – *Rui Chafes «Durante o Fim», De Gestos e Rasuras*, in *Arte Ibérica*, (41), Nov/Dez, ano 4, 2000, p. 8.

²¹⁷⁹ Idem. Como o próprio afirmou “*com raiva mesmo*”.

²¹⁸⁰ Ibidem, p. 9.

coletiva e individual, Rui Chafes torna-se um “*transformer objectual*”, demonstrando maior relevância da *radiação transcendental*²¹⁸¹ do que a que as “obras” de Beuys operaram no público.



2182

A colocação das obras no parque ganha uma dimensão que está além da sua existência física, criando o paradoxo da matéria: através da desmaterialização do objeto negro, em ferro, a obra transcende para uma outra dimensão: a espiritualidade.

Este caminho para o Belo e para o Sublime, era analisado, por exemplo, por José Sousa Machado e Pedro Teixeira Neves²¹⁸³, no início das suas obras, como estando entre a imagem simétrica, icônica, vertical, que se aproxima da Arte Gótica tardia, e a desconstrução do objeto ou do monumento, numa retoma da superfície do chão como horizontalidade do Minimalismo Norte-Americano. Rui Chafes herda de um modo muito pessoal uma “*Europa triste e vertical*”²¹⁸⁴ e uma democratização da escultura horizontal, criando a sua própria utopia. Transforma e metamorfoseia a alquimia do material, ferro coberto de negro ou cinza, sendo este processo alquímico do material intrínseco à conceção da obra: o artista “falha” na sua realização da obra para que essa impossibilidade exprima a vertigem e a queda que Beckett sentia, como comenta Manuel Castro Caldas²¹⁸⁵: *Como evocação, o objecto escultórico abre-se ao poder relacional, designa o em-si da forma como previsível fracasso, queda, erro.*²¹⁸⁶

²¹⁸¹ CHAFES, Rui – *Um Sopro*, p. 244.

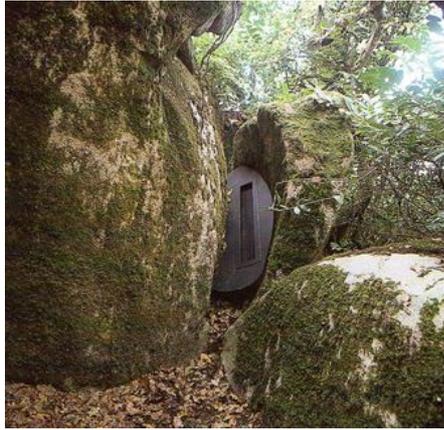
²¹⁸² Rui Chafes – “Surpreendente violência da piedade e da clareza”, ferro, 2000, 150x41x60cm, in CHAFES, Rui – *Durante o Fim*.

²¹⁸³ MACHADO, José Sousa; NEVES, Pedro Teixeira, op. cit.

²¹⁸⁴ MACHADO, José Sousa; NEVES, Pedro Teixeira, op. cit., p. 10.

²¹⁸⁵ CALDAS, Manuel Castro – “regnum peccati”, in CHAFES, Rui – *Durante o Fim*.

²¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 137.



2187

Também verificamos o encontro com a cultura germânica em Aurora Garcia²¹⁸⁸, que reflete, baseando-se na obra *Parsifal*, de Wagner, o paradigma dos estados dionisíacos de Wagner, apresentando-a como uma obra com uma música “sem precedentes”, esotérica e enigmática, por comparação com a obra *Zaratustra*, de Nietzsche. No entanto, esta metáfora apela a uma possível leitura da obra de Rui Chafes, dado que também transparece o mundo das lendas medievais germânicas e da antiguidade, em formas metálicas “enigmáticas”, como signos linguísticos de lendas entre o bem e mal, ou Apolo e Dionísio, a criação e a destruição, ou mesmo a libertação e a queda. Recordamos Nietzsche através da citação selecionada pelo artista:

*Quem aqui descer,
quão rápido
O sorve o abismo!
– Mas tu Zaratustra,
Amas ainda o precipício,
Serás como um abeto?*²¹⁸⁹

Chafes revela na desmaterialização da sua obra *o eterno paradoxo: criar objectos de matéria para provar que não existem*²¹⁹⁰, tal como presenciou Alexandre Melo na sua entrevista. Considerando, assim, a obra uma transmissão de energias, Rui Chafes desenvolve “módulos de pensamento” que possuem energia própria, irradiando “*magia*” para o espectador, sendo, por isso, caracterizada pela inexistência de múltiplos

²¹⁸⁷ Rui Chafes – “Durante o fim”, in MACHADO, José Sousa; NEVES, Pedro Teixeira – *Rui Chafes «Durante o Fim», De Gestos e Rasuras*, in *Arte Ibérica*, (41), Nov/Dez, ano 4, 2000.

²¹⁸⁸ GARCIA, Aurora – “Wagner, Desde Paixão”, in CHAFES, Rui – *Durante o Fim*, pp. 59-69.

²¹⁸⁹ NIETZSCHE – “Assim Falou Zaratustra”, in CHAFES, Rui – *Würzburg Bolton Landing*, p. 134.

²¹⁹⁰ MELO, Alexandre (Entrevista, 1995) – “Nascidos Noutro Lugar”, in CHAFES, Rui – *O Silêncio de ...*, p. 119.

– *Interessa-me a alma de um objecto.*²¹⁹¹ Ao valorizar a relação entre o corpo e a mente, o corpo e a alma, interessa-lhe a *divergência*²¹⁹² constante e, paradoxalmente, questiona a relação entre o corpo e a mente, entre a vida e a morte, não como dicotomia, mas enquanto inevitável ciclo de vida e morte.

*Precisamente não seguindo a noção cristã de que o corpo contém uma alma mas, pelo contrário, questionando que prisão pode a alma representar para um corpo. Ou poderá, talvez, ser o nosso corpo a nossa alma?*²¹⁹³

Chafes exalta, através de um discurso filosófico, a retórica do pensar, do questionar, próprio de um artista. Segue, aparentemente, um pensamento entre o platónico e o fenomenológico, ou talvez se apresente numa vertigem niilista do artista?

Há que salientar que a tradição filosófica portuguesa, e mesmo a europeia, tem uma grande incidência na dicotomia²¹⁹⁴ entre sujeito/objeto da filosofia ocidental, em que o pensamento cartesiano é o limiar da retórica discursiva, sendo determinada a separação alma/corpo. Num discurso paralelo da teoria norte-americana, nomeadamente, no ecocriticismo, há um novo olhar perante a tradição filosófica ocidental, também particularmente sobre Heidegger, que reclama a “essência dos seres e das coisas” – *Their autonomy and resistance to our purposes is disclosed by a similiary resistant language*²¹⁹⁵ –, por considerá-la pertinente, dada a sua complexidade e divergência fundamental entre a existência material e a revelação do ser.

Esta questão, de Chafes exaltar a individualidade do ser, a transcendência da matéria e do corpo e uma “visão apocalíptica” do universo, entre a Beleza e a Morte, a ferida e a melancolia, relembra-nos a vertigem de um pensamento sofredor como em Nietzsche, em Beckett ou em Beuys. Também uma linguagem conceptual de Rui Chafes é a fragmentação do estado do ser humano após o apocalipse tal como apresentou Samuel Beckett, em que deixa de existir o herói para existir o “drama da personagem”²¹⁹⁶, o que podemos observar através da citação de Beckett:

²¹⁹¹ CHAFES, Rui – “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in *Um Sopro*, p. 246.

²¹⁹² Idem.

²¹⁹³ Idem.

²¹⁹⁴ Verificamos esta leitura dicotómica nas obras de Rui Chafes pela teórica Inês Marques Ferreira, dado que considera a presença da “existência de dicotomia” nos desenhos e nas esculturas (cf. FERREIRA, Inês Marques – “União entre Rui Chafes e a Estética Não-Aristotélica de Álvaro de Campos”, in *ArteTeoria* (11), 2008, pp. 41-65). Todavia, poderemos considerar que esta leitura parte da herança cartesiana e que atualmente é reinterpretada por outros parâmetros na teoria ecocriticista.

²¹⁹⁵ GARRARD, Greg – *Ecocriticism*, p. 31: “A sua autonomia e resistência aos nossos propósitos são reveladas por uma resistência de língua semelhante”. [Tradução de Maria Consiglieri]

²¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 332. A autora usa a designação “*dramatis personae*”.

*Volver para desdizer melhor pior nem sombras maior. Se maior obscuridão luz menor então melhor pior maior obscuridão. Desdito então melhor pior nem por sombras maior. Melhor pior pode ser não menos que menos ser maior. Melhor pior o quê? O dizer? O dito? Mesma coisa. Mesmo nada. Mesmo de todo nada.*²¹⁹⁷

O seu discurso apresenta a vertigem do espírito xamânico e o apelo à transformação enquanto artista “visionário”, que permite um “sonho acordado” à consciência do espectador: *Se a arte não nos desperta, então não há nenhuma razão para a fazer. E quem a contemplar perderá o seu tempo.*²¹⁹⁸ Quando o espectador contempla a sua obra, precisa de procurá-la, e depara-se com *objectos de arte contemporânea num habitat marcado pelas pessoas, onde estão suas chagas, as pequenas feridas; essas pequenas fissuras na paisagem*²¹⁹⁹, tal como afirmou o artista ao referir-se ao projeto da exposição *Durante o fim*, de 2000. Chafes usa uma linguagem que pretende ser quase mimética e que integra na paisagem – *um mimetismo com a paisagem do tempo.*²²⁰⁰



Esta linguagem “mimética com a paisagem” que se revela em *objectos de arte contemporânea* também surge numa sua obra na costa irlandesa, em *Carrying the Flame, A Secret piece for a secret place in Ireland*, de 2002 (cf. Imagem, nota 2201). Esta fusão entre a arte e o “local natural” estabelece um vínculo do movimento energético. Este título ecoa como se fosse uma espécie de saudação ao artista alemão Joseph Beuys²²⁰², autor da obra *Secret Block for a Secret Person in Ireland*, exposta

²¹⁹⁷ BECKETT, Samuel – *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. (Tradução de Miguel Esteves Cardoso), Lisboa: Assírio & Alvim, O Independente, 1990, p. 33. Texto selecionado por Rui Chafes na obra CHAFES, Rui – *Würzburg Bolton Landing*, p. 164.

²¹⁹⁸ CHAFES, Rui – *Um Sopro*, op. cit., p. 247

²¹⁹⁹ Expressão do artista in CHAFES, Rui – *Projeto Respiração NOTURNO*, p. 96.

²²⁰⁰ CHAFES, Rui – *Projeto Respiração NOTURNO*, p. 96.

²²⁰¹ Rui Chafes - “Carrying the Flame, A Secret piece for a secret place in Ireland, Arand Islands Ireland”, 2002, in *Um Sopro*, p. 271.

²²⁰² Cf. Parte III, Cap. 2.4.

pela primeira vez em Oxford, em 1974, aquando da sua visita a Belfast, na Irlanda, com intuito de poder “comunicar” com a comunidade local. Instara a necessidade de transformação num apelo social e comportamental, através das suas várias ações pacifistas, pelo que fez algumas viagens a fim de estabelecer tal comunicação – *a lover of language*²²⁰³, que propunha resolver os conflitos políticos e sociais. Em contrapartida, a intervenção de Chafes não se encontra no plano da *performance*, nem num discurso “metalinguístico”²²⁰⁴, mas na “magia” dos “objetos negros” de linhas retas e planas, que nos lembram mais o passado arqueológico celta irlandês, revelando, de certo modo, uma espiritualidade entre a natureza e o “objeto de arte”, que quase se dissolvem num “infinito”.

Beuys valorizava o “local-sagrado” pela sua história e cultura geográfica, permitindo o mapa de cada sítio, *in situ*, transcender as energia e forças naturais, circulando e movimentando-se, o que possibilitava ao artista ser uma espécie de catalisador de tais forças. Rui Chafes, quando expõe *in situ*, na costa irlandesa, apela à história e à cultura artística ocidental. A convocação da palavra – título – na obra – objeto e local – faz convergir o passado com o presente, as memórias individuais e coletivas, como as sociais e as artísticas, porque pela sua forma evoca a cultura ancestral celta, os menires, e pelo título, as referências beuysianas.

Esta concordância entre o passado histórico, filosófico e artístico com o presente dificulta, por vezes, as análises e leituras dos críticos, levadas a cabo pelas suas várias referências a escritores, poetas, dramaturgos, artistas e cineastas. Todavia, a sua obra presencia a vertigem, o abismo, a queda, como também a transcendência, a espiritualidade, e mesmo o divino na arte. Neste sentido, desenvolve conceptualmente na arte, entre a linguagem e o objeto, uma linha transversal da humanidade do passado até ao presente, o que descreve como sendo *uma linha espiritual, individual e irracional*²²⁰⁵.

A sua visão da natureza parte da conceção sujeito/objeto, ser humano/natureza, na medida em que *a Natureza só existe a partir do homem*²²⁰⁶, é um reflexo do seu pensamento ocidental, e, simultaneamente, apresenta uma continuidade da herança germânica romântica, tal como afirma Novalis: *O Mundo é a esfera da união imperfeita*

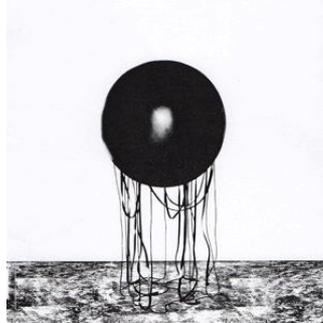
²²⁰³ Cf. Parte III, Cap. 2. (cf. ROSENTHAL, Mark – “Joseph Beuys: Staging Sculpture”, *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, p. 26).

²²⁰⁴ Idem.

²²⁰⁵ CHAFES, Rui – *O Silêncio de...*, p. 171.

²²⁰⁶ Idem.

do espírito com a Natureza.²²⁰⁷ Todavia, a esfera também pode ser entendida como a ordem cósmica, na medida em que podemos relembrar a esfera das cores de Itten, a forma representativa para as leis da complementaridade e o movimento do espectro, baseada, por sua vez, no estudo de Philipp Otto Runge e de Goethe, o círculo das cores.



2208

Chafes transforma culturalmente a paisagem natural, costeira ou florestal, na sua respiração, no seu sopro e mesmo em feridas humanas, em formas alongadas, retilíneas ou cónicas, que se configuram em “balões”, ora elevados do chão, na obra *Amanhecer*, 1998-2001 (cf. Imagem da esquerda, nota 2208), ora pendurados nos ramos num discreto olhar, na obra *Der Misanthrop*²²⁰⁹, 2002 (cf. Imagem da direita, nota 2208), ora, enquanto “alfinetes/pêndulos”, encostados às árvores num diálogo cósmico em contraponto, na obra *Unborn*, 2001 (cf. Imagem, nota 2210).



2210

Unborn, na Sonsbeek 9, em Arnhem, 2001, é uma série composta por objetos negros que mais parecem “alfinetes” de ferro de grandes dimensões, com cerca de três metros de comprimento. Embora não sejam monumentais, produzem um ritmo cuidadosamente

²²⁰⁷ CHAFES, Rui – “Novalis”, in *Würzburg Bolton Landing*, p. 150.

²²⁰⁸ Rui Chafes – “Amanhecer”, 1998-2001, ferro, 100x100x190cm (à esquerda); “Der Misanthrop”, 2002, ferro, 45x45x45cm (à direita), in CHAFES, Rui – *Um Sopro*.

²²⁰⁹ Esta obra poderá remeter-nos para uma temática apocalíptica, ou seja, uma reflexão sobre a morte e o suicídio na contemporaneidade.

²²¹⁰ CHAFES, Rui – “Unborn”, 2001, ferro, 9 esculturas, cada 65x65x325cm, na Sonsbeek 9, Locus Forus, 2001, em Arnhem, Holanda, in *Um Sopro*.

equilibrado entre a árvore e o “negro esférico do alfinete” que se encosta apenas num ponto, tocando o pé no chão e a esfera na árvore, criando uma leveza numa aparente ascensão. Estes objetos negros têm uma apresentação muito simples, quase como se fossem pêndulos musicais cósmicos entre o silêncio e o murmúrio da floresta, criando uma tensão energética, como se fossem centros de gravidade estrategicamente situados num mapa florestal, relacionando-se com a natureza, com a floresta e a luz que incide neles. Ecoando, neste sentido, a “esfera cósmica” romântica.

Estabelece-se a “*magia visual*” entre a natureza e a obra. O espectador torna-se participativo, ao caminhar entre a simbiose criada pela relação árvore/pêndulo. Esta “*magia*” que Rui Chafes exalta no seu trabalho e que apela à transformação do espectador é o fluxo energético, o sopro da natureza e da vida, a respiração e o *entre*. Esta mesma simbiose energética do movimento, o *entre*, apresenta-se numa outra série, *Madrugada* e *Suave Medo Escuro*, em que as esferas negras estão ligadas a fitas delicadas e ondulantes de aço, produzindo uma ilusão quanto aos seus estados de suspensão e de leveza. Esta ilusão de ascensão entre o peso e a leveza da esfera negra, recorrente em Chafes, cria no espectador a desconcertante sensação da impossibilidade da obra.

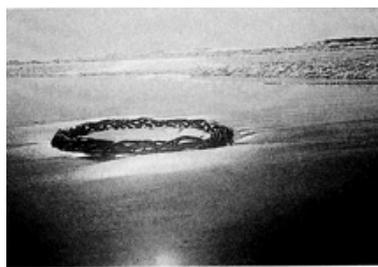
Também verificamos nas obras *Dollund*, 1987 (cf. Imagem superior, nota 2213), e *Irmãos II*, 1987 (cf. Imagem inferior, nota 2213), que Chafes faz refletir o signo como impossibilidade de monumento, segundo Manuel Castro Caldas:

*São colares, coras são colares, de louros ou de espinhos, espécie de molduras ou de medalhões intensamente ornamentais, enquadrando apenas o vazio em torno do qual se fecham.*²²¹¹

Castro Caldas considera também que são esculturas que não pertencem ao solo, ou à praia, mas sinalizam o seu lugar, que não são daqui. Em contrapartida, podemos considerá-las seres, organismos vivos, transplantados na natureza, como se restabelecessem um elo cósmico, através do vagarear na praia ou num “lugar” indeterminado, em que o membro se estende pela forma circular, um corpo “metálico” que se metamorfoseia na natureza, que nos relembra particularmente o pensamento de Novalis: *O nosso corpo é uma parte do mundo – um membro, melhor dizendo: exprime já a autonomia, a analogia com o Todo – em resumo, o conceito de microcosmo.*²²¹²

²²¹¹ CALDAS, Manuel Castro – “*regnum peccati*”, in CHAFES, Rui – *Durante o Fim*. Lisboa: Assírio & Alvim, Sintra, Museu de Arte Moderna, Coleção Berardo, 2000, p. 123.

²²¹² CHAFES, Rui – “Novalis”, in *Würzburg Bolton Landing*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 149.



A natureza de Chafes é “marcada” pela dor, pela ferida e a morte, pelo corpo do ser humano e por uma visão trágica da humanidade, tal como constata Manuel Castro Caldas²²¹⁴. Esta relação vertiginosa manifesta-se nas coisas, no *entre*, que se situa para além das palavras, dos sons e dos conceitos. Produzindo uma antilinguagem apocalíptica, Chafes expressa uma iconografia do movimento do fluxo rítmico. Da ausência de um corpo dada pelas suas esculturas, realizadas em objetos artísticos negros, passa para a própria corporalização de um corpo feminino que se “aninha” nas alturas em formas esféricas negras, criando um “espaço utópico”. *Comer o coração é*, de facto, esse culminar da desmaterialização da matéria, em que o corpo deixa de o ser para se tornar um papel.

²²¹³ Rui Chafes – “Dollund”, 1987, ferro, 123x123x10cm (imagem superior); “Irmãos II”, 1987, ferro cromado, 51x51x1,5cm (imagem inferior), in CHAFES, Rui – *Durante o Fim*, p. 123.

²²¹⁴ CALDAS, Manuel Castro – “regnum peccati”, in CHAFES, Rui – *Durante o Fim*, p. 125.



2215

Comer o Coração foi apresentada na 26.^a Bienal de São Paulo, de 2004 (cf. Imagem, nota 2215), em representação de Portugal, *no meio de uma rampa em espiral de Niemeyer*²²¹⁶, uma obra conjunta entre o escultor Rui Chafes e a coreógrafa e bailarina Vera Mantero, posteriormente realizada no Centro Cultural de Belém.

Alexandre Melo descreve a obra como sendo constituída por duas esferas simétricas negras, elevadas por grandes pés, lembrando uma estrutura industrial, como se fossem gémeas, ligadas por uma espécie de ponte ou de cordão umbilical que não funciona como comunicação. Cada uma tem uma cadeira, situada a seis metros de altura do chão, e só uma tem sentado um corpo feminino coberto com desenhos vegetais e orgânicos, transformando a bailarina numa escultura. É uma escultura carregada de uma densidade ativa de tradição bizantina, gótica e romântica, descrita por Alexandre Melo de um modo muito conciso:

*O título é uma metáfora para a violência de vontade de arrancar ao desenho das formas ou à presença viva de um corpo a inatingível completude de uma presença plena. A forma escultórica concebida por Rui Chafes desdobra-se, segundo uma obsessão simétrica, como um corpo que gera um duplo para esconjurar o seu desamparo. A pele do corpo de Vera Mantero faz nascer uma nova pele animada por desenhos e movimentos que procuram um destino para o corpo que abraçam.*²²¹⁷

²²¹⁵ Rui Chafes – “Comer o Coração” foi apresentada na 26.^a Bienal de São Paulo, in <http://agenda.dgartes.pt/listEvents.php?month=12&year=2010&day=12&categoryID=15&15totalPages=6&page=5&lang=pt>.

²²¹⁶ CHAFES, Rui – “Uma dança de Ferro contra a Morte, 2004: Entrevista por Nuno Crespo e Vanessa Rato”, in *Silêncio de ...*, p. 161.

²²¹⁷ CHAFES, Rui – *Comer o Coração = eating your heart out; Rui Chafes, Vera Mantero*. Comissariada por Alexandre Melo 26.^a Bienal de São Paulo. Lisboa: Instituto das Artes, 2004, p. 19.

Neste espaço simbiótico, entre as esculturas negras e o corpo feminino de Vera, produz-se uma transformação de um corpo em escultura e de uma escultura em corpo, ambos num processo plástico. A desmaterialização está no tornar orgânico e vegetal um corpo que poderia ser muito mais do que isso, erótico, por exemplo.

*Transformar a beleza natural de um corpo, na beleza de uma borboleta perdida no Inverno. Desmaterializou-se aquele corpo ao ponto de possuir exclusivamente a beleza de uma borboleta perdida no Inverno e não ser um corpo humano ou uma dançarina.*²²¹⁸

A escultura com o corpo coberto de desenho provoca um momento de energia. O artista não considera uma separação entre as partes, mas sim um momento de escultura, uma luz. É um diálogo constante de movimento entre a gravidade estática da escultura que revela a morte como se fosse uma dança e a dança da bailarina como a ultrapassagem da morte. Portanto, o corpo da bailarina é um “corpo utópico”, qual desenho vivo, segundo a própria bailarina afirmou – um *papele*²²¹⁹. Deste modo, o corpo deixa de ser personificado numa personagem para se tornar *um ser com corpo e uma materialidade específicos*²²²⁰, fruto da sua transformação numa escultura, sendo um grito de um corpo e um movimento. *Resumindo, a escultura é uma espécie de encenação estática da morte, ao passo que a dança é, de facto, uma luta contra a morte.*²²²¹ As suas esculturas apresentam esta luta constante, uma encenação da morte e o querer ultrapassá-la, na medida em que elas flutuam no ar, transcendem o seu próprio peso – *uma peça minha pode ter três toneladas e assentar no solo num único ponto*²²²². Uma tensão permanente entre a elevação e o peso da gravidade que puxa para baixo, num sentido nietzschiano²²²³, determina a sua obra: *tudo o que é pesado se torna leve, todo o corpo um dançarino, todo o espírito um pássaro.*²²²⁴

Exprimindo uma dicotomia de opostos entre a vida e a morte, a elevação e o peso, a imaterialidade e a materialidade, o negro e o cinza dos objetos artísticos e a cor e

²²¹⁸ CHAFES, Rui – “Uma dança de Ferro contra a Morte, 2004: Entrevista por Nuno Crespo e Vanessa Rato”, in *Silêncio de...*, p. 162.

²²¹⁹ Expressão criada pela artista e bailarina Vera Mantero (cf. CHAFES, Rui - *Comer o Coração = eating your heart out; Rui Chafes, Vera Mantero*).

²²²⁰ CHAFES, Rui – “Uma dança de Ferro contra a Morte, 2004: Entrevista por Nuno Crespo e Vanessa Rato”, in *Silêncio de...*, p. 165.

²²²¹ Idem.

²²²² Ibidem, p. 166.

²²²³ Cf. Parte I, Cap. 3.2.6, sobre Nietzsche.

²²²⁴ HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*, p. 121.

densidade de um espaço natural, cria um fluxo, uma energia, que é transmitida ao espectador, irradiando nele e dando-lhe vida.

*A vida é o início da morte. A vida existe por causa da morte. A morte é, ao mesmo tempo, fim e início – separação e uma mais estreita autoligação, simultaneamente. Através da morte, consuma-se a redução.*²²²⁵

Verificamos que *Comer o Coração* é uma “obra impossível em si”, por procurar o paradoxo entre o equilíbrio e o fracasso, perpetuando o pensamento beckettiano, em que o fracasso é um fator primordial e o drama da personagem beckettiana deixa de existir para se tornar o vazio de uma cena despojada de artifícios e do herói da personagem. Devemos salientar que Rui Chafes pretende que a sua obra se encontre nesse vazio, na essência das coisas, para que possa, de certo modo, criar a energia transformadora do “espaço utópico”, onde a dança e a escultura se fundem, invertendo os papéis, na delicadeza de um “corpo-papel” que expressa o horror de se comer o interior da própria peça, tal como o próprio afirma:

*A ideia que propus, inspirado em Robert Musil, foi que é preciso comer o coração da própria mãe para entender a linguagem dos pássaros. (...) «Comer o Coração». Acontece que esta expressão é muito física: a criatura está a comer o interior da peça, está a comer de dentro para fora, está a roê-lo, o que pode ser entendido como um manifesto contra o sentimentalismo.*²²²⁶

Por outro lado, este horror e sofrimento que se convertem em energia também se apresentam no desenho, não só na transmutação *de uma borboleta perdida no Inverno*²²²⁷, imagem translúcida esvoaçante, como também numa exposição, mais recente, de 2010, *Khora*, realizada em conjunto com Alberto Carneiro. Ambos os artistas protagonizam no desenho o corpo, fazendo convergir duas linguagens que se situam em *Khora*²²²⁸. O desenho de Carneiro, como podemos observar pelo intitulado *Os Ventos de Outono no meu jardim*, 2009 (cf. Imagem da esquerda, nota 2230), segundo Sara Antónia Matos, manifesta-se *em ausência do corpo (disembodiment)*, que

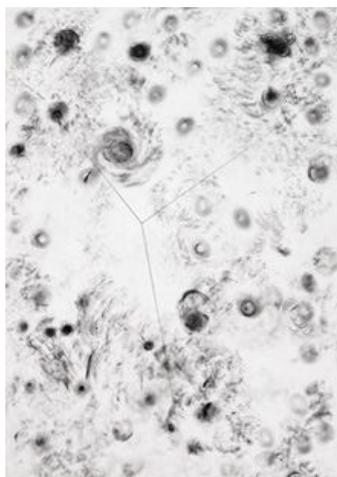
²²²⁵ CHAFES, Rui – “Novalis”, in *Würzburg Bolton Landing*, p. 147.

²²²⁶ CHAFES, Rui – “Uma dança de Ferro contra a Morte, 2004: Entrevista por Nuno Crespo e Vanessa Rato”, in *Silêncio...*, p. 169.

²²²⁷ Idem.

²²²⁸ *Khora* (termo platónico), segundo Sara Antónia Matos, é um lugar em que ambos se aproximam, *simbolizado neste objeto pela folha branca (...), introduzindo uma categoria intermediária – Khora – como possibilidade de mediação ou transição entre a polaridade* (cf. MATOS, Sara Antónia – “Um telescópio e uma câmara endoscópica”, in *Catálogo: Khora: Alberto Carneiro, Rui Chafes*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2010, p. 67).

é indistinto do cosmos, fundiu-se nele; já em Rui Chafes manifesta-se na corporalização (embodiment)²²²⁹ do movimento.



2230



2231

Em Rui Chafes, o desenho, como podemos observar em *Unsaid*, 2001 (cf. Imagem da direita, nota 2230), apresenta a permanente fluidez, energia e movimento inerentes às formas orgânicas e vegetais, entre as florais e sexuais humanas, femininas e masculinas, como se fundissem e se conjugassem noutras formas híbridas. Com fitas adesivas e remédios derramados em tons azuis e vermelhos, cria um espaço que transcende a própria criação do desenho. Neles, a energia e o fluxo de transformação são sentidos por um público com um olhar erudito de formas equivalentes a um passado histórico artístico beuysiano. Salienta-se um processo de cura e de transformação, marcado pelas formas informes: da imaterialidade do desenho e da desconstrução da matéria orgânica entre o humano e o não-humano para o cumprimento de uma linguagem plástica não-verbal, que, paradoxalmente, é das flores. As flores de Rui Chafes transportam-nos para Beuys, para um mundo xamânico entre o humano e o não-humano, para as forças naturais cósmicas e a energia que irradia, de que se destaca *Hirsch mit menschenkoff* (inseto com cabeça humana), de 1955 (cf. Imagem, nota

²²²⁹ MATOS, Sara Antónia – “Um telescópio e uma câmara endoscópia”, in Catálogo: *Khora: Alberto Carneiro, Rui Chafes*, p. 68.

²²³⁰ Alberto Carneiro – “Os Ventos de outono no meu jardim”, 2009, graffiti sobre papel, 1000x70cm (à esquerda); Rui Chafes – “Unsaid”, 2001, lápis, tinta e medicamentos sobre papel, 29,6x42cm (ao centro), in MATOS, Sara Antónia – “Um telescópio e uma câmara endoscópia”, in Catálogo *Khora*, p. 5 (imagem da esquerda) e p. 15 (imagem central).

²²³¹ Beuys – “Hirsch mit menschenkoff” (inseto com cabeça humana), 1955, desenho, iron chloride, pencil on writing paper, 270x210mm (imagem da direita), in BASTIAN, Heiner – “Forms of Initiation”, in Catálogo *Joseph Beuys, The Secret Block for secret person in Ireland*. London: Royal Academy Publications, 1999, p. 31.

2231), ou *shamanin (shamanm woman)*, de 1962/1963²²³². Também, são as flores de Novalis²²³³ que se metamorfoseiam, num processo alquímico conceptual, tal como afirma o poeta germânico: *A planta é um meio-animal, daí que a grande planta viva parte na terra, parte no ar.*²²³⁴ Por sua vez, podemos fazer remissão para as metamorfoses de Goethe, na medida em que, pela “ideia” subjacente, proporcionam na contemporaneidade a exploração do processo “orgânico” e “inorgânico”, de acordo com Ronald H. Brady²²³⁵.

O sofrimento e angústia da obra do artista contemporâneo português não se encontram na herança cristã, com que Beuys se interligava, mas numa visão apocalíptica do mundo, onde a tragédia, a dor, o sofrimento e a morte fazem parte da vida humana, da História, da Cultura e da Arte Ocidental.

Em contrapartida, quando o artista afirma que *a única coisa que nos salva é a arte*²²³⁶, cria um apelo à reflexão teórica, na medida em que não o afirma segundo uma visão cristã, mas segundo uma visão contemporânea do mundo, no qual também se encontra, além da teologia, um pensamento espiritual filosófico, cultural e artístico ocidental. Seria, para Nietzsche, a arte a sua salvação, no seu encontro com o eterno retorno através da personagem Zaratustra, depois de convalescente?

Chafes desmarca-se da posição beuysiana, o qual expõe nas suas obras as feridas humanas, tanto as do foro coletivo quanto as do individual/pessoal, nas quais o trauma do Holocausto e o seu trauma pessoal se fundem entre a vítima e o carrasco, entre a salvação e a culpa.

A obra de Chafes é, fundamentalmente, uma reação à massificação do mundo em que vivemos, em que a arte é a “poesia” e nos permite transcender o vislumbre da

²²³² Este desenho revela muitas semelhanças aos desenhos nativos, não só pelo tema, mas também pelo desenho ser uma metamorfose entre uma figura humana e um pássaro (tem uma grande expressividade pelas suas formas e técnica de pintura). Cf. Parte III, Cap. 2.

²²³³ NOVALIS – *Fragmentos de Novalis*. Seleção, Tradução e desenhos de Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

²²³⁴ *Ibidem*, p. 133.

²²³⁵ BRADY, Ronald H. – “The Idea in Nature, Rereading Goethe’s Organics”, in SEAMON, David; ZAJONIC, Arthur (eds.) – *Goethe way of Science, A Phenomenology of Nature*, p. 104.

²²³⁶ CHAFES, Rui – *Silêncio de...*, p. 172. Rui Chafes, embora expresse esta perspetiva na arte, nega as leituras e interpretações que associam o acidente de automóvel à sua obra de arte, isto é, distancia-se desta conceção beuysiana de que a vida serve de matéria de inspiração para a sua obra de arte (cf. CHAFES, Rui – *Silêncio de...*).

essência, da ideia e da imaterialidade²²³⁷. Em suma, Chafes é um *transformer* no sentido pleno beuysiano e duchampiano, um “visionário”, um “líder” e um “poeta”.

²²³⁷ Verificamos esta posição de Rui Chafes quando afirma numa entrevista dada a José Fernandes Pereira: “*amor pela elevação das ideias*” (cf. PEREIRA, José Fernandes – “Conversas com escultores... Rui Chafes com José Fernandes Pereira”, in *ArteTeoria* (11), 2008, pp. 341-328).

6. A “Escultora do Cosmos”, de espírito xamânico e ecológico:

Mother Earth de Clara Menéres

A artista contemporânea mais notável a revelar um espírito xamânico e ecológico reivindicativo é precisamente Clara Menéres²²³⁸, sobretudo pelas suas grandes obras *Mulher-Terra-Vida*, de 1977, exposta na Alternativa Zero e, posteriormente, na Bienal de São Paulo e, uma terceira versão, no Parque de Serralves²²³⁹, Porto; e *A Grande Espiral*, de 1988, exposta *in situ*, na Serra da Lua. Embora se possam considerar estas duas obras como um exemplo significativo de um espírito ecológico, no sentido xamânico e mesmo antropológico, a artista revela ao longo da sua obra a necessidade de autotransformação, demonstrada pelas suas crises pessoais e pelas transmutações sofridas tanto artística como vivencialmente, num processo alquímico multidimensional, que revelam uma experiência “quântica” do cosmos.

*A minha vida tem sido um percurso alquímico, no sentido que C. G. Jung lhe deu, um processo de individualização que se tem feito por etapas e crises. A matéria das minhas esculturas é o lugar onde se materializam as formas dessa evolução. Há um processo indissolúvel entre mim e a minha obra, como um ver-me ao espelho do que fiz para melhor me reconhecer.*²²⁴⁰



²²³⁸ Clara Menéres (1943), escultora.

²²³⁹ Na exposição “Perspectiva: Alternativa Zero”, de 1997, in FERNANDES, João (comissário) – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.

²²⁴⁰ MENÉRES, Clara – (Auto)-retrato, in *Faces de Eva, Estudos sobre a mulher*, p. 164.

²²⁴¹ Clara Menéres – “Mulher-Terra-Vida”, de 1977, exposta na *Alternativa Zero*, in SOUSA, Ernesto de – “Alternativa Zero”, in “*Colóquio Artes*” (34), Out. 1977; e Clara Menéres – “Mulher-Terra-Vida”, in “*Colóquio Artes*” (34), Out. 1977 (capa).

Ao longo da sua obra, Clara Menéres exalta a mulher como uma manifestação feminista de apelo à liberdade de expressão e da sexualidade, marcada pelo erotismo intrínseco da obra e da sensualidade da relva, como no caso de *Mulher-Terra-Vida* (cf. Imagem, nota 2241). Esta obra é uma escultura efémera, constituída por relva, terra e madeira, limitada por um retângulo de acrílico, tendo a terra como suporte de um torso de mulher em relva. Ernesto de Sousa, o crítico português mais perspicaz da altura, cita Jorge Listopad, no jornal *Expresso* de 25/3/1977:

Clara Menéres com a sua tumba-mulher. Alguém, sem cantar (é pena), aparava a relva do púbis (a natureza não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda-natureza-a-arte-idem)". Segundo Ernesto de Sousa: "Esse alguém era a própria Clara Menéres, o artista. Eu até consideraria assim o projecto: o artista que é escultor e professor de escultura projecta assassinar-a-natureza com o seu sentido-das-formas (a escola) e isso transformou-se numa bela luta quotidiana, exactamente o que agora se diz: uma "performance"."²²⁴²

A artista, por ser mulher e por ter procedido a uma interpretação própria do feminino *Mother Earth* que, na sua época, era normalmente vista de acordo com padrões masculinos, provocou um choque no mundo da arte conceptual, como a própria afirma segundo o impacto que a obra teve:

*É uma peça que intensifica as curvas da paisagem com o corpo da mulher, numa clara referência aos mitos da Terra-Mãe. É uma ideia simples que está inscrita na tradição mítica e sagrada da humanidade. Com grande surpresa minha, esta peça desencadeou estranhos preconceitos e agressividades. Descobri que de noite alguém flagelava o ventre de terra e erva com um bastão. No Brasil, a escultura levantou polémica ao nível do país porque a nudez feminina expressa em material vegetal foi entendida como particularmente impúdica. Esta obra fez-me compreender que tocar na versão feminina da mitologia das origens, nos ciclos da gestação, no mistério da transformação da morte em vida e na figuração do corpo da Grande Mãe, era também tocar em níveis muito profundos do inconsciente humano.*²²⁴³

Este tocar e sentir da Grande Mãe, a que Clara Menéres se refere no seu trabalho, constitui a desconstrução de tabus padronizados masculinos, perante a natureza e a mulher. Por isso, esta obra continua atual dentro da perspetiva contemporânea, abraçando equivalentes preocupações do movimento ecofeminista:

²²⁴² SOUSA, Ernesto de – “Uma Criação Consciente de Situações: “Alternativa Zero””, in *Colóquio Artes* (34), Out. 1977, p. 52.

²²⁴³ MENÉRES, Clara – “(Auto)-retrato”, in AAVV – *Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher*. N.º 4. Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 162.

*For ecofeminists the contexts and relationships that help construct “the self” include ecological contexts and relationships with non-human nature. For an ecofeminist one cannot give an adequate account of what it is to be human in terms that do not acknowledge humans as members of ecological communities.*²²⁴⁴

Clara Menéres constrói um novo padrão feminino artístico português, em que a sensualidade da obra é regida por uma linguagem erótica do corpo feminino, que entrelaça o humano com o não-humano, numa igualdade, rompendo com a hierarquia patriarcal, em que a natureza e a mulher estão subjugadas, e cria uma linguagem erótica do mundo cósmico. Nesta linguagem, a artista interpela a uma comunicação ímpar, embora haja outras obras artísticas dedicadas à *Great Mother*, a Grande Mãe Terra, como, por exemplo, *Earthwoman*, de James Pierce, na Quinta Pratt, no Kennebec, de 1976-77, onde não se estabelece a equivalente “comunicação cósmica” tão feminina, sensual e erótica. Menéres, tem, neste sentido, uma postura feminina semelhante à demonstrada pelas artistas internacionais da sua geração, que exaltam a simbologia de *Goddess* ou de *Mother Earth* da cultura arcaica, para celebrar o feminino na Arte Contemporânea, tal como confirma William Malpas:

*One aspect of ‘feminist’ or ‘women’s’ art was (is) embodied by the figure of the Goddess, the ancient and primaeval Great Mother of all, celebrated then – and now – as Isis, Ishtar, Demeter, Kali, and so on. The Goddess embodying aspects of ‘feminine’ – love, motherhood, purity, nobility, sacrifice, hunting, and so on.*²²⁴⁵

O feminino é celebrado na ampla visão multicultural, estabelecendo novos modos de conexão entre os seres, humanos e não-humanos, e, por sua vez, criando novos modos de comunicação, apelando ao inconsciente coletivo, tal como argumentava Carl Jung.

Portanto, a obra *Mulher-Terra-Vida* marca um novo paradigma na arte contemporânea portuguesa, porque, através da troca de energias, se dá uma rutura, o que torna o espectador um “transformador”, ainda que não de forma autoconsciente. A obra

²²⁴⁴ WARREN, Karen J.; CHENEY, Jim – “Ecological Feminism and Ecosystem Ecology”, in LIGHT, A.; ROLSTON III, H. – *Environmental Ethics*, p. 300: “Para os ecofeministas os contextos e relações que ajudam a construir o «self» incluem contextos e relações ecológicas com a natureza não-humana. Para um ecofeminista não se pode dar uma representação adequada do que é um ser humano pois não reconhece os humanos como membros de comunidades ecológicas.” [Tradução de Maria Consiglieri]

²²⁴⁵ MALPAS, William – *Land Art in the U.S.A.*, pp. 89- 90. “Um aspecto do ‘feminismo’ ou da arte ‘feminista’ foi (é) encarnar a figura da Deusa, principalmente a arcaica e ancestral Grande Mãe, comemorando então – e agora – como Isis, Ishtar, Deméter, Kali e assim por diante. A Deusa incorpora aspectos do ‘feminino’ – amor, maternidade, pureza, nobreza, sacrifício, caça, e assim por diante” [Tradução da autora da tese]

passa a ser um meio de “reação”, no sentido beckettiano: a artista cria uma obra alquímica ativa, transmuta o olhar, o sentir e o pensar do espectador, atribuindo-lhe um papel também ativo. O choque decorrente das ações agressivas e mesmo violentas em relação à obra, como a própria a artista constatou, é revelador desta dimensão transformativa multidimensional que a obra exerce sobre o espectador. A artista materializa o processo alquímico da sua autoconsciência através dos seus escritos, analisando também o “outro”, enquanto espectador, refletindo a suscetibilidade dos novos padrões femininos no pensamento e no comportamento cultural português.

Menéres dá lugar a uma nova voz, não aquela que gostaríamos de ouvir, mas a da reação, como num discurso “grotowskiano”, especialmente, por se tratar de uma artista a assumir-se como uma espécie de “guia espiritual”, cuja obra transforma o espectador, desconstruindo os seus padrões conhecidos para introduzir outros, numa vanguarda conceptual plástica, alcançada, não através da via pragmática, mas de uma linguagem de antilinguagem, isto é, *Mulher-Terra-Vida* transforma-se na própria paisagem, que é, simultaneamente, a mulher, o erotismo, lembrando uma linguagem contemporânea whitmaniana. Tal como em Whitman, o erótico está patente na sua poesia, no “entre” da relação dos seres humanos, o que deu azo a uma discussão teórica sobre que tipo de erotismo whitmaniano se tratava, especialmente, quanto à troca “elétrica” entre os seres humanos, mas também humanos e não-humanos. Na obra de Menéres, o erotismo está também presente, mas é feminino, o que se manifesta através de uma linguagem mais incomum para a altura e igualmente transformadora, aliando a ecologia e *a correcta relação entre o Homem e a Terra*²²⁴⁶, revelando, em certa medida, o que se pode considerar um espírito xamânico na arte portuguesa. *Mulher-Terra-Vida* revela também o processo orgânico e inorgânico inerente ao ciclo da vida, em que a natureza é entendida pela sua efemeridade e movimento dinâmico das forças cósmicas, sendo, pois, uma consciência cosmológica contemporânea.

A preocupação pela reflexão social sempre esteve patente no seu percurso, enquanto artista, antes desta “escultura-terra”, demonstrando querer recuperar a tradição etnológica.

Há que salientar uma obra plástica numa linguagem hiper-realista, que, embora não se circunscreva a este estudo, por não se apresentar na vertente ecológica, revela preocupações pacifistas equivalentes, tal como o fizeram os românticos norte-

²²⁴⁶ MENÉRES, Clara – “(Auto)-retrato”, in *Faces de Eva, Estudos sobre a mulher*, p. 163.

americanos, Thoreau e Whitman, dando importância às ações antiguerra. Falamos da escultura hiper-realista de Clara Menéres que se intitula de *Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe*, de 1973²²⁴⁷ – um verso retirado do poema *O menino da sua mãe*, de Fernando Pessoa –, que acabou, todavia, por ser conhecida como *O Soldado Morto*, demonstrando a sua revolta contra a Guerra de África, adequando, segundo a própria, a “forma à ideia”:

*Nesta obra, procurei retratar um jovem morto em plena juventude, com um vermelho golpe na garganta, com uma mão sobre o peito e outra descaída, um soldado desarmado, o comovente corpo de um jovem assassinado por uma guerra estúpida.*²²⁴⁸

Menéres anuncia na discussão plástica a polémica de uma guerra que foi sentida por muitos, especificamente, pela perda “silenciosa” das mães. De facto, uma visão do feminino da guerra, não se limitando ao desmembramento de um corpo, ou ao sofrimento esquizofrénico do soldado, como afirmou a própria artista, assume uma “dimensão” sentida da Pietà:

*O que mais me impressionava na Guerra de África era a morte escondida, os caixões que vinham de barco, descarregados de noite em Lisboa e recebidos apenas por familiares próximos, pelas mães que nesse momento assumiam a eterna figura da Pietà.*²²⁴⁹

A escultura questiona a História e a Humanidade, comunicando a tragédia da perda e da juventude, na contemplação da morte e do assassinio de um jovem soldado. Invoca a transformação do espectador, o choque e a reação, não nos deixando Menéres de novo adormecidos perante tal circunstância, acordando-nos para um “sonho visionário” do horror, pelo que podemos considerar que permite ao espectador ter um “sonho acordado”, como definiu Michael Tucker.

Clara Menéres anuncia uma visão transformadora da humanidade, por um lado, levando à discussão o horror da guerra, numa ação pacifista, e, por outro, através da mulher e da sua sexualidade, exaltando os tabus sobre elas existentes e apelando a uma consciência individual e coletiva do ser humano, ao ambiente e à ecologia contemporâneos.

²²⁴⁷ PEREIRA, José Fernandes – “Conversas com escultores... Clara Menéres com José Fernandes Pereira”, in *ArteTeoria* (11), 2008, p. 299.

²²⁴⁸ *Ibidem*, p. 162.

²²⁴⁹ *Idem*.



2250

Neste apelo à ecologia, a artista realizou um projeto intitulado *A Grande Espiral*, de 1988 (cf. Imagem, nota 2250), localizada numa reserva natural, *in situ*, na Serra da Lua, constituída por um muro tradicional feito por pedras sobrepostas com a forma de uma espiral, revelando a nossa herança ancestral popular. A espiral e a construção do muro memorizam o lugar, os ciclos agrários, a terra e a agricultura, e também o ancestral feminino, a Grande Mãe Terra, ou Gaia.

Nesta zona, as divisões da terra agrícola são feitas com construções de muros em pedra, delimitando as pequenas propriedades existentes há várias gerações:

*Os muros divisórios de propriedades ou, do mesmo modo, os de suporte em encostas socalcadas e aqueles que, em certas zonas, se erguem para arrumação da pedra solta que impede ou dificulta o amanho da terra, podem também servir para a construção de abrigos, que, nestes casos, são geralmente muito precários, e servem apenas de refúgio momentâneo e ocasional contra chuvadas, ventania ou sol, em áreas desabrigadas.*²²⁵¹

A artista reflete, através da construção do muro, no seu projeto plástico, a permanência da tradição agrícola ancestral popular, segundo a qual, durante gerações, a produção agrícola definia a sobrevivência de um povo, que respeitava o ciclo da vida da terra e os recursos que nela obtinha pelo respeito natural e pelas forças cósmicas.

²²⁵⁰ Clara Menéres – *A Grande Espiral*, de 1988, reserva natural, na Serra da Lua, in HENRIQUES, Pedro Castro – *Parques e Reservas Naturais de Portugal*, 3.^a ed., Lisboa: Verbo, 2000, p. 118.

²²⁵¹ GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; PEREIRA, Benjamim – *Construções Primitivas em Portugal*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994, p. 26.

Aliás, Portugal, durante séculos, manteve uma cultura rural quase feudal, o que não permitiu que os problemas da industrialização florescessem de um modo tão catastrófico como no resto da Europa. Os malefícios de uma industrialização caótica surgiram tardiamente, quando já no estrangeiro havia preocupações ecológicas a nível mundial. Revelando a impossibilidade de ação de uma artista perante as decisões políticas mundiais: *Acho bom que os artistas se manifestem, acho que as manifestações dos artistas têm algum efeito político, mas em comparação com uma reunião G8 não é nada, não é?*²²⁵²

Nesta linha de pensamento, compreendemos a discussão apresentada pelos teóricos do ecocriticismo, em que a dimensão literária não ocupa de forma alguma a questão política, como podemos verificar em Greg Garrard:

*Ecocritics may not be qualified to contribute to debates about problems in ecology, but they must nevertheless transgress disciplinary boundaries and develop their own 'ecological literacy' as far as possible.*²²⁵³

Deste modo, traz-se para a crítica da literatura uma visão moral, política e ecológica da humanidade. Torna-se pertinente transferir esta discussão da crítica literária sobre a ecologia e a humanidade para a teoria das artes plásticas, precisamente pelos artistas da *land art*, ou, mais recentemente, da *art in nature*, questionarem um paradigma ambiental equivalente e a necessidade da tomada de uma consciência cósmica.

Há que salientar que a geração de artistas e escritores dos anos 1960 exaltavam uma visão ambiental apocalíptica, como nos é exposto pelo artista Robert Smithson, ou pela escritora Rachel Carson, na sua obra *Silent Spring*, de 1962, sendo esta última considerada *the mythical eco-catastrophe*²²⁵⁴, pela sua visão ambiental industrial ter o mesmo efeito maléfico da Segunda Grande Guerra, devido aos novos pesticidas orgânicos, tais como o DDT.

Também Clara Menéres tem uma consciência semelhante, ambiental e ecológica, do mundo e da humanidade, afirmando:

²²⁵² Cf. Anexo: Entrevista a Clara Menéres por Joana Consiglieri de Vilhena, 2001 (VILHENA, Joana Consiglieri de – *Arte e a Natureza, nas práticas ambientais conceptuais*. Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte).

²²⁵³ GARRARD, Greg – *Ecocriticism*, p. 5: “Os Ecocríticos podem não ser qualificados para contribuir em debates sobre problemas em Ecologia, mas devem, no entanto, transgredir os limites disciplinares e desenvolver a sua própria ‘literacia ecológica’ tanto quanto possível.” [Tradução da autora da tese]

²²⁵⁴ *Ibidem*, p. 2.

*Para mim, é extremamente importante saber o que é que no campo das ciências se está a fazer. Qual é o pensamento científico, qual é o pensamento político (...) e isso quando digo pensamento político, quer dizer, quando há bocado, estive a falar da reunião G.8, de Génova e das movimentações.*²²⁵⁵

Todavia, a consciência ecológica revela-se, nesta obra, através do respeito pela natureza, pelo ambiente e pela humanidade, numa unificação do ser humano com a terra e o universo, pelo arquétipo simbólico feminino, a espiral, pelo que podemos considerar que se trata de um entendimento orgânico e fluido de uma visão multicultural das diversas disciplinas científicas: a astronomia, a ecologia, a agricultura, a sociologia, a antropologia e a psicologia. Tal como para os orientais, a compreensão do dinamismo das forças cósmicas é “sentida” e “experimentada”, tanto no ser humano como no cosmos.

Entre a ciência natural e a simbologia mítica ancestral, Menéres cria uma obra artística que associa o “lugar”, Serra da Lua, a um muro em forma de espiral, numa representação da própria ancestralidade cósmica lunar, o ciclo da vida e da mulher.

A multiplicidade conotativa da espiral é evocada pela sua simbologia, cuja evolução, caracterizada por uma força ou estado, se dá, assim, a partir do centro, revelando o paradoxo no oposto, a involução, o regresso ao centro. A partir desta complexidade de leituras que a artista solicita, conceptual e artisticamente, através das suas múltiplas possibilidades, por exemplo, através do significado cognitivo científico ou das reminiscências culturais ancestrais, somos transportados para numa leitura *mythopoiesis*. Pela forma geométrica e pela conceção espaço-temporal, além da simbologia presente em quase todas as culturas, com múltiplos e ambíguos significados, a espiral revela um conhecimento erudito científico e antropológico.

Esta noção espaço-temporal cosmológica já tinha sido investigada no âmbito da sua tese de doutoramento com a orientação de Serge Moscovici²²⁵⁶, intitulada *L'horloge et le Concepte de Temps en Occident*, em que apresenta a espiral nesta conceção cosmológica:

L'aspect fondamental de cette figure (si l'on considère la spirale bidimensionnelle) c'est qu'elle une courbe qui tend de l'infini vers son propre centre, ou, inversement, de celui-ci vers l'infini. (...) C'est un cercle qui s'élargit à chaque spire sans jamais se

²²⁵⁵ Cf. Anexo: Entrevista a Clara Menéres.

²²⁵⁶ Trabalhou em disciplinaridade, sendo considerado o pai da psicologia social e da ciência.

*fermer. Elle se propose un but qui va toujours plus loin, un terme qui ne s'accomplit que dans l'infini.*²²⁵⁷

Verificamos, segundo Clara Menéres²²⁵⁸, que a sua obra escultórica reporta à sua investigação sobre a noção espaço-temporal. As suas leituras transparecem na criação arquétipa visual. A lua e a espiral convergem simbolicamente e representam o próprio ciclo cósmico e a noção multidimensional cosmológica. As fases da lua, durante séculos foram uma medida universal, estabeleceram a própria medição temporal, desde a época neolítica até à arcaica indo-europeia, marcando as tradições populares e os ciclos agrários. A sua influência persiste nas sociedades tradicionais, onde o ciclo lunar rege a fertilidade da terra e da mulher. Como diria Mircea Eliade:

*O tempo controlado e medido por meio das fases da lua é, como dizíamos, um tempo “vivo”. Refere-se sempre a uma realidade biocósmica, a chuva ou as marés, as sementeiras ou o ciclo menstrual.*²²⁵⁹

A artista estabelece uma simbiose entre o “sítio” da Serra da Lua, o ecossistema, e a memória coletiva e individual, através da história ancestral rural, da cultura do povo português e dela própria, apelando à ascensão espiritual, a fim de tornar uno o ser humano e o não-humano, a Terra e o Cosmos, o finito e o infinito, o “profano” e o “sagrado”,²²⁶⁰ o ecossistema e o Cosmos, numa experiência de “unidade”. Há, portanto, a consciência da multidimensão cosmológica e ecológica, em que o ser é uma unidade ínfima da parte do todo. Remete-nos, portanto, para o mapa, enquanto linguagem semiótica do “lugar” coletivo, em que a geografia da região, a cultura e a tradição rural estão “unificadas”, revelando, deste modo, uma visão antropológica do “local”, que podemos designar de “xamânica”, ou seja, imbuída de espírito xamânico, como nas culturas indígenas, que fundem as memórias históricas e culturais do povo com a história natural. Recordamos, assim, o autor John Grim²²⁶¹, no seu artigo “Indigenous Traditions and Deep Ecology”, em que aceita a noção espiritual no ambiente: *Land is*

²²⁵⁷ MENÉRES, Clara – *L'horloge et le Concepte de Temps en Occident*, p. 224: “O aspeto fundamental desta figura (se considerarmos a espiral bidimensional) é o de uma curva que vem do infinito para o próprio centro, ou, inversamente, deste para o infinito. (...) É um círculo que alarga em cada espiral sem se fechar. Propõe-se um fim que vai sempre mais longe, um termo que só se realiza no infinito.” [Tradução de Maria Consiglieri]

²²⁵⁸ Cf. Anexo: Entrevista a Clara Menéres.

²²⁵⁹ ELIADE, Mircea – *Tratado de Histórias das Religiões*, p. 206.

²²⁶⁰ Termos definidos segundo Mircea Eliade.

²²⁶¹ GRIM, John – “Indigenous Traditions and Deep Ecology”, in BARNHILL, David Landis; GOTTLIEB, Roger S. (eds.), *Deep Ecology and World Religions, New Essays on Sacred Ground*, 2001, pp. 35-57.

*the connection both to larger mythologized cosmic forces as well as to source of personal life.*²²⁶²

Há que salientar que esta simbiose, revelada entre a obra plástica e o ecossistema envolvente, repõe o elo das forças energéticas que se encontram *in situ*. A espiritualidade permite uma nova experiência “cósmica” ao espectador, por possibilitar um estado de meditação, tal como se verificava em Thoreau²²⁶³, em *Walden*, afirmando que “*wildness*” é o local eleito para a elevação do espírito. Por outras palavras, a natureza é entendida segundo uma noção mito-cosmológica, segundo a qual a espiritualidade está intrinsecamente associada aos valores da natureza e à criação. Dando continuidade a este pensamento, salientamos a importância da noção valorizada na Ética Ambiental por Michael P. Nelson, no artigo “An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments”²²⁶⁴, ao apresentar um entendimento moral na natureza, através de *Cathedral Argument*²²⁶⁵, na medida em que o “mundo selvagem” se pode equiparar a uma Capela Sistina, por “*celebration of creation – an essentially religious activity*”²²⁶⁶.

A *Grande Espiral* de Clara Menéres celebra esta conceção da “criação cósmica” definida por Michael Nelson, revelada pela forma da escultura, conectando o arquétipo das forças cósmicas com a dinâmica da matéria e a energia do “lugar” selecionado.

Se lembrarmos as palavras da artista, apercebemo-nos de que a experiência espiritual de ascensão que esta obra permite ao espectador conceber, *in situ*, se deve à transformação da consciência individual pela qual a artista passara anos antes, em 1980, provocando a sua conversão ao Cristianismo:

*Foi uma iluminação violenta, um parto do espírito rompendo a matéria densa da consciência. Deu-se uma passagem qualitativa para outro nível de conhecimento de mim e da realidade envolvente. Experimentei na carne aquilo que a mecânica quântica já tinha descoberto e divulgado. O mundo não é apenas aquilo que conseguimos apreender com os nossos sentidos. Vivemos um universo multidimensional, constituído por forças e energias. A partir desse momento, deixei de ver as coisas na sua aparente materialidade para as entender como interações energéticas. O espaço percorrido e apreensível onde vivemos passou a ser o lugar espaço-temporal das transmutações, o sítio onde se manifesta o Espírito, o Senhor que dá a vida.*²²⁶⁷

²²⁶² Ibidem, p. 41.

²²⁶³ Cf. Parte I, Cap. 3.2.4.

²²⁶⁴ NELSON, M. – “An Amalgamation of Wilderness Preservation Arguments”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics* (cf. Parte I, Cap. 3.2.4).

²²⁶⁵ Ibidem, p. 420.

²²⁶⁶ Cf. Parte I, Cap. 3.2.4. “Celebração da criação – uma atividade essencialmente religiosa.” [Tradução da autora da tese]

²²⁶⁷ MENÉRES, Clara – “(Auto)-retrato”, in *Faces de Eva, Estudos sobre a mulher*, p. 163.

Neste sentido, a artista “unifica” a conexão entre o individual e o coletivo, na obra *A Grande Espiral*, que evidencia as interações energéticas cósmicas, num paralelismo entre o microcosmo e o macrocosmo. A “espiral” espelha a arqueologia ancestral, através das formas geométricas e diagramas da cultura celta, mas também o cosmos e o universo.

Esta experiência singular de transmutação do ser através da compreensão do “universo multidimensional” e da física quântica, tal como afirma Fritjof Capra, em que “tudo flui”²²⁶⁸, é sintetizada na sua “Criação” na Serra da Lua, o que posteriormente levou a artista a desenvolver outras linhas de pensamento artístico e conceptual relacionadas com o catolicismo²²⁶⁹.

²²⁶⁸ CAPRA, Fritjof – *O Tao da Física*, p. 190.

²²⁶⁹ O interesse pelo Catolicismo ainda se mantém, escrevendo alguns artigos dentro dessa vertente. Todavia, a sua obra, que se debruça sobre essa reflexão, segue uma linha paralela a este ensaio.

CONCLUSÃO

A existência de uma “ideia” segundo a qual a experiência do espírito xamânico e ecológico abarca as artes ocidentais parte da premissa da possibilidade de o artista ser um “visionário” e um “líder”, como também entender a cosmologia, a estrutura e organização conceituais de uma cultura e de uma sociedade e, por sua vez, compreender a mutabilidade do Universo.

O “artista xamã” e o *transformer* entendem a conceção multidimensional cosmológica e a metamorfose alquímica, refletindo através do processo da obra de arte, procurando a essência, o movimento, o fluxo, a energia e o “entre”.

A experiência do espírito xamânico e ecológico abrange diversas linguagens provenientes de múltiplas origens, num renascer da *mythopoiesis* da cultura pré-histórica ou dos pensadores e artistas pioneiros do Romantismo, particularmente pela compreensão destes quanto à conceção cosmológica, designada de “green”, ou à visão antropológica, bem como ainda pelas diversas experiências que oscilavam entre o êxtase e a meditação na natureza proporcionadas pelas caminhadas.

A experiência extática é também espelhada por um olhar vertiginoso do ser humano, uma queda antes da ascensão, que se define também por uma leitura apocalíptica. Esta leitura não é entendida apenas segundo uma abordagem poética, mas percorre outros caminhos da retórica literária e do discurso plástico, passando tanto por *Silent Spring* de Rachel Carson, como pela visão entrópica de Robert Smithson. Embora seja necessário lembrar que a experiência dionisíaca de Zarathustra de Nietzsche é um dos marcos fundamentais da *poiesis* apocalíptica e do transmutar do ser niilista em pós-niilista. Estas “visões catastróficas” da natureza anunciam o pensamento contemporâneo, que ainda ecoa nas presentes teorias.

O Holocausto e a Segunda Grande Guerra Mundial foram um marco incontornável no Ocidente, tendo provocado uma viragem no pensamento filosófico, artístico, ecológico e ambiental, que se revelou nas demais formas de arte. Samuel Beckett segue o caminho apocalíptico e pessimista de Artaud e, embora não abarque a sua dimensão antropológica, o seu anti-herói segue a experiência sofredora de Artaud, criando, deste modo, o “drama de personagem”. No seguimento da perspetiva beckettiana, apresenta-se a ação pacifista – *a lover of language* – de Joseph Beuys que

atravessa as fronteiras culturais, históricas e artísticas, enquanto “carrasco” e “vítima” da Segunda Guerra Mundial, tornando-se *persona non grata* pelo seu exaustivo “meta-discurso plástico”, em que o processo alquímico e a multidimensão cosmológica ganham contornos eruditos, cruzando experiências multiculturais da ocidental à nativa. De certo modo, torna-se um “líder” e um visionário, um humanista e um ecológico, na medida em que é um “mestre” ou um tradutor dos animais e da botânica, revelando uma consciência cósmica, com o intuito ideológico de transmutar e metamorfosear a fim de criar um “Novo Mundo”.

Esta visão do “Novo Mundo”, em que há um respeito e um “amor” por todos os “outros” seres, constitui uma visão cosmológica com um valor ético e humanista, num apelo do artista contemporâneo a uma “unificação” entre os seres humanos e a natureza, através de uma comunicação que se estabelece pelo uso da antilinguagem. Relembramos Deleuze, que chama a esta nova relação humana “*unionisme*”, ou Moores, que utiliza a expressão “*cosmic love*”, por ter determinado o fluxo e a energia como uma outra forma de comunicação, proporcionando, deste modo, ao leitor uma “poética elétrica”, segundo Walt Whitman. Esta pretensão de criar um “Novo Mundo” é um apelo ao humanismo, à não-violência da guerra e à concepção “experimental” das “coisas” da natureza.

Verificamos que esta noção de antilinguagem e de silêncio que existe nas “coisas” é estabelecida por Thoreau, Emerson, Whitman e Wordsworth, mas também se encontra nos artistas pós-modernistas, pela sua noção de “*entre*”, segundo a qual o fluxo e o movimento trespassam através do processo alquímico das obras *in situ* na natureza, selvagem ou não.

O fluxo, movimento, energia cósmica e o orgânico, que se encontram, tanto nos seres humanos, quanto na natureza, é presenciado e concebido, tanto no Ocidente, pela física moderna e pelo entendimento do universo como um estado dinâmico e instável, quanto nas culturas “tradicionais”, sendo uma expressão análoga à organização social que tem como base a “cadeira operatória conceptual”²²⁷⁰ e que é determinada pela multiplicidade conceptual de “corpo” e de “alma”, o que significa que a noção de “duplo visual” e a concepção do processo de metamorfose são a estrutura da sociedade nativa.

²²⁷⁰ Termo designado por Aristóteles Barcelos Neto (cf. Parte II, 1.1. As interpretações teóricas ocidentais sobre o xamanismo).

Por conseguinte, no pensamento contemporâneo, a matéria orgânica e fluida que se metamorfoseia teve origem nas concepções goethianas, particularmente, reinterpretadas depois das descobertas científicas pós-modernas, que é designada pela física quântica pela impossibilidade de se analisar as partículas.

Neste sentido, a figura do xamã, como líder e visionário, permitiu ao artista contemporâneo solicitar conceptualmente a criação de uma nova experiência artística que se interessa pelo processo alquímico multidimensional, ou melhor, entender a metamorfose da matéria e da energia.

Por outro lado, a concepção do “lugar” da cultura indígena cria novos parâmetros de relação com a natureza que são sugestivos para os artistas pós-modernos, como o enraizar o ser humano ao ambiente e à natureza. O amor pela natureza é um reencontro a fim de que se restabeleça um novo elo, tão presente em Jean-Jacques Rousseau, considerado o precursor antropológico pelas suas caminhadas, devaneios e interesse pela botânica. Verificamos que Jean-Jacques Rousseau foi um marco fundamental para a experiência extática, razão pela qual Leo Strauss a designou de “sentimento de existência”, que se veio a refletir nos artistas contemporâneos de variadíssimas formas, mas em particular através das caminhadas dos artistas britânicos.

Na procura da essência e da energia, deparamo-nos com um outro caminho que determinou o pensamento de Rudolf Steiner, Wassily Kandinsky e Joseph Beuys, assim como também de Andy Goldsworthy. O caminho da utilização da cor das matérias naturais e orgânicas, apresentando, assim, uma concepção dinâmica do universo e permitindo, sobretudo, uma unificação das diversas partes constitutivas do ser humano e da natureza, baseado nas descobertas de Goethe que revelaram aos investigadores contemporâneos uma noção pioneira orgânica e de metamorfose da natureza. Noção que não se centra apenas no “ideal” da planta, mas também na Teoria da Cor, em que espectro é uma concepção antinewtoniana, considerado holístico pela sua espiritualidade em relação à cor, sendo, contudo, na contemporaneidade, entendido como o efeito “sensorial” dado pelo “calor” ou pelas ondas de energia, que os artistas contemporâneos exploram, enquanto processo alquímico das substâncias e das matérias.

A procura da essência também é entendida, num outro contexto, como uma ressonância do xamanismo arcaico e das noções da filosofia oriental, como se verifica na «doutrina» de *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche, n’«O Convalescente». Tal como define Deleuze, o eterno retorno é seletivo e também é o segredo do centro da gravidade

do ser humano na transmutação para o ser pós-niilista, o que permitiu uma nova visão de “líder” nas artes.

Numa ostensiva ética transformativa e ontológica, Kandinsky dá eco à necessidade de transformação do ser humano pós-niilista. Também unifica as diversas partes e saberes numa ética transformativa através da arte, em que a cor e as formas geométricas impulsionam a multidimensão ontológica, alcançada pelas vibrações e pelos ritmos da cor, que constituem um eco musical, por revelarem a “música das esferas” de Itten, a cor de Goethe e o calor de Steiner, expressando também o *cosmic sound* da cultura indígena, através do xamanismo siberiano, dado pela compreensão conceptual mito-cosmológica, da *performance* e da música nativa, dos tambores, dos desenhos e da indumentária.

Joseph Beuys, seguindo o pensamento de Kandinsky, foi muito mais além no sentido transformativo e ético: pretendeu unir e fundir concretamente a arte com a vida, cortando radicalmente com o passado, tal como o seu contemporâneo norte-americano Robert Smithson fizera com os românticos por produzirem “meras representações”. No entanto, Joseph Beuys continuou a citar os pensadores românticos mais carismáticos, Rousseau, Novalis e Goethe, por exemplo. A natureza beuysiana é entendida como um “lugar” cultural e histórico de um povo, tal como os indígenas o concebem. Enquanto artista xamã, desenvolveu os conceitos de “transformação” e de metamorfose das matérias e substâncias, num processo multidimensional alquímico, que revitalizou num conceito antropológico social, ecológico e artístico.

Chega a nós também uma leitura *mythopoesis*, presente na visão ontológica ancestral apresentada pelas artistas norte-americanas Mary Beth Edelson e Fern Shaffer, as quais recorrem, tanto à cultura indígena norte-americana, como à cultura pré-histórica, *the Goddess*, onde o berço da civilização ocidental é um marco fundamental da cultura matriarcal, e, simultaneamente, uma linguagem reivindicativa feminina, isto é, um discurso plástico crítico que possibilita restabelecer o elo da natureza e da mulher no mundo ocidental, que também se pode configurar como uma ação política e ecológica contra os padrões cibernéticos urbanos e pelas novas leituras antropocêntricas. Estas artistas feministas recuperam a figura do xamã, com o intuito de criar novos padrões sociais, humanos e ecológicos, para restabelecer no público uma consciência cósmica e comportamental, através de um “sonho acordado”.

Neste sentido, por haver artistas modernistas e contemporâneos que revitalizaram a figura do xamã no mundo das artes, tornou-se necessária a compreensão

contemporânea do xamã e da organização e estrutura mito-cosmológicas da cultura nativa. Verificamos que a partir do antropólogo Claude Lévi-Strauss, a cultura tradicional ou indígena passou a ser entendida de acordo com a estrutura e organização linguística e conceptual mito-cosmológica. A sua complexidade é regida por regras e estruturas sócio-cosmológicas, em que a cadeia operatória conceptual é a base de toda a sociedade, nomeadamente, sendo a patologia ou a doença determinantes nesse sistema. O xamã é o intermediário ou o tradutor desse sistema operatório, pelo que o artista ocidental recupera essa conceção erudita de tradutor ou de líder, introduzindo-o no seu novo papel ético perante a sociedade ocidental. Embora a cultura nativa e ocidental não tenham o mesmo sistema e regras, a procura da essência e da necessidade de revelar um “sonho acordado”, de produzir uma consciência cósmica coletiva, é comum, aproximando-se o artista ocidental do xamã, como líder e visionário, e, em alguns casos, como tradutor cósmico.

Por outro lado, temos duas vertentes principais de intelectuais e de académicos ocidentais, os defensores da ecologia profunda e os pragmáticos, que se interessam pelo ambiente e pela natureza, com o objetivo de restabelecer um novo elo humanista e ecológico. Todavia, possuem interpretações diferentes quanto ao facto de o ambiente ter espiritualidade ou não. John Grim, a título de exemplo, respeita a espiritualidade da natureza nativa e o amor entre todos os seres, numa leitura transversal a todas as culturas.

Neste sentido, pela compreensão e pelo entendimento profundos da cultura indígena, encontramos uma nova visão da cultura mexicana de Artaud, na tentativa de “unificar” o conhecimento, numa ação dramaturgic revolucionária e crítica à cultura ocidental, procurando restabelecer uma nova conceção do ser. No entanto, esta conceção utópica e idealista moderna foi levada até às últimas consequências, estabelecendo a fusão de “arte-vida”, como também a desconstrução do teatro clássico, dando lugar a um novo teatro. Embora a sua conceção “arte-vida” oscilasse entre o caráter ontológico e o não-ontológico, a ação da transformação ética do ser humano segue uma outra via: a de guia espiritual, a de “*holy*”, segundo Grotowski, ou a de “líder espiritual”.

Se atentarmos na conceção de “líder espiritual”, compreendemos que o princípio gerador provém da ação da caminhada, como experiência extática ou ética transformativa, tendo sido Rousseau o pioneiro desta ação no Ocidente, dando continuidade a Thoreau, Emerson, Whitman e Wordsworth, bem como a Bashô, um dos

poetas japoneses pioneiros da poesia *haiku*, uma reivindicação da arte poética enquanto experiência. Na senda destes poetas, outros, como Hamish Fulton, Nils-Udo, Herman de Vries, Chris Drury, Robert Smithson, Richard Long e Andy Goldsworthy, deram continuidade a esta expressão de “líderes” caminhantes na Arte Contemporânea, viajando pelo mundo.

Hamish Fulton desempenha um papel fundamental na “ação interventiva” como líder espiritual, de um modo completamente diferente do de Joseph Beuys, sobretudo, por a sua experiência se revelar uma dissolvência do ser individual na natureza e uma consciência coletiva de grupo. Os Românticos Whitman e Wordsworth determinaram esta dinâmica na *poiesis* através da descentralização do ego, aniquilando-o, destruindo o centro da consciência por meio da meditação na própria natureza. Esta experiência, que Moores definiu como *cosmic self*, é, de certo modo, equivalente à de Hamish Fulton, embora partisse da experiência do *Haiku Zen*.

Este paradigma da procura da essência e da “unificação” do ser humano com a natureza é revelado pela necessidade do autoconhecimento, como acreditava Bashô. A “unificação” é também entendida noutros contextos, particularmente, como o enraizamento da cultura de um povo com a sua terra, pensamento de Aldo Leopold, a que os artistas Smithson, Long e Goldsworthy deram seguimento, definido por uma ética ambiental, alcançável pela compreensão das relações do ecossistema e da cultura. Estes autores compreenderam o amor pela terra construindo uma fusão, ou mesmo, uma unificação entre a geografia, a geologia e a biologia natural e a história, a cultura e sociedade.

Percorrer a terra através da caminhada ou da viagem é conhecer a humanidade e o universo. A caminhada e a viagem são a liberdade e a aquisição do conhecimento das “coisas” naturais e do ser humano, e, enquanto artistas, participam na troca e no movimento do fluxo, no ciclo energético natural, sendo a vida e a morte partes intrínsecas dessa experiência com o cosmos e o universo, na tentativa de compreender e conhecer a multidimensão cosmológica e o processo fluido alquímico da matéria e da energia.

Segundo Penone, através da metamorfose da matéria orgânica da árvore e do corpo humano, o “corpo-árvore” e o “corpo-natureza” passam, respetivamente, a ser um “sopro do corpo” e um “sopro da natureza”. Esta noção é, de certo modo, também desenvolvida por Herman de Vries, dado que a sua identidade se funde com a natureza, passando a existir um novo “corpo” – “planta-corpo” ou “corpo-planta” –, pois que a

planta e o corpo humano são processos de metamorfose e de alquimia: o artista come, bebe, fuma, respira, recolhe, arquiva e coleciona a planta.

Assim, todos os autores que acabámos de descrever são *transformers*, de acordo com a leitura apresentada na obra duchampiana e beuysiana, pois apelam a uma nova leitura multidimensional e alquímica cosmológica, para os quais também a obra de arte é uma desconstrução dos padrões convencionais da natureza de origem Renascentista e estática de Newton, dando lugar ao reconhecimento da física moderna, ao procederem a uma transformação e a uma metamorfose da natureza e do ser humano, enquanto artistas xamãs e inseridos numa leitura mais transversal, de *transformer*.

No carácter transversal da humanidade e na procura de uma linguagem multicultural erudita, o artista passa a ter um discurso antropológico, por causa do conhecimento intelectual sobre as culturas “tradicionais” que possui: não só aquele artista que se apropria conceptualmente da figura do xamã, tal como Nikolaus Lang, que realiza a *História de Peter* como crítica social e cultural, mas também todos aqueles que assumem uma multidimensão cosmológica e ontológica do xamã, por reconhecerem a importância empírica da cultura indígena, na qual a natureza exerce uma grande força sobre o ser humano, tal como observamos em Kandinsky e em Beuys, e, segundo uma leitura de *mythopoiesis*, nas feministas Edelson e Shaffer.

Os “escultores do cosmos” são líderes, visionários, caminhantes, porque restabelecem o elo por meio da unificação e da transformação, *in situ*, das linguagens plásticas recorrendo a métodos das culturas “tradicionais”, usando e recolhendo materiais naturais da região, celebrando o ambiente, os ciclos naturais, as matérias orgânicas e as forças energéticas.

Em Portugal, os artistas contemporâneos analisados ao longo deste estudo revelam o conhecimento multidimensional e cosmológico alquímico das matérias orgânicas e das substâncias. É notória a presença de uma erudição no processo conceptual que remonta às concepções duchampianas e beuysianas. A leitura de uma experiência xamânica e ecológica está presente no facto de as suas noções cósmicas estarem enraizadas no Romantismo, no Oriente, ou na *mythopoiesis* da Pré-História, restabelecendo um novo elo multidimensional a partir da cultura da *Great Mother*, o berço da civilização. Não se interessam particularmente pela dimensão ontológica do xamã, a qual encontramos apenas na obra de Francisco Tropa. Apresentam uma concepção do “lugar” cósmico, que também é resultado de um pensamento poético e intelectual da cultura portuguesa.

O artista português é principalmente um *transformer*, por ter uma experiência transversal da humanidade e da natureza, partindo de uma consciência coletiva cósmica e do conhecimento intelectual da cultura ocidental e da física moderna.

Alberto Carneiro é, essencialmente cósmico, enquanto *transformer*, não só por fundir a tradição oriental com a fenomenologia, mas também por dar eco às leituras dos românticos, tanto a do “Novo Mundo”, quanto a da visão apocalíptica. A sua “crise de mãos” ou “recusa”, como afirma o próprio, constitui uma metamorfose, na medida em que se trata de uma fase de transformação, tanto psicológica como artística, para o artista. De certo modo, procura na psicologia profunda e na cultura oriental, no taoísmo e na mandala, uma componente de transformação individual, o autoconhecimento. Lembra-nos a vertigem do abismo nietzschiano²²⁷¹, para o qual, antes da elevação do espírito, tem lugar a queda vertiginosa: *tudo o que é pesado se torna leve, todo o corpo um dançarino, todo o espírito um pássaro*²²⁷². É através da compreensão do eterno retorno seletivo que se dá a “convalescença”. Carneiro segue uma linha equivalente à dos estrangeiros da sua geração, procurando a “unificação” e a fusão “arte-vida”, muito reivindicada na sua primeira fase. Esta procura da “unidade de todas as coisas” – a essência – é desenvolvida numa relação de amor pela natureza, no sentido em que o movimento do fluxo entre o exterior e o interior, o ser humano e a natureza, estes e a obra, é a compreensão cósmica. Qual Lao Tse, também a visão cósmica de Carneiro é considerada rural, pela conexão entre o espírito do ser humano e a natureza está em constante fusão e união, entre o naturalismo e o “sagrado”, tanto no cosmos, como na psicologia humana e social. Nesse sentido, Alberto Carneiro é também um caminhante e um viajante na natureza, construindo “marcos” de meditação sobre mandala em vários lugares naturais, tornando-se, por sua vez, um “líder” visionário, desvelando o inconsciente coletivo.

Embora revelem visões e experiências diferentes nas suas abordagens artísticas, Graça Pereira Coutinho e Cristina Ataíde são também artistas *cosmic transformers*. Graça Pereira Coutinho desenvolve ao longo da sua obra uma antilinguagem como essência do mundo, em que o vazio e o silêncio não são nem o vazio, nem o silêncio, mas sim uma linguagem invisível, por esconder debaixo das camadas de papel rastos e memórias da natureza e da humanidade, outras dimensões escondidas que tanto podem ser cósmicas

²²⁷¹ Cf. Parte I, Cap. 3.2.6, sobre Nietzsche.

²²⁷² HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. p. 121.

como sentimentos e memórias humanas. A humanidade e natureza são traçadas lado a lado como matérias a pesquisar, a catalogar e a arquivar, o que faz dela uma “artista-cientista”, inicialmente considerada uma pesquisadora. Pereira Coutinho tem uma visão humanista e ecológica do mundo, abarcando a transversalidade das culturas, desenvolvendo uma subtil crítica aos costumes e normas pré-estabelecidos. Tal como os Românticos Whitman e Thoreau, reivindica a ação ética contra a guerra, numa ação pacifista e tolerante perante o outro, tendo mesmo uma postura “transformadora” kandinskyana, isto é, uma necessidade ética: enquanto artista pretende tornar visível o invisível, o que, de certo modo, espelha uma continuidade do pensamento de Paul Klee. A sua antilinguagem é a procura da essência, que existe tanto na natureza como na humanidade. Tal como os Românticos anglo-americanos Whitman e Wordsworth, a artista portuguesa cria nas Artes Plásticas uma dinâmica antiguerra através da ação da natureza, de que se serve para uma ética de transformação social e cósmica.

Cristina Ataíde é uma artista conceptual que transmuta o corpo, enquanto paisagem. O microcosmo interno do corpo feminino é transposto para o exterior da paisagem, o macrocosmos, como se o “lugar” da natureza fosse o “lugar” da alma e das “entranhas” do ser humano. Utiliza o pigmento encarnado como um símbolo universal e multicultural, passando do ritual do ser humano para o ritual na natureza. A fusão, estabelecida entre os dois, corpo e paisagem, é constante, criando uma “unificação” pela circulação, pela energia e pela respiração. Ataíde busca essa relação especial que se encontra na natureza e no ser humano, o que a leva a desenvolver a sua identificação recorrendo a diversas listas: do *pó*, da *viagem*, dos *lugares* – montanhas –, e também das *palavras do mundo*, por exemplo.

Ataíde olha para si com o intuito de se autotransformar e de se modificar eticamente enquanto ser que é. De igual modo, interessa-se pelo “outro”, pela ação da partilha e da própria realização da obra: sem a participação do espectador a obra não estaria completa.

Podemos afirmar que Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho abraçam uma descentralização do ego, quando se fundem com o universo e com o “outro” ser humano, o que, de certo modo, configura uma continuidade dos Românticos anglo-americanos do “Novo Mundo”. Embora diferentes de Alberto Carneiro, procuraram a “união” com o cosmos e com a natureza.

Estes três artistas são considerados *cosmic transformers*, por ecoarem a experiência do espírito xamânico, na medida em que reestabelecem novos parâmetros de consciência cósmica.

Há uma outra linguagem plástica, que não segue as mesmas características destes últimos artistas. Trata-se de artistas *transformers*, segundo uma perspectiva conceptual. Francisco Tropa apropria-se do xamã, não pelo caráter ontológico e antropológico, mas enquanto alegoria num discurso tautológico artístico, uma das múltiplas “peças” da máquina duchampiana, desdobrando-se em conceitos e em imagens que representam o mundo da História de Arte. A partir da obra *Assembleia de Euclides*, Tropa questiona a Arte e o próprio artista, como é visto, se é ou não um médium, se existe dualidade entre o racional e o empírico, a vida e a morte, o feminino e o masculino. Tropa desconstrói tudo para dar lugar a uma nova leitura, em que o espectador passa a ser um crítico, que pensa e observa as múltiplas possibilidades que lhe são oferecidas, mas nada é dado de um modo imediato, tal como acontece na sua outra obra *Sítio*. Podemos considerá-lo um *transformer* no sentido duchampiano, tal como foi definido por Lyotard, na medida em que dá continuidade ao pensamento multidimensional espacial, numa construção anti-Newton e numa antiperspetiva renascentista, por esboçar a “viragem copernicana”²²⁷³ das “linhas de projeção geométrica”, que determina o próprio *transformateur* de Lyotard: Tropa dá continuidade à experiência “mecânica” duchampiana criada no campo visual do espaço artístico.

Rui Chafes vê a escultura como *poiesis*, o que se aproxima da linguagem de Alberto Carneiro. As suas esculturas são a fusão entre o olhar vertiginoso do ser humano e a transcendentalidade ou a imaterialidade cósmica, razão pela qual podemos considerar a obra de arte de Chafes uma experiência entre a vertigem e a sublimação, em que as suas heranças culturais e conceptuais abraçam uma visão niilista do mundo, que precisa de ser salvo, dando continuidade ao pensamento apocalíptico de Nietzsche, mas também aos Românticos germânicos. Chafes espelha nas suas esculturas o pensamento beuysiano, pela representação de uma esfera cósmica de metamorfoses, bem como o paradoxo nietzschiano, entre “o pesado mais pesado” e o “leve dançarino”. Nesse sentido, é *transformer* dos processos alquímicos da matéria e das substâncias, das energias cósmicas

²²⁷³ Este termo é utilizado por Bertrand Russel numa interpretação que faz de Kant (cf. MARQUES, António – “Notas do Prefácio”, in KANT – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lousã: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998, p. 36), também encontrado na tradução de Nicola Abbagnano, na análise de Kant, como “revolução copernicana” (cf. ABBAGNANO, Nicola – *História da Filosofia*. vol. VIII, Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 93).

e orgânicas, em que as formas são híbridas e unificam o não-humano com o humano, tal como as metamorfoses das flores ou das plantas de Novalis e de Goethe. Embora encete um caminho muito diferente do de Beuys, dá eco ao seu legado apocalíptico e à consciência cósmica própria de um *transformer* com espírito xamânico.

Por último, importa reportar o único caso existente de espírito xamânico expresso numa linguagem feminina e reivindicativa, seguindo a noção de *Great Mother* e exaltando a experiência matriarcal da natureza por meio da “unificação” entre o cosmos e o ser humano, celebrando, deste modo, o erotismo sexual feminino. Trata-se da “escultora do cosmos” Clara Menéres, por apresentar duas obras carismáticas dentro desta perspetiva. Ainda que o seu percurso seja questionado por alguns críticos pelas suas múltiplas linguagens artísticas, ela é sempre contundente: as duas obras *Mulher-Terra-Vida* e *A Grande Espiral* são um marco crucial na visão feminina matriarcal, por apelarem ao público a uma “transformação” de pensamento e de comportamento social, questionando as ideias pré-estabelecidas masculinas, androcêntrica (*androcentric*), especialmente, regidas por uma visão antropocêntrica, tal como argumentam as ecofeministas. Clara Menéres tem uma consciência ecológica, humanista e feminista, desconstrói os padrões antropocêntricos para dar lugar a novos parâmetros regidos por um conhecimento do universo e da física quântica; por outro lado, cria nas suas obras uma multidimensão cósmica, mas também desperta um “sonho acordado” do inconsciente coletivo.

Em suma, os artistas xamãs e os *transformers* são essencialmente líderes, visionários e, em alguns casos, caminhantes e viajantes, porque intentam uma mudança da consciência da sociedade ocidental, através do questionamento da aparência e das regras pré-estabelecidas, abrindo, assim, a possibilidade de uma nova leitura e criação artística, que tanto pode ser conceptual como poética, mas sempre numa procura da essência. Reivindicam o questionamento através da experiência cósmica, pelo respeito, pelo amor e pelo sentir das “coisas” da natureza, da qual o ser humano faz parte sendo uma extensão dela, tal com todos os outros seres. Todavia, os artistas xamãs expõem uma experiência próxima das culturas nativas e assumem a figura do xamã, bem como a estrutura e a organização mito-cosmológica, como parte intrínseca da sua obra artística. Os *transformers* não têm todos essa proximidade. Fora de Portugal, apresentam uma experiência cósmica, de igual modo xamânica, pelo enraizamento multidimensional do “lugar”, pelas técnicas e métodos análogos ao das culturas nativas, mas também por encararem o papel de líderes, visionários, caminhantes e tradutores do cosmos e da

humanidade, demonstrando uma consciência cósmica coletiva, tanto num “sonho acordado”, numa leitura *mythopoesis*, como numa estrutura conceptual nativa. Os *transformers* portugueses expõem uma linha transversal da humanidade e do cosmos, a fim de reivindicar uma consciência coletiva, segundo uma perspectiva junguiana, despertando o inconsciente coletivo através de processos alquímicos das obras plásticas.

Atualmente, vivemos e vemos um mundo em constante transformação e metamorfose. Cada vez mais o ser humano apela à ação segundo uma consciência coletiva, o que se repercute na sociedade e na natureza. O caminho apocalíptico torna-se algo alarmante, o que nos leva eticamente a refletir nas possibilidades teóricas antropológicas e ecocríticas nas artes, de modo a discutir estética e artisticamente um novo conhecimento e novos parâmetros de comunicação para além de fronteiras multiculturais, na medida em que os artistas criam através da descoberta da ação científica e filosófica.

Anuncia-se, assim, a fusão das diversas tendências nas artes, permitindo novas leituras por parte dos artistas plásticos e escritores nas suas múltiplas ramificações entre o ser humano e a natureza. Nestas movimentações, abrem-se outros percursos de criação, que darão lugar a novas críticas artísticas e estéticas.

BIBLIOGRAFIA

AAVV – *Alquimias, Dos Pensamentos das Artes*. Coimbra: Encontros de Arte, Associação Nacional das Farmácias, 2000.

AAVV – *Arte & Natureza*. Ciências da Arte, Atas das Conferências, 4. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2009. ISBN 978-989-8300-02-4.

AAVV – *Comunicações ao Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*. Funchal: Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, Governo Regional da Madeira/Secretaria Regional da Educação, 1998.

AAVV – *Faces de Eva*. n.º 4. Lisboa: Edições Colibri, 2001. (Estudos sobre a Mulher).

AAVV – *Hamish Fulton*. Milano: Fondazione Antonio Ratti, Charta, 1999. ISBN 88-8158-232-5.

AAVV – *História Mundial da Arte. Dos Etruscos ao Fim da Idade Média*. vol. 2. Amadora: Livraria Martins Fontes, Livraria Bertrand, 1965.

AAVV – *Turner in the Clore Gallery*. London: Tate Gallery, 1992.

AAVV – *XXe Siècle, Les Grands Auteurs Français, 1900-1973*. France: Bordas, 1973. (Collection Littéraire Lagard & Michard)

ABBAGNANO, Nicola – *História da Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Alberto Carneiro*. Lisboa: César Galeria, 1998.

Alberto Carneiro, Lições de Coisas. Porto: Campos das Letras, Casino da Póvoa, 2007. ISBN 978-989-625-245-8.

– “Answers and Inquiries”, in *Lapiz* (70), Summer, 1990, pp. 41-47.

– *Há um minuto do mundo que passa*. Porto: Fundação de Serralves, 1991.

– “Mesóstico para Alberto Carneiro”, in *Artes e Leilões* (4), Abril-Maio, 1990, pp. 99-102.

– “O centro fora do centro”, in *Artes & Leilões* (3), Fev./Março, 1990.

– *Rui Chafes*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

– *Transição, Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos, a nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. (Coleção Arte e Produção) ISBN 972-37-0704-7.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de; CARNEIRO, Alberto – *Alberto Carneiro: Evocações d'Água*. Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1983.

ALVES, Isabel, JUSTO, José Miranda (organização e apresentação) – *Ernesto de Sousa. Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

ARCHER, Michael – *Art Since 1960*. New Edition. London: Thames & Hudson. 2002. (World of Art). ISBN 0-500-20351-2.

ARGAN, Giulio Carlo – *Arte Moderna, do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1992. ISBN 85-7164-251-6.

ARTAUD, Antonin - *Eu, Antonin Artaud*. Tradução e Notas de Aníbal Fernandes Lisboa: Hiena Editora, 1988.

_O teatro e o seu duplo. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão Lisboa: Fenda, 1996. ISBN: 972-9184-33-X.

_Os Tarahumaras. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_Messages Révolutionnaires. France: Gallimard, 2007. (Collection Folio/Essais).

_Van Gogh: O Suicídio da sociedade. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0942-2.

AZEVEDO, Fernando – *Portugal: Bienal de Veneza 1976*. Lisboa: Secretaria do Estado de Cultura, 1976.

BACHELARD, Gaston - *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_A Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_A Psicanálise do Fogo. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

_A Terra e os Devaneios da Vontade, Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_A Terra e os Devaneios do Repouso, Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_O Ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANN, Stephen – “The Map as Index of Real: Land Art and the Authentication of Travel”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press. 1998 (Themes and Movements), pp. 243-245

BARCELOS NETO, Aristóteles – *A Arte dos Sonhos, Uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional Etnologia, Assírio & Alvim, 2002.

_ *Com os Índios Wauja, objectos e personagens de uma colecção amazónia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004.

BARNHILL, David Landis; GOTTLIEB, Roger S. – *Deep Ecology and World Religions. New Essays on Sacred Ground*. New York, Albany: State University of New York Press, 2001.

BARTHES, Roland - *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Colecção Signos)

_ *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1997. ISBN: 972-44-0328-9.

BASHÔ, Matsuo – *O caminho estreito para o longínquo norte. Oku no Hosomichi*. Lisboa: Fenda, 1995. ISBN 972-9184-22-4.

BASTIAN, Heiner (curator) – *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. London: Royal Academy of Arts, 1999.

BATAILLE, Georges – *O Erotismo*. 3.^a ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BATE, Jonathan - *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1991.

_ *The Song of the Earth*. London: Picador, 2000.

BAUDELAIRE, Charles – *Les Fleurs du Mal*. Paris: Livre de Poche, 2008. (Les Classiques de Poche).

_ *Paraísos Artificiais*. 10. Lisboa: Editorial Estampa, 1972. (Livro B).

BAYER, Raymond – *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. (Teoria da Arte).

BAZIN, Germain – *História da História da Arte*. S. Paulo: Martins Fontes, 1986.

BEARDSLEY, John – *Earthworks and Beyond, Contemporary Art in Landscape*. 3rd. Edition. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1998.

BEAUVOIR, Simone de – *The Second Sex*. Her world-famous study of Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books, 1972.

BECKETT, Samuel – *À espera de Godot*. Tradução de José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Cotovia, 2000. ISBN: 972-795-008-6.

Cadernos de Poesia, Poemas Escolhidos. Selecção de Magnus Hedlund; Tradução de Jorge Rosa e Armando da Silva Carvalho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

Dias Felizes. Tradução e Prefácio de Jaime Salazar Sampaio. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Colecção Ficções) ISBN: 972-33-0833-9.

Novelas e Textos para o Nada. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN: 972-37-1093-5.

Últimos trabalhos de Samuel Beckett. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim, O Independente, 1990. ISBN: 972-9437-03-3.

Têtes-mortes. Paris: Ed de Minuit, 1967.

BENJAMIN, W. – “The work of art in the age of Mechanical Reproduction” (1936), in HARRISON, Charles; WOOD, Paul, GRAIGER, Jason (eds.) – *Art in Theory, 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998. ISBN 0-631-20065-7, pp. 512-520.

BERNARDI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 1988. (Perspectivas do Homem).

BEUDERT, Monique (ed.) – *German and American Art from Beuys and Warhol*. Stuttgart, London: The Froehlich Foundation, Tate Gallery Publishing, 1996.

BEUYS, Joseph – *Cada Homem um Artista*. Introdução e Tradução de Júlio do Carmo Gomes. Porto: 7 Nós, 2010.

BEYER, Jenny – *The Transcendentalism Ralph Waldo Emerson and his critic Edgar Allan Poe*. German: Grin Verlag, 2010.

BLACKER, Carmen – “Two kinds of Japanese Shamans: the Medium and the Ascetic”, 1956, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, op. cit. pp. 207-211.

BLAKE, William – *A união do céu e do inferno*. Tradução, Introdução e Notas de João Ferreira Duarte. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

Canções de Inocência e de Experiência. Mostrando os dois estados Contrários da Alma Humana. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-1457-9

Primeiro Livro de Urizen. Versão e Prefácio (William Blake e a Questão das Origens) de João Almeida Flor. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

BLOOM, Harold (Introduction by) – *Ralph Waldo Emerson*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.

BOCKEMUEHL, Michael – *J. M. W. Turner 1775-1851, O mundo da luz e da cor*. Colónia: Benedikt Taschen, 1993.

BONANNO, Alfio – “Chris Drury, Covered Cairns”, in *Art and the Natural Environment, Art and Design Magazine* (36), 1994, p. 39.

– “Karen McCoy: Structures for discourse on light and shade”, in *Art and the Natural Environment, Art and Design Magazine* (36), 1994, pp. 45-47.

BONTE, P., IZARD, M. – *Dictionnaire de l’ethnologie et de l’anthropologie*. Paris: PUF, 1993.

BORER, Alain – *The Essential Joseph Beuys*. London: Thames and Hudson, 1996. ISBN 0-500-09267-2.

BOTELHO, Margarida – *75 Artistas em Portugal*. Maia: Castoliva, 1989.

BOUTOT, Alain – *Introdução à Filosofia de Heidegger*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1991. (Biblioteca Universitária)

BOZAL, Valério (ed.) – *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*. 3.^a ed. Madrid: A. Machado Livres, S.A., 2004.

BROWN, Michael F. – “Dark Side of the Shaman” In HUXLEY, Francis (org.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001. pp. 251-256.

BURKE, Edmund – *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Introduction and notes by James T. Boulton. London, New York: Routledge Classics, 2008. ISBN 10: 0-415-45326-7.

BURKERT, Walter – *Mito e Mitologia*. Lisboa: Edições 70, 1991. (Perspectivas do Homem) ISBN: 972-44-0747-0.

BURNHAM, Jack – “Contemporary Ritual: a Search for Meaning in Post-Historical Terms”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press. 1998. (Themes and Movements) pp. 256-257.

CABANNE, Pierre - *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

– *Van Gogh*. Lisboa: Editorial Verbo, 1985. (Grandes Artistas)

CALHAU, Fernando; CARLOS, Isabel – *À flor da pele: arte portuguesa contemporânea*. Lisboa: Comissão Instaladora do Instituto de Arte Contemporânea, 1997.

CALLICOTT, J. Baird – “The Case against Moral Pluralism”, pp. 203-219, in LIGHT, Andrew ; ROLSTON III, Holmes (eds.) – *Environmental Ethics, An Anthology*.

Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003. (Blackwell Philosophy Anthologies).

CAMPBELL, Joseph – *The Masks of God*, vol. 4. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. (Creative Mythology)

CAMUS, Albert – *O Estrangeiro*. Lisboa: Coleção Miniatura, Edição Livros do Brasil [s.d.].

_O Homem Revoltado. Introdução e Notas de Jean Sarcocchi; Tradução de Virgília Motta. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2003. (Coleção Miniatura). ISBN: 972-38-2633-X.

_O Mito de Sísifo. Lisboa: Livros do Brasil [s.d.].

CAPRA, Fritjof – *O Tao da Física*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

CARLOS, Isabel – *Alberto Carneiro: A escultura é Um Pensamento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007 ISBN 978-972-21-1844-6.

_“Encurtar a distância entre artista e comunidade”, in *Memória. Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho*. Almada: Casa do Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000 .

_(Comissária) *Memória. Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho*. Almada: Casa do Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000 .

CARNEIRO, Alberto – *O Caderno Preto*. Porto: Edição de Autor, 1971.

CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena de – *Alberto Carneiro*. Exposição Antológica. Lisboa, Porto: Centro de Arte Moderna FCG, Fundação Serralves, 1991.

CARNEIRO, Alberto; ROSENDO, Catarina (recolha, organização e bibliografia) – *Das Notas para um diário e outros textos*. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1280-3.

CARNEIRO, Alberto; SOUSA, Ernesto de – *Esculturas de Alberto Carneiro: Árvores, Flores e Frutos*. Lisboa: Galeria Emi Valentim de Carvalho, 1985.

CARROL, Noel (ed.) – *Theories of Art Today*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000.

CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura – *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

CASANOVA, Marco António – *O Instante Extraordinário: Vida, História e Valor na Obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

CASTANEDA, Carlos - *Journey to Ixtlan, Lessons of Don Juan*. London: Harmondsworth, Middlesex, 1981.

The Eagles's Gift. Middlesex, England: Penguin Books Ltd, 1982.

CASTELEIRO, João Malaca (orientação científica) – *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010. ISBN 978-972-0-31943-2

CASTRO, Eduardo Viveiros de – “Os Pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, in *MANA*, 2 (2), 1996.

CELANT, Germano – “From Art Povera, Attitudes to from”, in *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* USA: Blackwell Oxford & Cambridge, 1994. pp. 886-889.

– “La pelle corticia”, in GIANELLI, Ida (cura.) – *Valenza «organiche» e quelle vegetali*. Toino, Londra, Venezia, New York: Campagna di San Paolo, 2007, pp. 105-138.

CÉLINE, Louis-Ferdinand – *Viagem ao Fim da Noite*. 3.^a edição. Lisboa: Frenesi, 1997.

CHAFES, Rui – *Comer o Coração = eating your heart out; Rui Chafes, Vera Mantero*. 26.^a Bienal de São Paulo. Comissariada por Alexandre Melo. Lisboa: Instituto das Artes, 2004.

Durante o Fim. Lisboa: Assírio & Alvim, Sintra Museu de Arte moderna – Coleção Berardo, 2000. ISBN 972-37-0610-5.

Silêncio de... Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. ISBN 972-37-0975-9.

Rui Chafes: Projeto NOTURNO = Breathing. Texto de Márcio Doctors. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin, 2008.

Würzburg Bolton Landing. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

CHÂTELET, François – *A Filosofia do Século XX*, vol. 4. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981.

CHAUMIEIL – “Magic Darts as Viruses”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001. pp. 272-276

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain – *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema. ISBN: 972-695-215-8.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999. (Themes and Movements) ISBN: 0-7148-3413-0.

CLOTTES, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David - *Les Chamanes de la Préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, 1996. ISBN 2-02-028902-4.

Los Chamanes de la prehistoria. Barcelona: Ariel Prehistoria, 2007.

COOTE, J., SHELTON, A. – *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

COMTE-SPONVILLE, André – *L'Esprit de l'athéisme, Introduction à une spiritualité sans Dieu*. Paris: Éditions Albin Michel, Le Livre de Poche, 2009.

Le Miel et l'absinte: poésie et philosophie chez Lucrèce. Paris: Herman Éditeurs, Le Livre de Poche, 2008.

CORREDOR-MATHEOS, José – “Arte y Mercado in la sociedad contemporánea”, in *El Arte en la Sociedad Contemporánea*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974. pp. 69-94.

COTTERELL, Arthur; STORM, Rachel – *The Ultimate Encyclopedia of Mythology*. London: Hermes Houses, 2007.

COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0.

CUSA, Nicolau de – *A Visão de Deus*. 3.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. (Serviço de Educação e Bolsas) ISBN 978-972-31-0401-1.

DANBY – “William Wordsworth: Poetry, Chemistry, Nature”, in COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0, pp. 44-49.

DARWIN, Charles – *Origens das Espécies*. Porto: Artes Gráficas, Livraria Chardon, s.d.

DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012.

DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*. Prefácio de José Gil. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

Francis Bacon: the logic of sensation. London, New York: Continuum, 2003. ISBN 0-8264-6647-8.

Nietzsche. Lisboa: Edições 70, 2009. (Biblioteca Básica de Filosofia). ISBN 978-972-44-1422-5.

Critique et Clinique. Paris: Les Édition de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, [s.d.]. ISBN: 972-37-0181-2.

DESHIMARU, Taisen – *Verdadeiro Zen*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. ISBN: 972-37-0890-6.

DEVALL, Bill – “The Ecological Self”, in DRENGSON, Alan; INOUE, Yuichi (ed.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1995, pp. 101-123.

DIAS, J. A. B. Fernandes – “Arte Primitiva – Arte Moderna. Encontros e Desencontros”, in *Antropologia Portuguesa*, vol. 7, 1989.

DOCTORS, Marcio – “Conversas entre Marcio Doctors e Rui Chafes”, in CHAFES, Rui – *Projeto Respiração NOTURNO = Breathing*. Texto de Márcio Doctors. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin, 2008.

DOMINO, Christophe – *L’Art contemporain*. Paris: Centre Georges Pompidou, Éditions Scala, 1994. (Tableaux Choisis)

DRENGSON, Alan; INOUE, Yuichi (ed.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1995.

DÜCHTING, Hajo – *Kandinsky, 1866-1944. A Revolução da Pintura*. Alemanha, Colónia: Taschen, Público, 2004. ISBN 3-8228-3514-5.

Paul Klee, Painting Music. Munich, London, New York: Prestel, Pegasus Library, 2002.

DURINI, Lucrecia De Domizio - *Joseph Beuys, Difesa della Natura*. Milano: Edizioni Charta, 1996. ISBN 88-8158-089-6.

Joseph Beuys: Image of Humanity. Milano: Silvana Editoriale, 2001.

Joseph Beuys: Scultore di anime, olivestone. Milano: Silvana Editoriale, 2001.

DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. – *Dicionário de Filosofia*. Porto: Porto Editora, 2000. ISBN972-0-05270-8.

DURREL, Lawrence – *Spirit of Place*. London: Faber, 1971.

DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. (An October Book).

ECO, Umberto - *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2004. ISBN: 972-29-0716-6.

Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ELDER, J. – “Culture as Decay”, in COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0, pp. 227-233.

ELIADE, Mircea – *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Perspectivas do Homem).

_ *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1985. (Perspectivas do Homem).

_ *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989. (Perspectivas do Homem).

_ *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_ *Patañjali e o yoga*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_ *Tratado de História das Religiões*. Porto: Edições Asa, 1992. ISBN 972-41-1104-0.

_ *Yoga, Immortality and Freedom*. U.E.A.: Princeton University Press, Bollingen Foundation Published, 1990. ISBN 0-691-01764-6.

ELIADE, Mircea; COULINO, Ioan – *Dicionário das Religiões*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

EMERSON, Ralph Waldo – *A Confiança em Si, A Natureza e os Outros Ensaios*. Tradução de Carlos Correia M. de Oliveira e José Luís Costa. Lisboa: Relógio d'Água, Fora de Coleção, 2009.

_ *Nature*. Hawai: University Press of Pacific Honolulu, 2001.

_ *Self-Reliance and Other Essays*. New York: Dover-Thriet Editions, Dover Publications, Inc, 1993.

EMMERLING, Leonhard – *Jackson Pollock*. Koln: Taschen, 2003. ISBN 3-8228-3932-9.

ESPINOSA, Bento de – *Ética*. Introdução de Joaquim de Carvalho. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996.

_ “Art in Nature. A different creative perspective on the threshold of 21st. Century”, in FAGONE, Vittorio (ed.) – *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazota, 1996, pp. 11-20.

FARIA, Nuno – “Francisco Tropa”, in *LisboaPhoto: Imagem Cesura*. Lisboa: Direcção Municipal da Cultura, Público, 2005.

FARIA, Óscar – “Francisco Tropa, O que é isto?”, in *Público*, «Ípsilon» (2 Jan. 2009).

_ “Quis Voltar à fotografia na tentativa de fazer o “Nu descendo as Escadas””, in *Público*, «Artes» (16 Fev. 2006).

FAZENDA, Maria do Mar – “Na Gruta de Euclides” in *L+Artes*, Dez., 2008.

FERNANDES, João (comissário) – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.

FERREIRA, Inês Marques – “União entre Rui Chafes e a Estética Não-Aristotélica de Álvaro de Campos”, in *ArteTeoria* (11), 2008.

FEUGA, Pierre; MICHÄEL, Tara – *Le Yoga*. Paris: PUF, 2004. (Que sais je?).

FISCHER-LICHTE, Erika – *History of European Drama and Theatre*. London, New York: Routledge, 2004. ISBN: 0-415-18059-7.

FIZ, Simon Marchan – “El objecto artistico tradicional en la sociedad industrial capitalista”, in *El Arte en la Sociedad Contemporánea*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 15-68.

FLAM, Jack; SMITHSON, R. (eds.) – *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley e Los Angeles, California: University of California Press, 1996.

FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. ISBN 0-262-06187-2.

FOUCAULT, Michel – *Introduction to Kant’s Anthropology*. Los Angeles: Semiotext(e), the MIT Press, 2008 (Semiotext(e), a history of the present.) ISBN-13: 978-1-58435-054-5.

FRANÇA, José Augusto – *Lis/79: Lisbon International Show, Exposição Internacional de Desenho*. Portugal, Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura, 1979.

FREELAND, Cynthia – *But is it art?* Oxford: Oxford University Press, 2002 ISBN 0-19-285367-8.

FREIRE, Luísa (organização, introdução e versão portuguesa) – *O Japão no Feminino II, Haiku, Séculos XVII a XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

FREITAS, Maria Helena de; WANDSCHNEIDER, Miguel (Comissariado) – *Ernesto de Sousa / Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1998.

FREUD, Sigmund – *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_ *On Dreams*. New York: W. W. Norton & Company, 1957. ISBN: 0-393-00144.

_ *Totem and Taboo*. New York: W. W. Norton & Company, 1950.

FRIEDMAN, Terry, GOLDSWORTHY, Andy – *Hand to Earth, Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*. England: HMCSS, 1990.

FULTON, Hamish - *Bird Song: a selection of walks made on the British isles, 1970-1990*. London: Serpentine Gallery, 1991.

_ *Into a Walk into Nature*. Munich: Thirty One Horizons, 1995.

_ *Select Walks, 1969-1989*. New York: Albright-Knox Art Gallery, 1990.

GABLIK, Suzi – *Has Modernism Failed?* New York: Thames Hudson, 1991.

_ *The Reenchantment of Art*. New York: Thames Hudson, 1991. ISBN: 0-500-27689-7.

GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; PEREIRA, Benjamim – *Construções Primitivas em Portugal*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994. ISBN: 972-20-0196-5.

GARRARD, Greg – *Ecocriticism*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010. (the New critical Idiom) ISBN 10: 0-415-19691-4.

GARRAUD, Colette – *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1993.

GEIST, Sidney – “Brancusi”, in RUBIN, W. (ed.) – *Primitivism in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1991, pp. 345-368.

GERARD, Richard G. – *The Spiritual Teachings of Ralph Waldo Emerson*. U.S.A.: Lindisfarne Books, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang – *A Metamorfose das Plantas*. Tradução, Introdução, Notas e Apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Estudos Gerais, Série Universitária, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

_O Jogo das Nuvens. Seleção, Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN: 972-37-0785-3.

_Máximas e Reflexões. Tradução, Introdução e Notas de Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_Theory of Colours. New York: Dover Publications, 2006.

GOLDSWORTHY, Andy - *Enclosure*. London: Thames and Hudson, 2007. ISBN 978-0-500-09336-8.

_Passage. London: Thames and Hudson, 2004. ISBN 0-500-51191-8.

_Refuges d'Art. Lyon: Varia, Editions Artha, 2002 ISBN 2 894845 001 0.

_Time. London: Thames & Hudson Ltd., 2000. ISBN 0-500-51026-1.

GOMBRICH, E. H. – *A História da Arte*. 15.^a edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.

GOMES, Pinharanda – *Filosofia Grega Pré-Socrática*. Seleção de Textos, Tradução, Introdução e Aparato Crítico de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

GONÇALVES, Eurico – “Ele mesmo outro”, in *Arte Opinião* (5), Abr., 1979, pp. 22-28.

GONÇALVES, Rui Mário - *Arte Moderna Portuguesa 1968-1978*. Lisboa: SNBAL, XVIII Congresso FEDEM, 1979.

_Arte Portoghese Contemporanea. Lisboa: [s.n], 1976.

_A Arte Portuguesa no século XX. Lisboa: Temas e Debates, Ed. Círculo de Leitores, 1988.

_Arte Portuguesa 1992. Galeria na der Bockmauer. Akzishaus, Osnabruck, Koln: Vista Point Verlag, 1992.

- _“Balanças 1975-1976. Lisboa”, in *Colóquio Artes* (29), Out. 1976, pp. 33-39.
- _“Carta de Lisboa 1”, in *Colóquio Artes* (37), Jun., 1978, pp. 58-60.
- _“Carta de Lisboa, Panorama das Galerias”, in *Colóquio Artes* (39), Dez., 1978, pp. 64-65.
- _“Carta de Lisboa”, in *Colóquio Artes* (44), Mar., 1980, pp. 61-63.
- _“Carta de Lisboa, Fraca Segurança, Fraca Temporada”, in *Colóquio Artes* (47), Dez., 1980, pp. 64-66.
- _“Carta de Lisboa, A Quimera do Ouro”, in *Colóquio Artes* (71), Dez. 1988, pp. 66-67.
- _“Carta de Lisboa, Inauguração do Centro de Arte Moderna”, in *Colóquio Artes* (58), Set. 1983, pp. 34-39.
- _“Dificuldades da Crítica da Arte Actual”, in *Galeria de Arte*, (6), Inv. 1996/97, pp. 16-18.
- _ *História da Arte em Portugal. De 1945 à Actualidade*. Vol. 13. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- _ *Pintura e Escultura em Portugal: 1940-1980*. 3.^a edição, Vol. 44. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. (Biblioteca Breve).
- _“Recordando os anos sessenta”, in *Anos 60: Anos de Ruptura – uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, Capital da Cultura, 1994.
- _ *70-80 Arte Portuguesa*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1987.
- _“Sobre a Democraticidade da Arte Moderna”, in *Vértice* (10), Jan. 1989, pp. 89-93.
- GONÇALVES, Rui Mário; DIAS, Francisco da Silva – *10 Anos de Arte Plásticas e Arquitectura em Portugal: 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- GOODING, Mel; FURLONG, William – *Song of the Earth*. London: Thames & Hudson, 2002. ISBN: 0-500-51016-4.
- GROSSMAN, Richard (edited by, Introduction) – *Tao of Emerson*. New York: Modern Library, 2007. ISBN 978-0-679-64339-5.
- GROUT, Catherine – “Andy Goldsworhy, Une esthétique Pragmatique = A Pragmatic Aesthetis”, in *Art Press* (192), Juin, 1994, pp 30-35.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUIMARÃES, Fernando (Prefácio, selecção, tradução e notas) – *Poesia Romântica Inglesa, Byron, Shelley e Keats*. Porto: Editorial Inova, 1977.

HARNER, Michael J. - (ed.) *Hallucinationogens and Shamanism*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1981.

_ “Magic Darts, Bewitching Shamans, and Curing Shamans” in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

_ *The Way of the Shaman*. New York: The Classic Work in an Updated Edition, Harper One, 1990.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.) – *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1994. ISBN 0-631- 16575-4.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul, GRAIGER, Jason (eds.) – *Art in Theory, 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998. ISBN 0-631-20065-7.

HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1992. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea) ISBN 972-44-0524-9.

_ *Que é uma coisa?*. Lisboa: Edições 70, 2002. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea) ISBN 972-44-0749-7.

HEIZER, Michael – “The Art of Michael Heizer”, in *Artforum* 8 (4). New York, 1969, pp. 32-39.

HELL, Bertrand – *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*. Paris : Flammarion, 1999.

HENRIQUES, Pedro Castro – *Parques e Reservas Naturais de Portugal*. 3.^a ed. Lisboa: Verbo, 2000. ISBN 972-22-1289-3.

HESSE, Eva – “Letter to Ethelyn Honing”, in STILES, Kristine; SELZ, Peter (eds.) – *Theories and Documents of Contemporary Art, A source book of artists’ writings*. California: University of California Press, 1996. pp. 594-595

HOEBEL, E. C.; FROST, E. – *Antropologia Cultural e Social*. S. Paulo: Cultrix, 1976.

HOFFMANN, Nigel – “The Unity of Science and Art, Goethean Phenomenology as a New Ecological Discipline”, 1998, in SEAMON, David; ZAJONIC, Arthur (eds.) – *Goethe way of Science, A Phenomenology of Nature*. New York: State University of New York, 1998.

HOLLINRAKE, Roger – *Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. ISBN: 85-85061-46-4.

HUTCHINSON, George – *Ecstatic Whitman: Literary shamanism and the crisis of the union*. Columbus: Ohio State University Press, 1986.

ITTEN, Johannes – *Art de La Couleur*. Paris: Edition Abrégée, Dessain et Tolra, 1973.

JAFFÉ, Aniele – “El Simbolismo en las Artes Visuais”, in JUNG, Carl G. – (Concebido y realizado por) *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974. ISBN 84-03-54018-3, pp. 230-271

JAMESON, Fredric – *Valencias of the Dialectic*. New York: Verso Books, 2009. ISBN -13: 978-1-85984-877-7.

JANSON, H. W. – *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. ISBN 0-8109-1094-2.

JASPERS, Karl – *Les grands philosophes. 1. Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus*. Paris: Plon, Pocket, 2009. (Agora) ISBN: 978-2-266-19180-7.

JOHNSON, Willard – *Do xamanismo à ciência, uma história da meditação*. 10.^a edição, S. Paulo: Editora Cultrix, 1995.

JORGE, João Miguel Fernandes – *Abstracto & Tartarugas: Luz e Sombra Visível*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995. ISBN 972-708-276-9.

JOYCE, James – *Retrato do artista quando jovem*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_ *Ulisses*. Tradução de António Houaiss. 2.^a edição. Lisboa: Difel, 1982.

JUNG, Carl G. – (Concebido y realizado por) *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974. ISBN 84-03-54018-3.

_ *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Paris: Le Livre de Poche, 2009. (Collection Références Psychologie)

KANDINSKY, Wassily – *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 2009 ISBN 978-972-44-1512-3.

_ *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, 1991.

_ *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN: 978-972-44-1380-8.

_ *Ponto, Linha, Plano*. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictoriais. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte & Comunicação)

KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introdução de António Marques. Tradução e Notas de António Marques e Valério Rohden. Lousã: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia). ISBN 972-27-0506-7.

Crítica da Razão Pura. 3.^a edição. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e Notas de Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. (Serviço de Educação) ISBN 972-31-0623-X.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press. 1998. (Themes and Movements)

KEROUAC, Jack – *Pela Estrada Fora*. Lisboa: Relógio d'Água, Editores, 1998.

KIERKEGAARD, Soren – *O conceito de angústia*. Porto: Editorial Presença, 1962.

KILLINGSWORTH, M. Jimmie – *Walt Whitman and the Earth, A Study in Ecopoetics*. Iowa: The Iowa Whitman Series, University of Iowa Press, 2004.

KLEE, Paul – *Escritos sobre Arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2001. (Arte)

KRAUSS, Rosalind E. – *Passages in Modern Sculpture*. USA, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001. ISBN 0-262-61033-7.

O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002 ISBN 84-252-1858-6.

KUGLER, Walter (ed.) – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*. East Sussex: Rudolf Steiner Press, 2003. ISBN 1 855 84 1525.

KUONI, Carin (compiled by) – *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*. Writings and interviews with the artist. New York: Forwalls Eight Windows, 1990.

LACAN, Jacques - *O Mito Individual do Neurótico*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

LANGDON, Esther Jean M., BAER, Gerhard (ed.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. ISBN: 0-8263-1345-0.

LAO-TSEU – *Tao-to king*. Traduit du chinois par Liou Kia-hway. Novoprint. Barcelona: Folio, Gallimard, 2009.

LAO-TZU – *Tao-Te King, O Livro do Sentido e da Vida*. Prefácio, Notas e Tradução de Richard Wilhelm. S. Paulo: Editora Pensamento, 1995.

LAUDE, Jean – “Paul Klee”, in RUBIN, W. (ed.) – *‘Primitivism’ in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1991, pp. 487-501.

LEAL, Gisela – “Um Vestido, um ciclo e outros diálogos”, Dezembro a Norte, in *Artes e Leilões*, Dez, 2008.

LEBOVICI, Elisabeth – “Land art: le point de vue d'Icare”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui* (284), Dec. 92, pp. 118-125.

LEENHARDT, Jacques – “Nature: quelle nature pour l'art contemporain?”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui* (284), Dec. 92. pp. 114-117.

LEROI-GOURHAN, André – *As Religiões da Pré-História. Paleolítico*. Introdução à edição portuguesa por Victor Gonçalves – O Mito, o Rito e o Resto. Rio de Janeiro : Edições 70, 1990. (Perspectivas do Homem).

LÉVI-STRAUSS, Claude - *Anthropologie Structurale*. Paris: Librairie Plon, Pocket, 1958. (Agora)

La Pensée Sauvage. Paris: Librairie Plon, Pocket, 1962. (Agora).

Tristes Trópicos. Lisboa: Edições 70, 1993. ISBN 972-44-0887-6.

LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (ed.) – *Environmental Ethics, An Anthology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003. (Blackwell Philosophy Anthologies).

LIOBERA, José Ramón – *As Sociedades Primitivas*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Livros GT.).

LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio, ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, [s.d.].

LIPPARD, Lucy R. - *Eva Hesse*. New York: Da Capo Press, 1992.

Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory. New York: Pantheon Books, 1983.

LOMMEL, A. – *Shamanism: The Beginning of Art*. New York: Current Anthropology, 1970.

LONG, Richard - *A walk across England 382: a walk of 382 miles days from the west Coast to east coast of England*. London: Thames and Hudson, 1997.

Five, six, pick up sticks, Seven, eight, lay them straight. London: Anthony D'Offay Gallery, 1980.

Mountains and Waters. New York: George Braziller, 1993.

_Walking in Circles. New York: George Braziller, 1991. Text by Anne Seymour and Hamish Fulton, and Interviews Anne Seymour and Richard Cork.

_Walking the line. New York: Thames and Hudson, 2002.

LOURO, Maria Calém – “O privilégio de ser árvore”, in *L'art* (21), Fev, 2006.

LUKÁCS, Georg – *Realismo e Existencialismo*. Lisboa: Biblioteca Arcádia de bolso 66/7, Editora Arcádia, 1960.

LYOTARD, Jean-François – “Les TRANSformeurs Duchamp”, in TAYLOR, M. R. – *Marcel Duchamp, Étant donnés*. New Haven, London: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2009.

_“Ecology As Discourse Of The Secluded”, in COUPE, L. – *The Green Studies Reader, from Romanticism to Ecocriticism*, pp. 135-138.

MACHADO, José Sousa; NEVES, Pedro Teixeira – “Rui Chafes «Durante o Fim», De Gestos e Rasuras”, in *Arte Ibérica* (41), Nov/Dez, ano 4, 2000.

MADERUELO, Javier – *Alberto Carneiro: sobre los árboles y el agua*. Huesca: Diputación de Huesca, 1999. ISBN 84-95.005-04-2.

MAILS, Thomas E. – *Fools Crow, Wisdom and Power*. Oklahoma: Council Oak Books, Tulsa, 1991. ISBN: 0-933031-35-1.

MALPAS, William – *Land Art in the U.S.A., A complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United States of America*. Kent, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2008.

_Land Art in U.K. A complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United Kingdom. Kent, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2008.

_The Art of Andy Goldsworthy. Complete Works special Edition. Kent: Crescent Moon Publishing, 2004. ISBN 1-861171-059-3.

MARGOLIN, Jean-Claude – *Bachelard*. Bouges: Ecrivains de toujours, 1974.

MARCOLIS, Joseph – *What, after art, is a work of art*. Pennsylvania: Pennsylvania State of University Press, 1995.

MARQUES, A. H. Oliveira – *História de Portugal*. Vol. III. Lisboa: Palas Editores, 1986.

MATOS, Sara Antónia – “Um telescópio e uma câmara endoscópia”, in *Catálogo: Khora: Alberto Carneiro, Rui Chafes*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2010.

McKUSICK, James C. – *Green Writing. Romanticism and Ecology*. New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Date, 2000.

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin – *The Medium is the Massage, an Inventory of Effects*. New York, London, Toronto: Bantam Books, 1967.

MECA, Diego Sánchez – *Nietzsche, La experiencia dionisíaca del mundo*. Madrid: Editorial Tecnos, 2009. ISBN 978-84-309-4911-3.

MEDEIROS, Margarida – “Paisagem/Imagem dentro de um corpo”, in *Catálogo Intervalos do Real*.

MELO, Alexandre – “Border Crossing”, in *Artforum* (6), Fev., 1997, pp. 33-35.

_ “Nascidos Noutro Lugar” (Entrevista, 1995), in CHAFES, Rui – *Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim, 2005. ISBN 972-37-0975-9.

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João Lima – *Arte Contemporânea Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_ *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ISBN 85-336-1033-5.

_ *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MENÉRES, Maria Clara Rebelo de Carvalho – *L’horloge et le Concept de Temps en Occident*. Paris: Université de Paris VII, 1983. Doctorat de 3^{ème} cycle d’Ethnologie

MEYER, Esther da Costa; WASSERMAN, Fred (eds.) – *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*. New York, London, Paris: Scala Publishers, Jewish Museum New York, 2004. ISBN 1-85759-312-X

MICHAËL, Tara – *Les Voies du Yoga*. France: Éditions Points, 2011. (Sagesses)

MINK, Janis – *Marcel Duchamp, 1887-1968, A Arte como Contra-Ataque*. Bona, Lisboa: Taschen, Público, 2004.

MOLDER, Jorge; SANCHES, Rui – *Direcção: Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1998. ISBN 972-63S-110-3.

MOLDER, Jorge; SANCHES, Rui; SARDO, Delfim – *Alberto Carneiro: A Oriente na Floresta Ise Shima*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1997.

MOLDER, Maria Filomena – “À Porta do Inferno”, in *Sítio*. Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

_ *Pensamento Morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1995. ISBN 972-27-0784-1.

MOORES, D. J. - *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman. A Transatlantic Bridge*. Supplement 11. Leuven, Paris, Dudley: Peeters, 2006 (Studies in Spirituality) ISBN – 10 90-429-1809-8.

_ *Wild Poets Of Ecstasy, an Antology of Ecstatic verse*. U.S.A.: Pelican Pond, 2011. ISBN 978-1-57733-248-0.

MONTEIRO, George – *Fernando Pessoa and Nineteenth century anglo-american literature*. Kentucky: University Press Kentucky, 2000.

_ *The Song of Reaper: Pessoa and Wordsworth*. London: 1989.

MORA, Riera Ana; COLL, Isabel – *O Romantismo, Tesouros Artísticos do Mundo*. Vol. 16. Amadora: Ediclube, [s.d.].

MORAIS, José Domingos (tradução e prefácio) – *A Perfeita Harmonia, poemas celtas da natureza*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_ *O Grito do Gamo, Poemas celtas da fé e do sagrado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

MORGAN, Robert – *The End of the Art World*. NY: Allworth Press, 1998. ISBN: 1-58115-010-5.

MORGAN, Stuart, MORRIS, France – *Rites of Passage: Art for the End Of Century*. London: Tate Gallery, 1995.

MORRIS, Robert – “Aligned with Nazca”, in *Artforum* (14) Oct., 1975, pp. 26-39.

_ “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motive”, in *Artforum* (8), April, 1970, p. 66.

MORRIS, William – *Arte y Sociedad Industrial*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977. ISBN 84-7366-032-3.

_ *Artes Menores*. Lisboa: Artejous, 2003.

NAESS, Arnes – “Self-Realization: An Ecological Approach to Being in the Word”, 1995, in DREGSON, A. & INOUE, Y. (eds.) – *The Deep Ecology Movement, An Introductory Anthology*. Berkeley, California: North Atlantic Books, pp. 13-30.

NARBY, Jeremy, HUXLEY, Francis (org.) – *Shamans Through Time. 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

NÉRET, Gilles – *Rodin, esculturas e desenhos*. Londres: Taschen, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich – *A Gaia Ciência*. Tradução Alfredo Margarido. 6.^a edição. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. (Colecção Filosofia & Ensaios). ISBN 972-665-143-3.

Assim Falou Zaratrusta. Tradução de M. de Campos. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda, [s.d.].

A Origem da Tragédia. Tradução Álvaro Ribeiro. 7.^a edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1996. (Colecção Filosofia & Ensaios). ISBN 972-665-244-8.

Para Além do bem e do mal. Tradução de Hermann Pflüger. Lisboa: Guimarães & C^a Editores, 1982.

NOVALIS – *Fragmentos*. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

Fragmentos de Novalis. Selecção, Tradução e Desenhos de Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. ISBN 972-37-0303-3.

Os Hinos à Noite. Prefácio e Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. 2.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. ISBN: 972-37-0063-8.

NUNES, Maria Leonor – “Francisco Tropa: O osso da escultura”, in *Jornal de Letras*, (20 Jun. 2007), p. 16.

O'DONOGHUE, N. D. – “Mystical imagination”, in MACKEY, James (ed.) – *Religious imagination*. Edinburg: Edinburgh University Press, 1986, pp. 186-205.

ORENSTEIN, Gloria Feman – “The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women (1978)”, in RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Ltd, 2001. (Themes and Movements) ISBN 07148-3529-3, p. 220.

OVÍDIO – *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010.

PALMER, Clare – “An Over of Environmental Ethics”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (ed.) – *Environmental Ethics, An Anthology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003. (Blackwell Philosophy Anthologies).pp. 15-37.

PARTSCH, Susanna – *Paul Klee*. Colónia: Taschen, Público, 2004. ISBN 3-8228-3625-7.

PEREIRA, José Fernandes – “Conversas com escultores... Rui Chafes com José Fernandes Pereira”, in *ArteTeoria* (11), 2008.

_“Conversas com escultores... Clara Menéres com José Fernandes Pereira”, in *ArteTeoria* (11), 2008.

PEREIRA, Paulo – *História de Arte Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates, 1999. ISBN: 972-759-010-1.

PEREIRA, Teresa – “Uma Geografia do Modernismo. A Arte Popular, a Arte Primitiva e a Fragmentação na Arte Moderna”, in *ArteTeoria* (2), 2001, pp. 124-137.

PÉREZ, Miguel von Hafe – *Catálogo Graça Pereira Coutinho: Memórias de Passagens*. Lisboa: Cesar Galeria, 1998.

PERNES, Fernando; SOUSA, Ernesto de – *Alberto Carneiro: Dezembro 1968/Setembro 1976*. Porto: Museu Soares dos Reis, 1976.

PERNES, Fernando – *Fotografias como Arte, a Arte como Fotografia*. Lisboa: FCG, 1979.

PERNIOLA, Mário – *Estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, [s.d.]. ISBN: 972-33-1348-0.

PERRIN, Michel – *Le Chamanisme*. 4.^{ème} édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. (Que sais-je?)

PESSOA, Fernando - *Poemas Ingleses*. Tradução, introdução, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães Editores, Olisipo, Fnac, 2010.

_*Obra Poética de Fernando Pessoa, Poesia de Álvaro de Campos*. Livros de Bolso Europa-América, Publicações Europa-América, [s.d.].

PINHARANDA, João Lima – *Alberto Carneiro: Nas Margens de um Rio*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.

_ “Modificar-se. Mudar de roupa, mudar de roupa de alguém – muda de roupa! Mudar de vida, mudar a vida de alguém – muda de vida! Muda, muda de não falar – muda de fala!”, in CARLOS, Isabel (Comissária). *Memória. Cristina Ataíde e Graça Pereira Coutinho*. Almada: Casa do Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000 .

PORFÍRIO, José Luís – “Os Segredos Domésticos”, in *Expresso*, «Revista Actual», (10 Jan. 2009).

PLANCHON, Roger – “História e Metafísica em Grotowski e no Living Theatre”, in CARY, Luz; RAMOS, Joaquim José Moura (Seleção e Tradução) – *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970. pp. 145-153

PLATÃO – *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 8.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. ISBN 972-31-0509-8.

RAINBIRD, Sean – *Joseph Beuys and the Celtic World*. London: Tate Publishing, 2005.

RAWSON, Philip – *The Art of Tantra*. New York, London: Thames & Hudson, 2002. (World of art). ISBN 0-500-20166-8.

RAY, Gene – *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. New York, Sarasota: Distributed Art Publishers, The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001. ISBN 1-891024-03-5.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy – *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Ltd, 2001. (Themes and Movements) ISBN 07148-3529-3.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo – “Shamans are Intellectuals, Translators, and Shrewd Dealers”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001.

REIS, Paulo – “A montanha mágica de Cristina Ataíde”, in *Catálogo Cristina Ataíde: Lugares de Deriva*. S. Miguel, Pico: Museu da Horta, Museu dos Baleeiros, Galeria Fonseca Macedo, 2010.

REYNOLDS, Graham – *Turner*. London: Thames and Hudson, 1986.

RICHARD, Nelly – “The Rhetoric of the Body”, in *Art & Text* (21), May-July, 1986.

RICHARDSON, John - *Nietzsche's New Darwinism*. Oxford: University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517103-7.

RIOS, Marlene Dobkin de – “Bubble, Bubble, Toi and Trouble, Tourists and Pseudo-Shaman”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, London: Thames & Hudson, 2001. pp.16-19.

RODRIGUES, António – *O Rosto da Máscara*. Lisboa: Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994. ISBN 972-95938-9-2.

RONTE, Dieter – “Art and Culture of Environment: A Concrete Working Perspective”, in *Art in Nature*. Milano: Edizioni Gabrielle Mazotta, 1996, pp. 23-32.

ROSENGARTEN, Ruth; GODFREY, Tony – *Graça Pereira Coutinho*. Lisboa: Estar Editora, Lda., 1998. ISBN 972-8095-79-1.

ROSENTHAL, Mark – *Joseph Beuys : Actions, Vitrines, Environments*. London: Tate Publishings, Tate Modern, 2005. (Menil Collection) ISBN 1-85437-585-7.

ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Discurso sobre a Origem e Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. Tradução de M. Campos. Mem Martins: Europa-América, 1995.

_O Contrato Social. Tradução de João Pires; Introdução e notas de João Lopes Alves. Maia: Círculo de Leitores, 2008. (Temas e Debates).

_Rêveries du promeneur solitaire. Édition Présentée et annotée par Michèle Crogiez. Paris: Livre de Poche, 2001. (Les Classiques de Poche)

ROSZAK, Betty and Theodore – “Deep Form in Art and Nature”, in COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0. pp. 223-226

RUBIN, William (ed.) - *Le Primitivisme dans l'Art du 20th siècle. Les artistes modernes devant L'art tribal*. Vol. 2. Paris: Flammarion, 1991. ISBN: 2-08-012964-3.

_‘Primitivism’ in 20th Century Art. Vol. 2. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

RUDY, John G. – *Wordsworth and the Zen mind: The poetry of self-emptying*. Albany: SUNY, 1996.

RYAN, Judith – *Mythsapes, Aboriginal Art of Desert*. From the National Gallery of Victoria. Australia, Victoria: National Heart Foundation of Australia, Cicely & Colin Rigg Bequest, 1989. ISBN 0 7241 0136 5.

SALA, Charles – *Caspar David Friedrich et la Peinture Romantique*. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1993. ISBN: 2-87939-090-7.

SALEMA, Isabel – “A Escultura segundo Pasolini, segundo Jesus Cristo, segundo Rui Chafes”, in *Público*, « Ípsilon », (9 Dez. 2011), pp. 26-29

SANDNER, Donald – *Os Navajos e o processo simbólico da cura, uma investigação psicológica dos seus rituais, magia e medicina*. S. Paulo: Summus Editorial, 1997. ISBN: 85-323-0491-5.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, [s.d.].

SARDO, Delfim – “Judd, Forma e Senso Comum”, in *Arte Ibérica* (5), Maio, 1997, pp. 14-18.

SARTRE, Jean-Paul - *Naúsea*. Lisboa: Livros de Bolso Europa-América, [s.d.]. ISBN 972-1-01565-2.

_Naúsea. Porto: Coleção Mil Folhas, Público, 2003.

_O Ser e o Nada. *Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. 12.^a edição. Brasil, Petrópolis: Editora Vozes, 2003. ISBN: 85-326-1762-0.

SCHOPENHAUER – *Sobre o Sofrimento do Mundo*. Tradução de Jorge Manuel Reis. Almagem do Bispo: Coisas de Ler Edições, 2007.

SCHNEIDER, A. – “The Art Diviners”, in *Anthropology Today*, 9, 2, 1993.

– “Uneasy Relations. Contemporary Artists and Anthropology”, in *Journal of Material Culture*, 1, 2, 1996.

SEAMON, David; ZAJONIC, Arthur (eds.) – *Goethe way of Science, A Phenomenology of Nature*. New York: State University of New York, 1998.

SEDDON, Richard (ed.) – *Rudolf Steiner*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2004. (Western Esoteric Master Series)

SEVERI, Carlo – “Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l’anthropologie de l’art », in *Les Cahiers du Musée national d’art modern* (28), Été, 1989, pp. 55-60.

SIMÃO, Cristiana Veiga – *As metamorfoses da Filosofia em Gaston Bachelard*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1989. Tese de Mestrado.

SHEPARD, Glenn – “An Ethnobotanist Dreams of Scientist and Shamans Collaborating”, in NARBY; HUXLEY, – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001, pp. 298-300.

SKAFTE, Peter – “Interview with a Killing Shaman”, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001. pp. 234-337.

SONFIST, Alan – *Art in the Land, A Critical Anthology of Environmental Art*. New York: E.P. Dutton, inc, 1983. ISBN: 0-525-47702-0.

SOPER, Kate - “Nature/ ‘nature’”, in COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0.

– “Nature/ ‘nature’”, in KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and Environmental Art*. London: Themes and Movements, Phaidon Press. 1998, pp. 285-287.

SOUSA, Ernesto de – “Um escultor ingénuo”, in *Colóquio Artes* (61), Dez. 1970, pp. 33-13.

– “A Exposição 26 Artistas de Hoje: Prémios Soquil 1968/72”, in *Colóquio Artes* (12), Abr. 1973, pp. 63-64.

– “A Arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro”, in *Colóquio Artes* (16), Fev. 1974, pp. 26-34.

– “Alternativa Zero”, in *Colóquio Artes* (34), Out. 1977.

_“Carta de Lisboa”, in *Colóquio Artes* (17), Abr. 1974, pp. 61-64.

_“Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum: com uma receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa pátria, em 1972”, in *Colóquio Artes* (25), Dez. 1975, pp. 19-26.

_“Fernando Calhau: e o vazio como angústia”, in *Colóquio Artes* (27), Abr. 1976, pp. 31-36.

_“O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal”, in *Colóquio Artes* (29), Out. 1976, pp. 56-57. Arte Fiera 77. Lisboa: Galeria Quadrum, 1977.

_ *Esculturas de Alberto Carneiro: árvores, flores e frutos*. Lisboa: Galeria Emi Valentim de Carvalho, 1985.

_ *Hatkai*. Lisboa: Cooperativa Diferença, 1985.

SPINOSA – *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade).

SMITHGALL, Elsa – *Kandinsky and the harmony of Silence: Painting with White Border*. New Haven and London: Yale University Press, Sotheby's, 2011.

SNYDER, Gary – “Languages Two Ways”, in COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0. pp. 127-131.

STAECK, Krauss (ed.) – *Honey is Flowing in all directions, Joseph Beuys*. Heidelberg: G. Steidl, K. Staeck, 1997. ISBN 3-88243-539-9.

STEINER, Rudolf – *Bees. With an Afterword on the Art of Joseph Beuys*. Afterword by David Adams. Barrington: Anthroposophic Press (ed.), 1998.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) – *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of artists' writings*. California: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20253-8.

STRAUSS, Leo – *Direito Natural e História*. Introdução e tradução de Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1442-3.

SUQUET, Anne – “Documents and discussions, Archaic thought and ritual in the work of Joseph Beuys”, in *Anthropology and Aesthetics* (28), Autumn. 1995, pp. 148-162.

TAVARES, Salette – *Expo AICA SNBAL 74*. [S.l.: s.n.], 1974.

TAYLOR, Dennis – “The need for religious literary criticism”, in John L. Mahoney (ed.) – *Seeing into the life of things*. New York: Fordham University Press, 1998.

TAYLOR, M. R. – *Marcel Duchamp, Étant donnés*. New Haven, London: Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2009.

TEMPLON, Daniel – *Regard sur l'Art Povera*. Paris: Le Pressis-Robison, 1989.

THÉVET, André – “Ministers of the Devil who learn about the secrets of nature”, 1557, in NARBY, Jeremy; HUXLEY, Francis (orgs.) – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*, – *Shamans Through Time, 500 years on the path to knowledge*. London: Thames & Hudson, 2001, pp. 13-14

THISTLEWOOD, David (ed.) – *Joseph Beuys, Diverging Critiques*. Vol. 2. Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery Liverpool, 1995. (Critical Forum Series). ISBN 0-85323-349-7.

THOREAU, Henry David – *Desobediência civil*. S. Paulo: Cultrix, 1993.

_WALDEN; or life in the woods. New York: Dover Thrift Editions, Dover Publications, 1995. ISBN: 0-486-28495-6.

_WALDEN ou a vida nos bosques. Tradução de Astrid Cabral. 2.^a edição. Lisboa: Antígona, 2009.

_Walking. Rockville, Maryland: Arc Manor, Manor Classics, 2007.

TISDALL, Caroline- *Joseph Beuys: Coyote*. Aulf. München: Schirmer-Mose, 1988.

TITIEV, Misha – *Introdução à Antropologia Cultural*. Lisboa: Gulbenkian, 1979.

TONER, Paul; SMITHSON, R. (eds.) – “Interview with Robert Smithson (1970)”, in FLAM, Jack – *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley e Los Angeles, California: University of California Press, 1996, pp. 234-241.

TUCKER, Michael – *Dreaming with open eyes. The shamanic spirit in twentieth century art and culture*. London: Aquarian/HarperSanFrancisco, 1992.

VAN EYCK, Aldo – “La Interioridad del Tiempo”, in *El Significado en Arquitectura*. [S.l.]: C. Jencks & G. Baird, H. Blume Ediciones, [s.d.].

VARANDAS, Angélica – *Mitos e Lendas Celtas, País de Gales*. 1.^a ed. [S.l.]: Livros e Livros, 2007. ISBN: 978-972-791-239-1.

_Mitos e Lendas Celtas, Irlanda. 1.^a ed. [S.l.]: Livros e Livros, 2006. ISBN -10: 972-791-168-4.

VARENNE, Jean (traduites, présentées et annotées) – *Upanishads du Yoga.*, France: Gallimard/Unesco, 2000. (Connaissance de l'Orient).

VAZEILLES, Danielle – *Les Chamanes. Les maîtres de l'univers*. France : Les Éditions du Cerf, 1991. ISBN 2-204-04253-1.

VILHENA, Joana Consiglieri de – *Arte e a Natureza, nas práticas ambientais conceptuais, Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land art, arte Povera e Arte na Natureza*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte.

VINÓ, Manuel Garcia – “Situación del Artista en la Sociedad Contemporánea”, in *El Arte en la Sociedad Contemporánea*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 95-118.

VITEBSKY, Piers – *O Xamã. Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. Köln: Taschen, 2001. ISBN 3-8228-1342-7.

VON DRATHEN, Dris – “Conversas entre Rui Chafes e Dris von Drathen: Guincho, 19 de outubro 2001”, in *Catálogo: Um Sopro = A Breath (esculturas sculptures 1998-2002)*. Porto: Galeria Graça Brandão, 2003.

VON GRAEVENITZ, Antje – “The Old and New Initiation Rites: Joseph Beuys and Epiphany”, in *Lectures on Contemporary Art*. New York: Dia Center for the Arts, 1992, pp. 63-78. ISBN 0-944521-75-4.

WAGLEY, Charles – *Xamanismo Tapiré*. Antropologia, n.º 3. Rio de Janeiro: Nova Série, Columbia University, Museu Nacional, Ministério da Educação e Saúde, 1943.

WAGNER, Richard – *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Antígua, 1990. ISBN: 972-608-050-9.

WALTHER, Ingo F. – *Vincent Van Gogh*. Colónia: Benedikt Taschen, 1990. ISBN 3-8228-0480-0.

WANDSCHEINER, Miguel – “Figuras de Alteridade”, in *A Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid*. Lisboa: Culturgest, Caixa Geral de Depósitos de Lisboa, 2009.

WAT, Pierre – *Constable, Entre ciel et terre*. Paris: Éditions Herscher, 2002 ISBN 2-7335-0350-2.

WATZLAWICK, Paul – *A realidade é real?* Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

WEISS, Peg – *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

WESTLING, Louise – “Thoreau’s Ambivalence Toward Mother Nature”. In COUPE, Laurence (ed.) – *The Green Studies Reader, From Romanticism to Ecocriticism*. London, New York: Routledge, 2008. ISBN 10: 0-415-20407-0. pp. 262-266.

WESTON, Anthony – “Beyond Intrinsic Value: Pragmatism in Environmental Ethics”, in LIGHT, Andrew; ROLSTON III, Holmes (ed.) – *Environmental Ethics, An Anthology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003. (Blackwell Philosophy Anthologies). pp. 307-318.

WILHELM, Richard - “Os Ensinaamentos de Lao-Tzu”, in LAO-TZU, *Tao-Te King*. Prefácio, Notas e Tradução de Richard Wilhelm. S. Paulo: Cultrix, 2009.

WILSON, Norma – “Heartbeat: Within the visionary tradition”, in GEOFFREY, M. S. (ed.) – *Walt Whitman of Mickle Street*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1996.

WHITFORD, Frank – *Bauhaus*. London, New York: Thames and Hudson, 1995. (World of Art). ISBN 0-500-20193-5.

WHITMAN, Walt – *Canto de Mim mesmo*. Tradução de José Agostinho Baptista. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. ISBN: 972-37-0304-1.

_Folhas de Erva. Tradução de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_The Complete Poems of Walt Whitman. Introduction, Notes and Bibliography by Stephen Matterson. London: Wordsworth Editions, 1996 (Wordsworth Poetry Library).

WOOD, Paul – *Arte Conceptual. Movimentos de Arte Contemporânea*. Barcarena: Editorial Presença, 2002.

WORDSWORTH, William – *Selected Poems*. Introdução e notas de Stephen Gill. London: Penguin Classics, 2004.

WRIGHT, P. G. – “Dream, Shamanism and Power among of formose province”, in LANGDON, Esther Jean M., BAER, Gerhard (ed.) – *Portals of Power: Shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. ISBN: 0-8263-1345-0, pp. 149-172.

YEATS, W. B. – *Uma Visão*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1994.

_The Collected Poems of W. B. Yeats. London: Wordsworth Editions, Wordsworth Poetry Library, 2008. ISBN: 978-1-85326-454-2.

ZUMDICK, W. – “Upon a Black Background. Notes on Rudolf Steiner’s Move towards an ‘Artistic Science’”, in KUGLER, Walter (ed.) – *Rudolf Steiner, Blackboard Drawings 1919-1924*. East Sussex: Rudolf Steiner Press, 2003, pp. 27-34.

Catálogos:

- À Flor da Pele: Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Comissão Instaladora do Instituto de Arte Contemporânea, 1997.
- Abstracções Hoje*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1975.
- Afectos. Laboratório #3*. Coimbra: Quinta das Lágrimas, 2008-09.
- Alberto Carneiro*. Lisboa: Galeria Buchholz, 1971.
- Alberto Carneiro*. Lisboa: Galeria Divulgação, 1967.
- Alberto Carneiro*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1975.
- Alberto Carneiro*. Huesca: Fundación Beulas, Centro de Arte y Naturaleza, 2006.
- Alberto Carneiro*. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1967.
- Alberto Carneiro: Caminhos do Corpo sobre a Terra 1965-2004*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2005. ISBN 972-8760-13-2.
- Alberto Carneiro: Meu corpo vegetal*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2003.
- Alberto Carneiro: Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*. [S.l.:s.n.], 1975.
- Alberto Carneiro: Trajecto de um Corpo*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1977.
- Alberto Carneiro*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1979.
- Alberto Carneiro: Ele mesmo Outro*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1979.
- Alberto Carneiro*. Porto: Galeria Jornal de Notícias, 1980.
- Alberto Carneiro: Percurso na Paisagem, catorze desenhos e uma escultura*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1983.
- Alberto Carneiro: esculturas 1986-88*. Lisboa: Galeria EMI, 1988.
- Alberto Carneiro: Esculturas e Desenhos*. Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho, 1991.
- Alberto Carneiro*. Exposição Antológica. Lisboa, Porto: FCG, Fundação Serralves, 1991.
- Alberto Carneiro: Evocações d'Água*. Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1993.
- Alberto Carneiro: natureza envolvente: 1969*. Óbitos: Ogiva, 1971.
- Alberto Carneiro: Nas Margens de um Rio*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.
- Alberto Carneiro: A Oriente na Floresta de Ise Shima*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1997.
- Alberto Carneiro*. Lisboa: Cesar Galeria, 1998.
- Alberto Carneiro: Sobre los Árboles y el agua*. Huesca: Diputacion de Huesca, 1999.
- Alguns Aspectos da Vanguarda Portuguesa*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1976.
- Al quimias: Al Berto, as imagens como desejo de poesia*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2001.
- Ana Isabel expõe, Menez, Fátima Vaz, Ana Vidigal, Graça Pereira Coutinho, Ilda David*. Almada: Câmara Municipal, 1997.
- ARCO 95: Feria Internacional de Arte Contemporânea*. Madrid: ARCO, 1995.
- ARCO 96: Feria Internacional de Arte Contemporânea*. Madrid: ARCO, 1996.
- ARCO 97: Feria Internacional de Arte Contemporânea*. Madrid: ARCO, 1997.
- Arte Fiera 77*. Bologna, Lisboa: Galeria Quadrum, 1977.
- Arte Moderna Portuguesa 1968-1978*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1979.
- Arte Moderna em Portugal: Colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, 1993.
- Artistas Portugueses residentes no estrangeiro*. Lisboa: Direcção Geral da Acção Cultural, 1982.

Aspectos do Desenho Contemporâneo em Portugal. Lisboa: Ministério da Cultura, 1984.

A Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid. Porto: Culturgest, 2006.

A Assembleia de Euclides, The Assembly of Euclid. Francisco Tropa. Lisboa: Culturgest, Fundação Caixa Geral de Depósitos de Lisboa, 2009.

Bienal de Veneza: Portugal. Veneza: Secretaria do Estado da Cultura, 1976.

Calhau. Lisboa: Galeria Judite da Cruz, 1972.

Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Coimbra: Galeria CAPC, 1981.

Corpo a corpo: Rui Chafes, Rui Sanches. Porto: Canvas & Companhia, 1996.

Conflito e Unidade da Arte Contemporânea. Almada: Câmara Municipal, 1992.

Cristina Ataíde, Durante o Rio. Desenho e Fotografia. Lisboa: Fidelidade Mundial, Chiado8 Arte Contemporânea, 2005.

Cristina Ataíde, Paulo Cunha e Silva: anatomia do Sentimento, ou como um atrator estranho se pode transformar num caso de paixão. Porto: Galeria André Viana, 2001.

Cristina Ataíde: Lugares de Deriva. S. Miguel, Pico: Museu da Horta, Museu dos Baleeiros, Galeria Fonseca Macedo, 2010.

10 contemporâneos. Porto: Fundação de Serralves, 1992.

17 Novos Autores. Lisboa: Galeria Judite da Cruz, 1971.

Do Sublime, On The Sublime. Lisboa: Museu de Chiado, Museu nacional de Arte Antiga, Electa, 1994.

Esculturas de Alberto Carneiro: Árvores, Flores e Frutos. Lisboa: Galeria Emi Valentim de Carvalho, 1985.

Exposição de Arte Moderna Portuguesa. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1976.

Feira de Arte Contemporânea – FAC’96: Forum Atlântico de Arte Contemporânea. [S.l.]: Câmara Municipal, 1996.

Fernando Calhau: Sinais. Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1990.

Fernando Calhau 00.01. Lisboa, Galeria Cristina Guerra, 2001. ISBN 972-98730-0-3.

Francisco Tropa. Porto: Fundação Serralves, Teatro Nacional de S. João, 1998.

Francisco Tropa. Funchal: Porta 33, 2002.

Gigante, Giant. Porto: Galeria Quadrado Azul, 2010.

Graça Pereira Coutinho, Bienal de Paris. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

Graça Coutinho – Pinturas Recentes. Lisboa: Galeria Quadrum, 1986.

Graça Pereira Coutinho: Pintura/Trabalhos sobre o papel. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

Graça Pereira Coutinho: Pintura/Trabalhos sobre o papel. Funchal: Porta 33, 1990.

Graça Coutinho. Lisboa, London: Graça Fonseca, Todd Gallery, 1992.

Graça Pereira Coutinho: Memórias de Passagens. Lisboa: Cesar Galeria, 1998.

Graça Pereira Coutinho: Love Letters. Funchal: Galeria Porta 33, 1999.

Harmonia. Porto: Canvas & Companhia, 1988.

Hors Catalogue: un projet Gulbenkian à propos de as Collection. Amiens: Maison de la Culture d’Amiens, 1996.

Ibéria – We met in London: Inês Amado, Pepe Buitrago, Graça Coutinho, Chema Gil. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1995.

Imagens do Sagrado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1989.

Khora: Alberto Carneiro, Rui Chafes. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2010.

Land Art: Cascais 2009: Alberto Carneiro, Hamish Fulton, Susana Neves. Cascais: Câmara Municipal, 2009.

Le XXème au Portugal. Bruxelas: La Commission des Communautés Européennes, 1986.

Lis'79: Lisbon International Show: Exposição Internacional de Desenho. Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura, 1979.

LisboaPhoto: Imagem Cesura. Lisboa: Direcção Municipal da Cultura, Público, 2005.

Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75. Lisboa: Museu do Chiado, 2001. ISBN 972-776-083-X.

Livro do Artista. Lisboa: Galeria Diferença, 1983.

Mais Tempo, Menos História. Porto: Fundação Serralves, 1996.

XV Bienal de S. Paulo: Representação Portuguesa. S. Paulo: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1979.

XI Bienal de Paris: Manifestação Internacional dos Jovens Artistas. Paris, Lisboa: Secretaria do estado da Cultura, 1980, 1981.

O cerco: Arte Contemporânea. Lisboa: Modus Operandi, 1993.

Onze Jovens Pintores Portugueses. Lisboa: Instituto Alemão de Lisboa, 1984.

Pintoras Portuguesas do Século XX. Macau: Fundação Oriente e Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Perspectives. Paris: Centre d'Art Contemporain La Ferme du Buisson, 1994.

Quando o Mundo nos cai em cima: artes no tempo da sida. Lisboa: Abraço, 1994.

Rosa Almeida, Michael Biberstein, Graça Pereira Coutinho, Paulo Feliciano, Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Cesar Galeria, 1998.

Rui Chafes. Milano: Charta, 2007.

Rui Chafes: Ash Flowers. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum; Copenhagen: Nikolaj Contemporary Art Center, 2009.

Rui Chafes: bolor pollen. Funchal: Galeria Porta 33, 1998.

Rui Chafes: Sonho e Morte. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.

Rui Chafes: Um sopro = A Breath (esculturas sculptures 1998-2002). Porto: Galeria Graça Brandão, 2003.

2.º Forum de Arte Contemporânea. Lisboa: Regiforum, 1989.

Sensibilidades Femininas no Nosso Tempo. Lisboa: Palácio Foz e Sociedade de Belas Artes, 1998.

Sítio. Algarve: Parque Natural da Ria Formosa, 2005.

Tesouros submersos do Antigo Egipto: Francisco Tropa. Lisboa: Espaço Chiado 8, 2009.

Tradicion, Vanguarda e Modernidad do seculo XX portugues. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade, 1993.

Un Museo Portugues. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1994.

Vanitas e umbra vanitatis. Lisboa: Quadrado Azul, 2003.

Welcome. Laboratório #5. Lisboa: Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2010.

Recursos *online*:

Websites

<http://www.cristinaataide.com/terra2006.html#terra>. Acedido a 20 de Outubro de 2010.
<http://www.cristinaataide.com/desejo.html#desejo>. Acedido a 20 de Outubro de 2010.
<http://www.cristinaataide.com/esculturapub.htm#rio1>. Acedido a 20 de Outubro de 2010.
http://www.hermandevries.org/work_white.php. Acedido a 19 de Outubro de 2010.
[http://kimmco.typepad.com/photos/uncategorized/agnes_martin_\(1954\)](http://kimmco.typepad.com/photos/uncategorized/agnes_martin_(1954)). Acedido a 15 de Outubro de 2010.
<http://i.telegraf.co.uk/telegraph/multimedia/archieve/01454/Eva-Hesse>. Acedido a 15 de Outubro de 2010.

Imagens

Ataíde, Cristina

Desejo

<http://www.cristinataide.com/desejo.html#desejo>. (Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Laboratório terra

<http://www.cristinataide.com/terra2006.html#terra>. (Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Listas

http://triangle.xerem.org/?page_id=367.

Lugares de deriva

http://www.fonsecamacedo.com/ver_expo.php?ling=pt&id_expo=70

Mater natura

<http://www.cristinataide.com/esculturapub.html#rio1>. (Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Beuys

Diário das Seychelles (catálogo)

[http://img.infibeam.com/img/0d96074a/897/0/9788881580897.jpg%3Fhei%3D200%26wid%3D160%26op_sharpen%3D1&imgrefurl=http://www.infibeam.com/Books/info/Giorgio-Bonomi/Joseph-Beuys-Diary-of-Seychelles/8881580896.html&usq=__-kM43Q9awBtJm9iOCqKkKj-Z_bk=&h=200&w=160&sz=27&hl=pt-pt&start=0&sig2=Q5KsmKMk6HLiL2eqZozFzA&zoom=1&tbnid=jLfsfVfPz2T5YM:&tbnh=137&tbnw=110&ei=0LgITc-KAo3usgbv69yVAw&prev=/images%3Fq%3Ddiary%2Bof%2Bseychelles%2Bbeuys%](http://img.infibeam.com/img/0d96074a/897/0/9788881580897.jpg%3Fhei%3D200%26wid%3D160%26op_sharpen%3D1&imgrefurl=http://www.infibeam.com/Books/info/Giorgio-Bonomi/Joseph-Beuys-Diary-of-Seychelles/8881580896.html&usq=__-kM43Q9awBtJm9iOCqKkKj-Z_bk=&h=200&w=160&sz=27&hl=pt-pt&start=0&sig2=Q5KsmKMk6HLiL2eqZozFzA&zoom=1&tbnid=jLfsfVfPz2T5YM:&tbnh=137&tbnw=110&ei=0LgITc-KAo3usgbv69yVAw&prev=/images%3Fq%3Ddiary%2Bof%2Bseychelles%2Bbeuys%26)

[26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=1093&vpy=94&dur=301&hovh=160&hovw=128&tx=67&ty=67&oei=0LgITc-KAo3usgbv69yVAw&esq=1&page=1&ndsp=46&ved=1t:429,r:8,s:0](http://www.galleriarosini.com/images/beuys/beuys6DN.jpg&imgrefurl=http://www.galleriarosini.com/beuys3.htm&usq=__RoY_M2liYQCjeEgM47cAzjw0cgo=&h=505&w=600&sz=106&hl=pt-pt&start=0&sig2=RoeJ7QPYuuL3FqgKl2Dbgw&zoom=1&tbnid=OLC7YqFrLt8NZM:&tbnh=161&tbnw=204&ei=67cITcMDhYSzBtWHOZQD&prev=/images%3Fq%3Ddifesasa%2Bdella%2Bnatura%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=1093&vpy=94&dur=301&hovh=160&hovw=128&tx=67&ty=67&oei=0LgITc-KAo3usgbv69yVAw&esq=1&page=1&ndsp=46&ved=1t:429,r:8,s:0)

Difesa della natura

http://www.galleriarosini.com/images/beuys/beuys6DN.jpg&imgrefurl=http://www.galleriarosini.com/beuys3.htm&usq=__RoY_M2liYQCjeEgM47cAzjw0cgo=&h=505&w=600&sz=106&hl=pt-pt&start=0&sig2=RoeJ7QPYuuL3FqgKl2Dbgw&zoom=1&tbnid=OLC7YqFrLt8NZM:&tbnh=161&tbnw=204&ei=67cITcMDhYSzBtWHOZQD&prev=/images%3Fq%3Ddifesasa%2Bdella%2Bnatura%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D798%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=201&oei=67cITcMDhYSzBtWHOZQD&esq=1&page=1&ndsp=24&ved=1t:429,r:7,s:0&tx=95&ty=92. (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Eurasia

http://bp2.blogger.com/LG_dg8jxA6Y/SEGJPzawoc/AAAAAAAAAAGg/hV0RMLIcXCM/s400/Beuys-Eurasia-MOMA_50pc.jpg&imgrefurl=http://mary-adam.blogspot.com/2008/05/joseph-beuys-eurasia-at-moma.html&usq=__epXurtBRA0Gi9F9l87K3VB8Cvpg=&h=267&w=400&sz=15&hl=pt-pt&start=0&sig2=WM-Nv0hzl5iEuYrWfXH9qQ&zoom=1&tbnid=nZolfn_w9GYycM:&tbnh=126&tbnw=162&ei=FbcITd7_AZHsgaD3_CTAW&prev=/images%3Fq%3Deurasia%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=790&vpy=77&dur=1281&hovh=183&hovw=275&tx=155&ty=106&oei=FbcITd7_AZHsgaD3_CTAW&esq=1&page=1&ndsp=35&ved=1t:429,r:4,s:0. (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Fat corner process

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://artblart.files.wordpress.com/2009/07/fettecke-prozess-fat-corner-process-1968.jpg%3Fw%3D540%26h%3D677&imgrefurl=http://artblart.wordpress.com/2009/07/&usq=__nbc_4sojW4gr5HZ3mZlGxIxxF8=&h=677&w=540&sz=49&hl=pt-pt&start=1&sig2=bNDLtVIaBsCexUM3uMIV9g&zoom=0&um=1&itbs=1&tbnid=B6yZmkbXViyPzM:&tbnh=139&tbnw=111&prev=/images%3Fq%3Dbeuys%2Bfat%2Bcorner%2Bwith%2Bfilter%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=zhPtTKGIKcGCOiT_tMsB

Fat corner with filter

<http://www.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/1967daytwentyseven06.htm>

I like América

http://www.artknowledgenews.com/files2009a/Beuys_I_like_America_and_America_likes_me.jpg&imgrefurl=http://www.artknowledgenews.com/2009-07-14-23-34-10-

[joseph-beuys-exhibition-of-artist-rooms-on-tour-with-the-art-fund.html&usg=__JUdIMKkM6zg14vhLEHzaUuCYqkA=&h=615&w=975&sz=82&hl=pt-
pt&start=0&sig2=vQPXno5eTZhBa8ov0Dddaw&zoom=1&tbnid=0R4icmxuhM4azM:
&tbnh=107&tbnw=170&ei=fbYITbW7Ds2Cswavio2UAW&prev=/images%3Fq%3Di
%2Blike%2Bamerica%2Band%2Bamerica%2Blike%2Bme%2Bbeuys%26um%3D1%2
6hl%3Dpt-
pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D8
37%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=110&vpy=80&dur=1362&hovh=1
78&hovw=283&tx=148&ty=88&oei=fbYITbW7Ds2Cswavio2UAW&esq=1&page=1&
ndsp=35&ved=1t:429,r:0,s:0.](http://www.artdesigncafe.com/IMG/jpg/Joseph-Beuys-Museum-of-Modern-Art-MoMA-Oxford-poster.jpg) (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Letters the secret book ireland

[http://www.artdesigncafe.com/IMG/jpg/Joseph-Beuys-Museum-of-Modern-Art-MoMA-Oxford-poster.jpg&imgrefurl=http://www.artdesigncafe.com/Joseph-Beuys-Museum-of-Modern-Art-Oxford-1974&usg=__pbAO9BiFF4AJygRkeWiT6bXcwp0=&h=308&w=400&sz=64&hl=pt-
pt&start=0&sig2=VNJ4csF_JhY1NSGO4azi5A&zoom=1&tbnid=BjQjo9Bu4qUWXM:
&tbnh=138&tbnw=179&ei=1LYITbHpCcaAswak6NWTAW&prev=/images%3Fq%3D
the%2Bsecret%2Bblock%2Bfor%2Ba%2Bsecret%2Bperson%2Bin%2Bireland%2Bbeu
ys%26um%3D1%26hl%3Dpt-
pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D8
37%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=240&vpy=76&dur=1172&hovh=1
97&hovw=256&tx=95&ty=108&oei=1LYITbHpCcaAswak6NWTAW&esq=1&page=1
&ndsp=42&ved=1t:429,r:1,s:0.](http://www.artdesigncafe.com/IMG/jpg/Joseph-Beuys-Museum-of-Modern-Art-MoMA-Oxford-poster.jpg) (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Olivestone

[http://ceroart.revues.org/docannexe/image/1259/img-5.jpg&imgrefurl=http://ceroart.revues.org/index1259.html&usg=__18khFbgpXN8LGN
awJoAF85Pkh3Y=&h=275&w=430&sz=7&hl=pt-
pt&start=56&sig2=aWtMvRwoJsDRjaQmxBsEJw&zoom=1&tbnid=ODnmDBVSNHv
-
HM:&tbnh=169&tbnw=225&ei=MbgITYunHsOk8QO8mJwR&prev=/images%3Fq%3
Dolivestone%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-
pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D8
37%26tbs%3Disch:10%2C1275&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=452&vpy=301&dur=42
1&hovh=179&hovw=281&tx=150&ty=135&oei=KLgITcfkEceDswaAwaGUAW&esq
=3&page=3&ndsp=25&ved=1t:429,r:2,s:56&biw=1379&bih=837,](http://ceroart.revues.org/docannexe/image/1259/img-5.jpg) (Acedido a 19 de
Outubro de 2010)

O silêncio do Marcel está desvalorizado

<http://www.e-flux.com/journal/view/37> 23-10-2008

The end of the twentieth century

[http://www.tate.org.uk/collection/T/T05/T05855_8.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.
uk/servlet/ViewWork%3Fworkid%3D19434&usg=__GMah69LEbCt01Lyl6oTk2vof8T
o=&h=161&w=256&sz=6&hl=pt-](http://www.tate.org.uk/collection/T/T05/T05855_8.jpg)

[pt&start=0&sig2=U8Vm8HKcKUpzs1qKxdboPw&zoom=1&tbnid=-mDMTK0i0qVIqM:&tbnh=106&tbnw=169&ei=WbcITZLWA86Aswb0vemTAW&prev=/images%3Fq%3Dthe%2Bend%2Bof%2Bthe%2Btwentieth%2Bcentury%2Bbeuys%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=287&vpy=105&dur=1592&hovh=128&hovw=204&tx=115&ty=67&oei=WbcITZLWA86Aswb0vemTAW&esq=1&page=1&ndsp=39&ved=1t:429,r:1,s:0](http://www.berardocollection.com/?tooplevelid=33&CID=102&opt=sw&v1=92&lang=pt). (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Blake, William

A divina comédia

<https://odetriunfante.wordpress.com/2009/11/24/porque-e-que-os-cientistas-nao-temem-o-inferno/>

Brancussi

Column

<http://www.astro-travels.com/pictures/Brancusi-Endless-Column.jpg&imgrefurl>.

(Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Carneiro, Alberto

As árvores florescem em Huesca

http://img.europapress.net/fotoweb/fotonoticia_20100821113219_500.jpg&imgrefurl=http://www.europapress.es/aragon/noticia-gobierno-aragon-expone-obra-alberto-carneiro-as-arvores-florescem-em-huesca-chopera-belsue-20100821113219.html&usq=KUYABCycfRoTb_cRS_ceHQNIZqw=&h=322&w=500&sz=55&hl=pt-pt&start=4&sig2=wWL5YrKtgWxcLa70K9OJYQ&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=Ckagw52w2wjtPM:&tbnh=84&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Dalberto%2Bcarneiro%2Bas%2Barvores%2Bflorescem%2Bem%2Bhuesca%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=7gztTMqTAsWCOvm7xdIB. (Acedido a 24 de Novembro de 2009)

Caderno Preto

http://www.arvorecoop.pt/fotos/momentos/Distancias_para_andar_e_meditar_3_200.jpg&imgrefurl=http://www.arvorecoop.pt/gca/index.php%3Fid%3D1168&usq=Dyoj1jrKQz1lHmnVxBB8-UCSIIQ=&h=140&w=200&sz=21&hl=pt-pt&start=33&sig2=Pq5prKOJ5xKJzvYgVaCc7g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=oTNJkLflsTrvfM:&tbnh=73&tbnw=104&prev=/images%3Fq%3Dalberto%2Bcarneiro%2Bcaderno%2Bpreto%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1&ei=0QbfTKX-H4GXOtjMjMgB. (Acedido a 24 de Novembro de 2009)

<http://mirror.berardocollection.com/?tooplevelid=33&CID=102&opt=sw&v1=92&lang=pt>. (Acedido a 23 de Março de 2009)

O canavial

<http://www.culturgest.pt/exposicoes/03-linguagemexp.html>
http://img0.rtp.pt/icm/thumb.phpThumb.php%3Fsrc%3D/images/d8/d8b92967d8a807e0bbb5f392cd1b401b%26w%3D420%26sx%3D0%26sy%3D0%26sw%3D640%26sh%3D480%26q%3D75&imgrefurl=http://ww1.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/&usg=__GDCk1IKSbHMB2qEOV8WRN9hCctM=&h=315&w=420&sz=29&hl=pt-pt&start=3&sig2=3g8VhP9ARnVJqCa51HkbWw&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=jT6EdTS_Ys9eOM:&tbnh=94&tbnw=125&prev=/images%3Fq%3Dalberto%2Bcarneiro%2Bo%2Bcanavial%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=4gjtTKCQOo7sOcmF2cYB. (Acedido a 24 de Novembro de 2009)

Stone garden

<http://www.gateshead.gov.uk/Leisure%20and%20Culture/Art/ArtMaps/Pre-Angel/FormerDerwent.aspx>. (Acedido a 24 de Novembro de 2009)

Uma floresta para os teus sonhos

http://nurlink.sapo.pt/ResourcesUser/Cultura%2520e%2520Natureza/Alberto%2520Carneiro%25202.jpg&imgrefurl=http://nurlink.sapo.pt/article.aspx%3Fmenuid%3D9%26cid%3D25135%26bl%3D1&usg=__2cKFMiVQz1IPUo0LGQUIBWmzSg=&h=294&w=450&sz=56&hl=pt-pt&start=1&sig2=pBfZvPsepQ486oYHjjaB7A&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=zq9LskPTLwLozM:&tbnh=83&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Dalberto%2Bcarneiro%2Ba%2Bfloresta%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=TgntTK73BISeOvektc8B. (Acedido a 24 de Novembro de 2009)

Constable

<http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-7YYNF2> 20-10-2010

Coutinho, Graça Pereira

Letters

<http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-80.html> 27-10-2009
Porta etrusca
<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70855&visual=2&langId=2&ngs=1&queryParams=,autor%7CGra%C3%A7a%20Pereira%20Coutinho&queryPage=0&position=3>. (Acedido a 27 de Outubro de 2009)

Drudy, Chris

Baskets

<http://www.chrisdrury.co.uk/4/4a.html> 27-10-2009. (Acedido a 27 de Outubro de 2009)

Heart Waves

<http://www.chrisdrury.co.uk/body/body2.html>. (Acedido a 27 de Outubro de 2009)

Medicine Wheel

http://kirstyhall.co.uk/wpcontent/uploads/2008/10/medicine_wheel_0.jpg&imgrefurl=http://kirstyhall.co.uk/2008/10/03/fungi/&usg=__g-dyVBMq6ZxrvicmLOLLOeGkXUU=&h=317&w=320&sz=101&hl=pt-PT&start=1&sig2=QnVm4N5StNmR9mddz7M0g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=G7kPluEyEkzmUM:&tbnh=117&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bmedicine%2Bwheel%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=HezsTOCKCoubOtmzicAB. (Acedido a 27 de Outubro de 2009)

Mushrooms /Clouds

http://1.bp.blogspot.com/_OX7Kb13VarM/TCG3u0x0nI/AAAAAAAAA2Q/ELIYE2ETzIQ/s1600/Mushroom%2BCloud2.jpg&imgrefurl=http://chrisdrury.blogspot.com/&usg=__qKbb0y0DRDFdRcjQGVwk4Rgl9dE=&h=546&w=822&sz=129&hl=ptpt&start=15&sig2=cXkT1sWeWtXHC1MF9RwTRw&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=twPEEEwlsMWO8M:&tbnh=96&tbnw=144&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bmushrooms%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1%26prmd%3Divo&ei=Iu_sTJLyDtHqOazEuckB. (Acedido a 27 de Outubro de 2009)

Tree mountain shelter

<http://www.chrisdrury.co.uk/commis/tree.html>. (Acedido a 24 de Outubro de 2009)

Winnemucca Wirlwind

http://www.artknowledgenews.com/files2008a/chris2.jpg&imgrefurl=http://www.artknowledgenews.com/ChrisDrury.html%3Fq%3Dmuseum%2Bamerican%2Bwest&usg=__6yAZ6tkU67baQ5MpRUGrU5zFWJE=&h=488&w=700&sz=60&hl=ptpt&start=2&sig2=YwoJcVMNUMLILtJpQjqfWg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=XqCiQHz_QN_UM:&tbnh=98&tbnw=140&prev=/images%3Fq%3Dchris%2Bdrury%2Bwinnemucca%2Bwhirlwind%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=wu_sTPi2MY2XOvroic0B. (Acedido a 27 de Outubro de 2009)

Duchamp

Nu a descer

http://www.lyceepmf.tunis.com/dscp/bdi/dscp/scnc_hum/philo/liens/Atelier_Philu/1912%2520DUCHAMP%2520nude%2520descendant%2520un%2520escalier.jpg&imgrefurl=http://www.lyceepmf.tunis.com/dscp/bdi/dscp/scnc_hum/philo/liens/Atelier_Philu/Galerie_Duchamp.htm&usg=__abyvr4XEu9GeRb0NtBFtmOJIc84=&h=1173&w=711&sz=151&hl=ptpt&start=2&sig2=N8OguRgUCxR4JNBmJr1bWQ&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=Es5k8YAIA_Mj31M:&tbnh=150&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3Dnu%2Bdescendant%2Bun%2Bescalier%2Bduchamp%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=DBbtTia4OMHoOZGikL8B. (Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Roue de Bicyclette

<http://www.alissongebrimkrasota.blogspot.com/>. (Acedido a 23 de Novembro de 2009)

Friedrich

Mar de gelo

http://dimensaoestetica.blogspot.com/2008_06_01_archive.html

O viajante sobre o mar de névoa

http://3.bp.blogspot.com/_UA6zPYpprAg/S0nnkNxiHeI/AAAAAAAAACiE/jRPeRAs4w9U/s400/250px-Caspar_David_Friedrich_032.jpg&imgrefurl=http://fragmentos-lte.blogspot.com/2010_01_01_archive.html&usq=__RM0BB9ww0hy1i4vUx39g-_0Vr6w=&h=318&w=250&sz=18&hl=pt-pt&start=0&sig2=Uo0Ac4IRIUoXGTAd9YXv6g&zoom=1&tbnid=0COw1nOOROBWmM:&tbnh=162&tbnw=136&ei=bKgITaiUMcqDswbFkPCTAw&prev=/images%3Fq%3Dfriedrich%2Bo%2Bviajante%2Bsobre%2Bo%2Bmar%2Bde%2Bnevoa%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26sa%3DN%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D798%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=420&oei=bKgITaiUMcqDswbFkPCTAw&esq=1&page=1&ndsp=28&ved=1t:429,r:0,s:0&tx=103&ty=122. (Acedido a 10 de Outubro de 2010)

Goldworthy, Andy

Balance River Stones

http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?tid=1982_136_23-3-2009

Holes

http://www.lafite.com/var/ezflow_site/storage/images/photo-gallery/1996-andy-goldsworthy/819-3-fre-FR/1996-Andy-GOLDSWORTHY_zoom_width.jpg. (Acedido a 23 de Março de 2009)

Leaf Works

http://i171.photobucket.com/albums/u302/nonpareil_photo/goldsworthy-boulder.jpg&imgrefurl=http://steplemedia.com/blogs/junk_drawer/archive/2007/07/07/andy-goldsworthy-environmental-artist.aspx&usq=__p-W8MaSpnHk-xfOW-ehI15wj4vM=&h=305&w=395&sz=23&hl=pt-pt&start=21&sig2=koEIZUDz-P4TfWinJGK-dg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=8yhCFiEWa8n64M:&tbnh=96&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Bleaf%2Bworks%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1&ei=kQLtTLekC4yUOoOm1b4B
http://www.writedesignonline.com/history-culture/AndyGoldsworthy/49936898niNJnD_ph.jpg&imgrefurl=http://roca-and-roll.blogspot.com/2008/02/les-presento-seor-andy-goldsworthy.html&usq=__z0HYbafhr0H7L3WA10DPAeaJqBI=&h=450&w=350&sz=51&hl=pt-pt&start=1&sig2=uxgmv6SqYsq11YcHqD_MEG&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=EOFQRWP9WNz6gM:&tbnh=127&tbnw=99&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Bcairn%2Bof%2Bleaves%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=RAPtTO77IMygOvicgMEB. (Acedido a 23 de Março de 2009)

<http://www.creativityfuse.com/2010/10/andy-goldsworthy-sublime-and-beautiful-environmental-art/>

Spires

http://lahosken.san-francisco.ca.us/departures/SFO/hawk_hill/. (Acedido a 23 de Março de 2009)

Touchstone north

http://northfielddeditions.com/cms/med_thumb_image_80.jpg&imgrefurl=http://northfielddeditions.com/galleries.php%3Fgid%3D4&usg=__5q0C9zABelfESzqRTHgYBtZGPI4=&h=224&w=300&sz=78&hl=pt-pt&start=3&sig2=K9FhxUxxfAGyeZ_-Bqdg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=JHz5UJfqCz1A-M:&tbnh=87&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dandy%2Bgoldsworthy%2Btouchstone%2Bnorth%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=SQHtTNncEtCWOvbm7b4B. (Acedido a 23 de Março de 2009)

Hesse, Eva

<http://2groundcontrol.blogspot.com/2010/01/estate-of-eva-hesse.html>

Eva Hesse

http://i.telegraph.co.uk/telegraph/multimedia/archive/01454/Eva-Hesse_1454232c.jpg&imgrefurl=http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5948238/Eva-Hesse-her-dark-materials.html&usg=__EnuHulpPFDnVENjLr_0urgNmyrs=&h=288&w=460&sz=53&hl=pt-pt&start=9&sig2=qA5HvDVaYtx_BhkdFyhIPg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=IPBSXAKtS1KOUM:&tbnh=80&tbnw=128&prev=/images%3Fq%3Deva%2Bhesse%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=4A7tTNq3GoLrOZKlyMcB. (Acedido a 15 de Outubro de 2010)

Kandinsky

A sonoridade amarela

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/library-and-archives/nhprc-grant/findings/3113-finding-2-photograph-of-kandinskys-the-yellow-sound>. (Acedido a 10 de Outubro de 2010)

Composição V

http://www.glyphs.com/art/kandinsky/comp5640.jpg&imgrefurl=http://www.glyphs.com/art/kandinsky/&h=446&w=639&sz=61&tbnid=ui7N-T8TWmATpM:&tbnh=96&tbnw=137&prev=/images%3Fq%3Dcomposition%2BV%2Bkandinsky&zoom=1&q=composition+V+kandinsky&usg=__TgwfrnTboz6XtHUf7wweSMk_Di4=&sa=X&ei=0LQITdnaFYPFswbx39CTAw&ved=0CCIQ9QEwAQ. (Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Der blaue reiter

http://www.factbook.org/wikipedia/de/media/2/28/blauer_reiter.jpg&imgrefurl=http://www.factbook.org/wikipedia/de/d/de/der_blaue_reiter.html&usg=__VtiJDy8cNKFm8Fdj29adYVKuX-U=&h=268&w=205&sz=19&hl=pt-pt&start=0&sig2=bN03EXg1OmgTSWxoW1VDug&zoom=1&tbnid=MaT3WCTJXme9UM:&tbnh=164&tbnw=123&ei=brQITamOOYuHswbmqMiUAw&prev=/images%3Fq%3Dder%2Bblaue%2Breiter%2Bkandinsky%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D798%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=721&oei=brQITamOOYuHswbmqMiUAw&esq=1&page=1&ndsp=25&ved=1t:429,r:5,s:0&tx=50&ty=68 19-10-2010

O casal de cavaleiros e a vida colorida

<http://www.principadoasturias.net/2002/estefania/dibujos/acuarelas.html> 19-10-2010

O cavaleiro azul (por esta imagem)

<http://www.biblar.te.gulbenkian.pt/index.php?article=258&visual=1> 19-10-2010

Improvisações / composições etc.

<http://www.wassilykandinsky.net/>. (Acedido a 20 de Outubro de 2010)

Klee, Paul

Red ballon

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Karl%20Nierendorf%20Estate&page=1&f=Major%20Acquisition&cr=3>. (Acedido a 23 de Outubro de 2008)

Long, Richard

Connemara Sculpture

http://www.therichardlongnewsletter.org/trln/uploads/kaart-tate-2009-2-450-.jpg&imgrefurl=http://www.therichardlongnewsletter.org/item.asp%3Fno%3D63%26m%3Dvarious%26i%3D1171&usg=__d-18dxOrLs6MFBqbo3z7OCHuEzc=&h=317&w=450&sz=46&hl=pt-pt&start=1&sig2=OsHS2Z9Rrn_f9fldKijUcw&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=grb0IYY9rPdd6M:&tbnh=89&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Drichard%2Blong%2Bconnemara%2Bsculpture%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=sPHsTImIGozpOaWD5cUB 6-7-2009

Circle in Africa

River Avon Mud Arc

<http://www.richardlong.org/exhibitions/92.html>. (Acedido a 06 de Julho de 2009)

Martin, Agnes

Martin, Agnes

http://kimmco.typepad.com/photos/uncategorized/agnes_martin_1954_1.jpg&imgrefurl=http://kimmco.typepad.com/onepiece/2007/01/agnes_martin.html&usq=VN4QFj92pJNjFO8PLuEiTQE2ncw=&h=1032&w=800&sz=206&hl=pt-pt&start=4&sig2=EDip2nkB5jVjv4UFVzFOzw&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=F_vWzOWPA_2PM:&tbnh=150&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dagnes%2Bmartin%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=hQ7tTMvBKIKeOpeKlcQB 19-10-2010

The Islands, c1961. Acrylic and graphite on canvas. 72 x 72 inches.

<http://paintingresearch.wordpress.com/category/interview/>

Penone, Giuseppe

Alpi Marittime

<http://www.allisonhunter.com/Art/penone.html>. (Acedido a 15 de Outubro de 2009)

Breathe Leaves

<http://artbreath.wordpress.com/page/2/>. (Acedido a 15 de Outubro de 2009)

Soffio 5

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=11512&searchid=9852>. (Acedido a 15 de Outubro de 2009)

respirare l'ombra 1999

http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone_beaubourg_angl.html

<http://radicalart.info/AlgorithmicArt/grid/minimal/Empty/index.html>

1998

http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2000-09-12_giuseppe-penone/. (Acedido a 15 de Outubro de 2009)

Pollock

Number 1

http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/pollock_1_1949.jpg&imgrefurl=~

Smithson, Robert

Spiral Jetty

http://2.bp.blogspot.com/_EZaeP-5pWP0/SwT_a7640TI/AAAAAAAAAJF4/NBIjo6QNNOC/s1600/jetty108-731523.jpg&imgrefurl=http://bustill.blogspot.com/2009_11_01_archive.html&usq=6AntQlxHH07geOSo8yIHnc7nTY=&h=806&w=1200&sz=273&hl=pt-pt&start=4&sig2=YlkUwRtKDMw8hg7CtBEUpg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=Qa

Cp8r4OkC7HcM:&tbnh=101&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Drobert%2Bsmithson%2Bspiral%2Bjetty%2Bearthwork%2Bdocumentation%2Band%2Bfilm%2B1970%26um%3D1%26hl%3Dpt-
pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=m_DsTPO6EMaEOuvdpL4B. (Acedido a 23 de Novembro de 2009)

Yucatan

http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/California/Los%2520Angeles/Getty%2520Museum/Obsidian%2520Mirror/SmithsonYucatan.jpg&imgrefurl=http://arttattler.com/losangelesgetty.html&usg=__bD9Q3oPy7BrMUdoHjSkUncimCkY=&h=522&w=500&sz=126&hl=ptpt&start=2&sig2=bU9Ek6gp0vGZf9UXGUgDxg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=gtXRN-

O2zzZYM:&tbnh=131&tbnw=125&prev=/images%3Fq%3Drobert%2Bsmithson%2Bmirror%2Btravel%2Bin%2Byucatan%26um%3D1%26hl%3Dptpt%26client%3Dgmail%26sa%3DX%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=MvHsTPTvGoLsOY25qL8B.

(Acedido a 23 de Novembro de 2009)

Rodin

Rodin

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_4FD2eG0ggSs/TBAW2lmgRTI/AAAAAAAAAG8/MTtiJhHUV8I/s1600/A%252520Porta%252520do%252520Inferno%252520-%252520Auguste%252520Rodin%252520-%252520Museu%252520d%27Orsay.%252520Paris%252520-%252520foto%252520beatriz%252520brasil.jpg&imgrefurl=http://auladecampomai20108b2.blogspot.com/2010/06/museu-de-august-rodin.html&usg=__Mk-SfmhSYxZX3weT1_jGfkII6sg=&h=450&w=338&sz=48&hl=pt-
pt&start=1&sig2=wRXY3fAs8z4syDKdqDix4Q&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=6wBxLUstUQ2BMM:&tbnh=127&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3Drodin%2Ba%2Bporta%2Bdo%2Binferno%26um%3D1%26hl%3Dpt-
pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=ixftTKnJPMOVUuy0kcYB~. (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Porta do inferno

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Hoellentor.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoellentor.jpg&usg=__KyEMouzaCzSRDirt4HDdfABPVA8=&h=2009&w=1233&sz=722&hl=ptpt&start=7&sig2=0kggeFVJAO16HAjeNTWvMQ&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=QkqjPWkojJYFyM:&tbnh=150&tbnw=92&prev=/i
images%3Fq%3Drodin%2Ba%2Bporta%2Bdo%2Binferno%26um%3D1%26hl%3Dpt-
pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=ixftTKnJPMOVUuy0kcYB. (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Runge

Morning

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/18/Runge,_Philipp_Otto_-_Der_Morgen_-_1808.jpg/455px-Runge,_Philipp_Otto_-_Der_Morgen_-_1808.jpg&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Runge,_Philipp_Otto_-_Der_Morgen_-_1808.jpg&usg=__BrCqQqqFRPL3gOC0fz7GetwDyfY=&h=599&w=455&sz=71&hl=

pt-
[pt&start=22&sig2=CXH45nsjryXAMzh7dhH9Hg&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=Id1AqwCAWTg5zM:&tbnh=135&tbnw=103&prev=/images%3Fq%3Dphilipp%2Botto%2Brunge%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26client%3Dgmail%26sa%3DN%26rls%3Dgm%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1&ei=ABntTNnRO5GhOvG3pL8B](http://www.theepochtimes.com/n2/content/view/37999/)
<http://www.theepochtimes.com/n2/content/view/37999/>. (Acedido a 23 de Março de 2009)

Tropa, Francisco

Corpo, 2008, *A Marca do Seio*
<http://www.culturgest.pt/actual/tropa.html>. (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

Turner, William

Começo da cor
http://solidaoruidosa.blogspot.com/2007_04_01_archive.html

Snowstorm
[www.tate.org.uk/britain/exhibitions/apictureofbritain/images/home front/turner snowstorm.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/apictureofbritain/works/south_turner_snowstorm.shtm&h=300&w=400&sz=30&tbnid=hDyfsKZm43hfkM:&tbnh=93&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dturner%2Bsnowstorm&zoom=1&q=turner+snowstorm&hl=ptPT&usg=__z4kLVc7qPm0wf2cPihpq3PdnTus=&sa=X&ei=56YITcDjGsSZ8QOw6fIQ&ved=0CBsQ9QEwAA](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/apictureofbritain/images/home_front/turner_snowstorm.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/apictureofbritain/works/south_turner_snowstorm.shtm&h=300&w=400&sz=30&tbnid=hDyfsKZm43hfkM:&tbnh=93&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dturner%2Bsnowstorm&zoom=1&q=turner+snowstorm&hl=ptPT&usg=__z4kLVc7qPm0wf2cPihpq3PdnTus=&sa=X&ei=56YITcDjGsSZ8QOw6fIQ&ved=0CBsQ9QEwAA). (Acedido a 23 de Março de 2009)

The angel standing in the sun
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999996&workid=14805>.
Acedido a 23 de Março de 2009)

Van Gogh

Dr. Gachet
http://staff.bcc.edu/jyantz/MHGachet.jpg&imgrefurl=http://staff.bcc.edu/jyantz/market.html&usg=__hLi7UinWXmSDcm3tm52Gwjv8sm0=&h=1024&w=832&sz=234&hl=pt-PT&start=0&sig2=sBilhG31kNu4Fp3dA7QxMg&zoom=1&tbnid=psQA4VNi3P4ouM:&tbnh=138&tbnw=118&ei=PbMITf3SEMn1sgaNw8SUAw&prev=/images%3Fq%3Dvan%2Bgogh%2Bdr%2Bgachet%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DX%26rlz%3D1T4RNSN_enPT408PT408%26biw%3D1379%26bih%3D837%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=124&vpy=53&dur=1813&hovh=249&hovw=202&tx=135&ty=114&oei=PbMITf3SEMn1sgaNw8SUAw&esq=1&page=1&ndsp=44&ved=1t:429.r:0.s:0. (Acedido a 23 de Março de 2008)

Pollard willows
<http://www.vincentvangoghart.net/Pollard-Willows.html>. (Acedido a 23 de Março de 2008)

Vries, Herman de

Belladonna 1999

http://www.flickr.com/photos/recto_verso/page23/ 6-7-2009

From our garden 1987

http://adrianwinter.co.uk/logbooks/203%2520Logbook/images/vries04.jpg&imgrefurl=http://adrianwinter.co.uk/logbooks/203%2520Logbook/pages/devries.htm&usg=__hKQYXF9UWVzJP6MxexMpyDjN9GQ=&h=455&w=678&sz=153&hl=ptpt&start=2&sig2=SVDcI7AUjpT6t3N_gbOtEQ&zoom=0&um=1&itbs=1&tbnid=lgZtBkkn1X1mWM:&tbnh=93&tbnw=139&prev=/images%3Fq%3Dherman%2Bde%2Bvries%2Bfrom%2Bour%2Bgarden%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=dOrsTJTnCc6cOo-nvccB.
(Acedido a 06 de Julho de 2009)

Unity

http://www.e-flux.com/show_images/1234391267image_web.jpg&imgrefurl=http://www.e-flux.com/shows/view/6405&usg=__UxcIhx3UyNNXktFtVCIwzP7mxuk=&h=255&w=350&sz=32&hl=pt-pt&start=4&sig2=q7z1BX4uXZsxZ117Gc0J3g&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=zUIaIWNDKRycPM:&tbnh=87&tbnw=120&prev=/images%3Fq%3Dherman%2Bde%2Bvries%2Bunity%26um%3D1%26hl%3Dpt-pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=b-vsTPiDHIqWOtH4lcQB. (Acedido a 06 de Julho de 2009)

Outras imagens

Laocoonte

<http://fcom.us.es/blogs/vazquezmedel/tag/laocoonte/>. (Acedido a 06 de Julho de 2009)

Stoneenge

<http://fronteirasdodesconhecido.wordpress.com/2008/09/14/stonehenge-um-dos-misterios-das-civilizacoes-megaliticas/>. (Acedido a 23 de Março de 2009)

Venus Paleolitico Superior

<http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/86/VenusWillendorf.jpg&imgrefurl>.
(Acedido a 23 de Março de 2009)

Venus

http://www.alamo.edu/sac/vat/arthistory/arts1303/GreekS23.jpg&imgrefurl=http://www.alamo.edu/sac/vat/arthistory/arts1303/greek3.htm&usg=__8GpkQ00BTg0a82SrP43zzfgZ-hg=&h=629&w=240&sz=66&hl=pt-pt&start=2&sig2=vnj5NLwHw83zvhfyc4U6w&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=i6y1NI05K-CZQM:&tbnh=137&tbnw=52&prev=/images%3Fq%3Dvenus%2Bgreek%2Bsculpture

[%26um%3D1%26hl%3Dpt-
pt%26client%3Dgmail%26rls%3Dgm%26tbs%3Disch:1&ei=GxftTLCqD5CdOo_xtcU](#)
B. (Acedido a 19 de Outubro de 2010)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abbagnano, Nicola 130

Adorno 303

Addison 62

Almeida, Bernardo Pinto de 4, 36, 38, 402, 416, 423, 426, 433

Amrine, Frederick 97

Andre, Carl 345

Archer, Michael 374, 375

Artaud, Antonin 3, 8, 45, 46, 53, 150, 151, 152-161, 162, 167, 169, 247, 324, 373, 376, 399, 416, 529, 533

Assis, S. Francisco de 296

Ataíde, Cristina iii, v, 10, 11, 395, 396, 461-462, 535, 537

B

Bachelard, Gaston 22, 136, 252, 404, 405, 406, 408, 409, 441

Baille 67,

Baer, Gerhard

Bann, Stephen 366, 372, 373, 412

Barcelos Neto, Aristóteles 17, 19, 30, 33, 34, 199, 200, 203, 212, 216, 217, 219, 221, 222, 227, 228, 530

Barrento, João 95

Barthes, Roland 3, 29, 449, 451, 465, 490

Bashô, Matsuo 108, 340, 341, 431, 533, 534

Bastian, Heiner 315

Bate, Jonathan 16, 24, 87, 92, 121, 124, 125, 128

Baudelaire, Charles 3, 19, 354,

Beardsley, John 253, 366, 370

Beauvoir, Simone de 148,

Beck, Julian 167, 168,

Becker, Wolfgang 342

Beckett, Samuel 8, 45, 46, 53, 150, 155, 162-164, 169, 324, 399, 503, 504, 506, 529

Benjamin 29

Berg, Alban 285

Bernini, Bernardo 17, 24, 27

Beuys, Joseph iii, v, 3, 9, 11, 35, 48, 49, 53, 61, 99, 103, 141, 161, 162, 247, 254, 256, 264-265, 295-325, 326, 346, 364, 378, 395, 410, 416, 417, 438, 442, 452, 453, 457, 460, 490, 497, 506, 507, 508, 515, 516, 529, 531, 532, 535

Blacker, Carmen 233

Blake, William 7, 67, 68, 69, 70, 263

Blanchot, Maurice

Blavatsky, Helena P. 277

Blin 405

Boas 33, 232

Bockemuhl 58, 65

Boileau 67

Bonanno, Alfio 356

Bonomi, Giorgio 318

Bonte 193, 195

Borer, Alain 305, 306, 490

Borges, Jorge Luís 296

Botticelli, Sandro 488

Boulton 66, 67

Brady, Ronald H. 97, 516

Brancusi, Constantin 254, 382, 430

Brandes 95,

Brest, Romero 400

Brooks, Rosetta 45, 46,

Brown M.F. 193, 232,

Bucke, Richard Maurice 127,

Bughloh 302

Burke, Edmund 49, 61-67, 365

C

Cabanne, Pierre 246, 247,

Cabral, Astrid 105

Cage, John 42

Caldas, Manuel Castro 504, 510, 511

Callicott , J. Baird 456
Camus, Albert 3, 45, 46, 53, 144-145, 408, 449, 451, 536
Campbell 24, 245,
Capra, Fritjof 179, 180, 528
Caro, Antonin 394, 403
Carlos, Isabel 438, 439
Carneiro, Alberto iii, v, 4, 10, 11, 36, 37, 171, 254, 394, 395, 396, 399-441, 514, 515,
538
Carson, Rachel 106, 112, 524, 529
Casanova, Marco António 130, 135
Castaneda, Carlos 180, 238-239,
Celant, Germano 377
Chadwyck , Nora 111
Chafes, Rui iii, v, 10, 11, 394, 395, 396, 498-517 , 538
Chander, John 42,
Chaumieil 232,
Cheney, Jim 520
Christov-Bakargiev , Caroline 150, 376
Clare 15
Clottes, Jean 195, 196, 205, 206, 207, 208, 216, 230, 485, 489,
Comte-Sponville, André 38, 50, 126
Confúcio 59, 107, 115,
Constable, John 82, 83, 95, 100, 101, 102, 338,
Cotterell, Arthur 339
Coupe, Laurence 23, 24, 28n, 68, 78, 79, 114
Cozens, Alexandre 101
Cristo 314
Crogiez, Michèle 88, 90, 91, 92
Crow, Frank Fools 464,
Crow 302

D

Dabrowski, Magdalena 283, 284, 291,
Dante 492, 494, 495, 496, 497

Darwin, Charles 82, 83, 84, 85, 86, 107, 172, 173,
Da Vinci, Leonardo 379
Debussy 286, 287
Deleuze, Gilles 3, 4, 86, 124, 132, 136, 156, 169, 392, 426, 432, 530, 531
Derrida 128, 155, 157
Desoille 19
Devereux 193, 204, 211
Dias, J. A. B. Fernandes 35, 251, 255, 256, 257
Dillinger, John 296
Dillon, Myles 311
Dogen 175
Domino, Christophe 380
Drury, Chris iii, v, 9, 328, 345, 351, 354-359, 478
Duchamp, Marcel 3, 11, 35, 36, 37, 48, 137, 296, 395, 481, 482, 490, 497
Düchting, Hajo 250, 270, 283, 484
Durer, Albert 296,
Durkheim, Émile 189, 195,
Durini, Lucrezia de Domizio 307, 317
Duve, Thierry de 310,

E

Eco, Umberto 3, 67, 174,
Edelson, Mary Beth 9, 149, 327, 329, 330, 331-332, 475, 532, 535
Eichner 279
Einstein 179, 358
Eliade, Mircea 18, 20, 24, 33, 56, 193, 194, 195, 210, 214, 237, 275, 280, 293, 296,
298, 411, 433, 526
Elder, John 111, 190,
Elton, Charles 83, 84,
Emerson, Ralph Waldo 7, 52, 59, 76, 85, 104, 105, 113-118, 147, 178, 424, 530, 533
Emmerling 255
Empedocles 82
Espinosa 79, 80, 81, 98

F

Fagone, Vittorio 21, 45, 50, 361, 388

Faria, Óscar 484, 485, 486, 488

Faria, Nuno 483, 484

Fichte 365

Fischer-Lichte, Erika 152, 154, 156, 161, 167,

Flam, Jack 365

Foucault, Michel 128,

Francesca, Piero della 296

Freud, Sigmund 89, 193, 203, 204, 211, 247, 412

Friedrich, Caspar David 7, 61, 70-74, 82, 83, 95,

Fulton, Hamish iii, v, 9, 141, 169, 328, 335-341, 370, 394, 449, 534

Furlong, William 352, 355, 370, 394

G

Gablik, Suzi 183-184, 189, 327, 330, 333-334, 397, 464

Gaard, Greta 419

Gandhi 140

Garcia, Aurora 505

Garrard, Greg 15, 16, 23, 24, 31, 32, 62, 67, 89, 350, 524

Garraud, Colette 379

Geist, Sidney 253

Ghiberti 494

Gilbert 95

Gil, José 469

Godfrey, Tony 448, 449, 453, 455, 456

Goethe, Johann Wolfgang 7, 58, 64, 82, 83, 93-100, 102, 103, 290, 307, 308, 316, 317, 353, 408, 509, 516, 531, 532, 539

Goldsworthy, Andy 9, 141, 254, 345, 363, 382-388, 459, 531, 534

Gombrich, E. H. 68

Gomes, Júlio de Carmo 48, 303

Greenberg, Clement 42, 43, 46, 47, 364,

Grim, John A. 3, 181-183, 437, 526-527, 533

Crogez, Michèle 90, 91, 92

Gropius, Walter 267
Grossman, Richard 115,
Grotowski, Jerzy 8, 86, 142, 150, 155, 164-167, 169, 337, 376, 521, 533
Grout, Catherine 382
Grout, Donald J. 273, 285
Gruen, Lori 31n, 419
Gwilym, Dafydd ap 248

H

Harley 67,
Harner, Michael J. 21, 193, 195, 196, 219, 231, 235, 239-240, 485
Hegel 365
Heidegger, Martin 2, 31, 79, 120, 121, 146
Heizer, Michael 60, 345, 366, 369
Hell, Bertrand 232,
Hepwork, Barbara 254
Heraclito 81
Herner, Johann G.
Hesse, Eva 92, 148, 149, 444, 445, 446, 475
Hobbes 87
Holderlin 501
Hoffman 58, 97, 98
Hollinrake, Roger 131, 132, 513
Holt, Nancy 60, 369
Howard 82, 95,
Hutchinson, G. 20, 21, 34, 56, 119, 122
Huxley, Aldous 21, 237
Huxley, F. 3, 5

I

Itten 532
Izard 193, 195, 199

J

Jaffé, Aniela 251, 292, 293, 412
Jameson, Fredric 58, 88,
Johnson, Robert A. 136,
Johnson, Willard 20, 108, 340
Johnson, William 212
Joyce, James 140, 296, 314, 325
Judd, Donald 43, 44, 297
Jung, Carl G. 19, 133, 193, 204, 244, 245, 246, 247, 255,

K

Kafka 144
Kandinsky, Wassily iii, v, 3, 9, 35, 53, 103, 245, 246, 247, 264, 267-294, 296, 309,
442, 449, 460, 490, 531, 532, 535, 537
Kant, Immanuel 31, 61, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 113, 121, 365
Kastner, Jeffrey 325, 330,
Kerouac, Jack 3, 76
Kierkegaard, Solen 143, 408
Killingsworth, M. Jimmie 3, 21, 34, 55, 57, 59, 107, 117, 119, 120, 121, 123, 448
King 394, 403
Klee, Paul 8, 103, 245, 250-253, 281, 297, 316, 423, 449, 502,
Kosuth, Joseph 43
Kracke 209
Krauss, Roselind E. 66, 494
Kroeber 28, 125,
Kugler, Walter 278, 291
Kuspit, Donald 301, 302,

L

Lachapelle, Dolores 468
Lang, Nikolaus 9, 328, 346-350, 535
Langdon, E. Jean 193, 196, 205, 220,
Latham, John 46, 47, 48, 161, 394, 479
Lao Tse 115, 439, 440, 536
Lao Tzu 176, 177, 433

Laude, Jean 250, 251
Lawrence 17
Leopold, Aldo 3, 84, 172, 369, 534
Lennon, John 296
Leroi-Gourhan, Andre 26, 27, 405
Lévi-Strauss, Claude 18, 33, 79, 88-89, 154, 189, 191, 192, 193, 195, 196, 211, 213, 225, 243, 298, 363, 368, 467, 533
Lewis-Williams 195, 196, 205, 206, 207, 208, 216, 230, 485, 489
Light 2, 26
Liobera 25
Lippard, Lucy 41-43, 148, 189, 332, 448
Lipovetsky, Gilles 141
Locke 87
Long, Richard 9, 60, 254, 339, 370-376, 394, 412, 449, 534
Longino 61
Lommel, A. 196, 206
Lot-Falck 198
Lowenstein, Oliver 356, 357, 358
Lytard, Jean-François 3, 26, 27, 35, 36, 38, 350, 538
Luckács, George 146
Luhmann 121

M

Machado, José Sousa 498, 504
Maderuelo, Javier 420, 437
Mahler 285
Malpas, William 17, 24, 26, 354, 356, 368, 371, 374, 383, 520
Manning 470
Mantero, Vera 512, 513,
Maria, Walter De 339, 369
Martin, Agnes 444, 445, 446
Mauss, M. 237
Matisse 270
McCoy, Karen 345

McKusick, James C. 117
McLuhuan, Marshall 124
Meca, Diego Sánchez 263-264
Medalla, David 45, 47, 48,
Medeiros, Margarida 478
Merleau-Ponty, Maurice 80, 433
Melo, Alexandre 512
Mendieta, Ana 236
Menéres, Clara iii, v, 6, 10, 11, 331, 394, 395, 396, 397, 518-528, 539
Metzer, Gustav 46, 47, 48,
Meyer, Esther da Costa 285
Michaël, Tara 417
Milton 182
Mink, Janis 481
Minteer 470
Molder, Maria Filomena 95, 96, 102, 103, 493, 495, 496
Monteiro, George 391, 392, 393
Moore, Henry 254, 382
Moores, D. J. 3, 4, 20, 21, 30, 34, 55n, 56, 57, 69, 126, 128, 263
Morais, Domingues 313, 248, 249
Morgan, R.C. 41, 42,
Morris, William 78, 173
Moscovici, Serge 525
Muir, John 76
Münter 279
Mussorgsky 286

N

Naess, Arne 31, 178,
Nadel
Narby, Jeremy 3, 51, 241,
Nash, David 60, 325, 382
Nelson, Michael 85, 112, 527
Neves, Pedro Teixeira 498, 504

Newton 64, 78, 79

Nietzsche, Friedrich 3, 7, 49, 74, 82, 83, 86, 129-138, 263, 271, 273, 396, 411, 426
496, 501, 505, 506, 516, 528, 531, 538

Nils-Udo 9, 325, 341-346

Noguchi, Isamu 254, 430

Novalis 61, 70, 74, 75, 100, 307, 308, 310, 501, 502, 508, 509, 510, 516, 532, 539

O

O'Donoghue 30

Ovídeo 361

Ovide, Gonzalo Fernandez 234

P

Palmer, Clare 31

Perrin, Michel 3, 18, 20, 33, 34, 194, 197, 199, 200, 202, 203, 210, 211, 213, 214

Palisca, Claude V. 273, 285

Penone, Giuseppe 9, 363, 376-381

Pereira Coutinho, Graça iii, v, 10, 11, 394, 395, 396, 442-467, 468, 471, 536, 537

Pereira, José Fernandes 517, 522

Pessoa, Fernando 391-393, 489, 521, 522

Petrovich, Avvkum 235, 236

Pierce, James 520

Pinharanda, João Lima 461, 471

Pitágoras 81, 82

Phelan, Peggy 332, 534

Planchon, Roger 168

Plank 358

Platão 81, 82

Pollock, Jackson 8, 22, 254-258

R

Reichel-Dolmatoff, Gerard 216

Restany, Pierre 428

Reynolds, Graham 101,

Rios, Marlene Dobkin de 240, 241
Rodin, Auguste 492, 493, 494, 496, 497
Ronte, Dieter 173,
Rosengarthen, Ruth 454
Rosenthal, Mark 295, 296, 309
Rolston III 1, 84, 85,
Roszak, B & T 29, 35, 68, 190, 252
Rousseau, Jean-Jacques 3, 7, 52, 58, 59, 61, 82, 83, 86-92, 93, 94, 104, 105, 108, 109,
139, 263, 371, 417, 531, 532
Roussel, Raymon 482, 483
Rothenberg 29
Rubin 23, 26,
Rudin, William 256
Rudy, John G. 126
Runge 103, 290, 501, 509
Ruskin, John 64, 78

S

Sallstrom, Pehr 96
Sandner, Donald 208, 213, 228-230, 257, 320, 447
Sardo, Delfim
Sartre, Jean-Paul 144, 145, 146
Sasaki, Ruth 174
Sawaki, Kodo
Schiller 308
Schoenberg 285, 286
Schopenhauer 136
Scott, Doug 338, 358
Schumann 286
Severi 21
Shaffer, Fern 9, 327, 329, 330-335, 532, 535
Shakespeare 315
Shepard, Glenn H 241
Simão, Cristiana Veiga 404

Siskind, Janet 220, 222,
Skaft, Peter 231,
Smithgall, Elsa 275
Smithson, Robert 9, 11, 44, 59, 60, 66, 339, 345, 346, 363, 364-369, 372, 412, 528,
532, 534
Snyder, Gary 31, 58, 59, 111, 190,
Sonfist, Alan 325, 346,
Soper, Kate 446
Sousa, Ernesto 137, 438, 519
S. Patrício 160, 313
Stanislavsky, Constantin 165
Steiner, Rudolf 99, 277, 282, 291, 297, 298, 308, 310, 531, 532
Storm, Rachel 339
Storr, Robert 303
Strauss
Strauss, Leo 3, 87, 88, 89, 90, 91, 531
Strickland-Constable, Miranda 385

T

Tarkowsky 499, 500
Taylor, D. 30
Taylor, M. R. 17, 35, 36, 37, 38, 395
Thevé, André
Thoreau, Henry David 7, 15, 32, 52, 58, 76, 79, 82, 85, 87, 88, 104-113, 114, 118, 139,
147, 172, 263, 328, 329, 330, 337, 339, 365, 424, 431, 473, 521, 527, 530, 533, 537
Tindale 349
Tisdall, Caroline 314
Toner, Paul 364
Trini, Tommaso 376, 377
Tropa, Francisco iii, v, 10, 11, 395, 396, 479-497, 535, 538
Tucker, Michael 2, 5, 9, 10, 17, 21n, 22, 24, 26, 26, 28, 51, 57, 60, 63, 68-70, 71, 99,
100, 125, 129, 135, 183-184, 203, 235, 236, 244, 247, 249, 251, 253, 258, 264, 275,
278, 330, 395, 443, 460, 468, 499, 500, 522
Turner, William 7, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 69, 82, 95, 100, 103, 338

Turrell, James 369
Tylor, Sir Edward Burnett 195

V

Varandas, Angélica 311, 339
Varnedoe, Kirk 29, 189, 243
Van Gennep 24, 197,
Van Gogh, Vincent 8, 53, 103, 158, 246, 247, 249, 250, 270, 282, 283, 296
Vattese, Angela 335
Vazeiller, Danielle 181, 464
Veiga Simão, Cristiana 404
Vitebsky, Piers 21, 27, 195, 200, 202, 206, 207, 225, 261, 293
Von Graevenitz, Antje 299, 300
Vries, Herman de iii, v, 9, 328, 351- 354 , 357, 476, 478, 534

W

Wagley, Charles 223,
Wagner, Richard 141, 273, 285, 286, 505
Walsh 21, 196
Wallis , Brian 325, 327, 330, 350
Wandschneider, Miguel 480, 486, 488
Warhol, Andy 296
Warren, Karen J. 520
Wasserman, Fred 285
Weiss, Peg 3, 35, 211, 268, 271, 272, 273, 275, 278, 279, 280, 292,
Westling, Louise 79, 105, 111, 330,
Weston 32, 104, 385
Webern , Anton von 285
Wiedmann, August 64
Wilhelm, Richard 175, 176,
Williams, Raymond 124
Winckelmann, Johann 66
Whitford, Frank 290

Whitman, Walt 3, 7, 34, 38, 52, 55, 56, 59, 76, 82, 105, 118-124, 125, 147, 263, 391,
392, 428, 431, 462, 521, 530, 533, 537

Whyte 93, 99,

Wood, Paul 42

Wordsworth, William 3, 7, 15, 32n, 38, 52, 55, 59-62, 75, 76, 82, 118, 124-128, 139,
141, 172, 263, 338, 344, 391, 392, 462, 530, 533, 536

Wright , Pablo G. 203, 210,

Wilson, Norma 23

Y

Yeats, W. B. 140, 141, 161, 172, 173, 489

Z

Zumdick, Wolfgang 307

